

UNIVERSITY OF KENT / UNIVERSITÉ SORBONNE
NOUVELLE – PARIS 3
ÉCOLE DOCTORALE 120 – LITTÉRATURE FRANÇAISE ET
COMPARÉE

PhD/Thèse de doctorat

French Literature/Langue, littérature et civilisation française

Claire LOZIER

DE L'ABJECT ET DU SUBLIME. GEORGES BATAILLE, JEAN
GENET, SAMUEL BECKETT

Thèse dirigée par : Pr. Mireille CALLE-GRUBER / Pr. Peter READ / Dr. Shane WELLER
Soutenue le : 1^{er} Avril 2010.

Jury :

Professeur Mireille Calle-Gruber
Docteur Lorenzo Chiesa
Professeur Marc Dambre
Professeur Patrick French
Professeur Peter Read

Remerciements

Au cours des trois années de recherche nécessaires à ce travail, j'ai bénéficié du soutien amical et des encouragements chaleureux de plusieurs personnes qui ont rendu son élaboration possible. Je dois tout d'abord remercier à ce titre mes trois directeurs de thèse, Peter Read, Shane Weller (University of Kent) et Mireille Calle-Gruber (Université Paris 3), qui ont accepté de m'accorder leur confiance et leur soutien. Qu'ils en soient très sincèrement remerciés. Qu'ils sachent que je leur suis par ailleurs très redevable intellectuellement : c'est Mireille Calle-Gruber qui a décisivement orienté mon sujet vers le sublime, pendant que Shane Weller me guidait remarquablement sur la voix beckettienne, et que Peter Read nourrissait ma réflexion sur Bataille et ses rapports au groupe surréaliste.

Ma reconnaissance va également aux membres du jury, pour avoir accepté d'y siéger. Je tiens particulièrement à remercier Lorenzo Chiesa (University of Kent), dont les travaux sur la psychanalyse lacanienne, les conseils amicaux et les commentaires sur mon travail ont éclairé et nourri ma thèse tout au long de sa réalisation, en me donnant pour modèle la finesse et l'originalité intellectuelle qui caractérisent sa pensée. L'œuvre de Patrick ffrench (King's College) a, comme on s'en rendra compte, également joué un rôle important dans l'élaboration de cette réflexion, spécialement en ce qui concerne la lecture de Bataille et la compréhension de l'abject, en raison notamment de l'habileté de son auteur à manier la nuance et la distinction, pour ne jamais se laisser tenter par des généralisations trop abruptes. Je remercie enfin Marc Dambre (Université Paris 3) à qui j'exprime ma gratitude pour avoir accepté de participer à l'évaluation de ce travail.

Je dois préciser que j'ai bénéficié de l'accueil très appréciable de diverses institutions, dont les richesses combinées permirent à ce travail de prendre forme. Je remercie ainsi The University of Kent, l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, et les équipes qui m'ont accueillie au sein de ces institutions, que ce soit le French Department de la School of European Cultures and Languages de Kent, ou l'école doctorale de littérature française et comparée de Paris III. Plus particulièrement, j'adresse tous mes remerciements aux membres de l'unité de recherche « Écritures de la modernité » qui m'ont accueillie dans leur équipe et invitée à participer à leurs séminaires, spécialement ceux de Mireille Calle-Gruber dont la richesse et la capacité de stimulation intellectuelle ont contribué à donner forme de ce travail. Je remercie également l'École Normale Supérieure qui m'a offert la possibilité de séjourner en son sein pendant un semestre, me permettant ainsi de bénéficier de ses ressources et de m'immerger dans son incomparable atmosphère de travail. Je suis enfin extrêmement redevable à The University of Kent et à The Arts and Humanities Research Council, dont les soutiens financiers et la confiance ont permis de mener ce travail à bien dans les meilleures conditions.

Par ailleurs, j'exprime ma reconnaissance toute particulière à Julian Preece (Swansea University) qui fut le premier à m'entraîner sur la voie de la réalisation de ce doctorat en m'offrant la possibilité de revenir à Kent après mon Master. Je le remercie sincèrement de sa confiance et de son soutien.

Au sein des diverses institutions qui m'ont accueillie, j'ai fait de nombreuses rencontres qui ont marqué, tant intellectuellement qu'affectivement, le parcours de ces trois années de thèse. Elles ont toutes participé à sa richesse. Je pense notamment aux membres du département de français de l'université de Kent, en particulier Ana de Medeiros, James Fowler, Lorenzo Chiesa et Tom Baldwin. Cela concerne également les « postgraduates » de S.E.C.L. à l'université de Kent ; en particulier Fabien, Valérie, Kamilla, Elena, Angela, Alvise et Wissia.

Sur le plan intellectuel, d'autres rencontres ont laissé leurs empreintes sur mes idées et m'ont encouragée à continuer sur la voie que j'avais choisie. Je dois citer ici mes anciens professeurs de l'Université de Nice – Sylvie Ballestra-Puech, dont la curiosité intellectuelle, l'enthousiasme, la rigueur et l'immense savoir n'ont cessé de m'inspirer, Phillipe Marty et Stéphanie Le Briz, dont les cours et la sensibilité littéraire m'ont également poussé à suivre cette voie –, Mark Nixon et l'équipe des Archives Beckett de l'Université de Reading, Matthew Feldman et Erik Tonning qui m'ont invitée à présenter – et à repenser ! – mes travaux sur Beckett à l'Université d'Oxford.

Une pensée particulière va à ma tante, Monique de Sousa, qui a relu l'intégralité de ce travail. Sans elle, sans sa rigueur d'ancienne professeur, ses talents de correctrice et ses enthousiasmes réconfortants, son écriture n'aurait jamais abouti !

Enfin, je salue ici tous les amis présents dans les moments parfois difficiles de ce travail par la constance de leur soutien et leur joie de vivre : que soient ici remerciés Tom, Fabien, Valérie, Angela, Kamilla, Claire, Marie, Florence, Ida, Julia et Élina.

Table des matières

Introduction	4
L'abject	6
Le sublime	13
Points de contact	22
Présentation du corpus d'étude	29
Chapitre 1 : Georges Bataille. La remise en question des oppositions	33
Introduction	33
Aspects de l'abject	35
Aspects du sublime	38
I – Embrasser l'abject et le sublime : Bataille humaniste	45
A – L'extrême des possibles humains	47
1) De l'abject au sublime : l'« homme entier »	47
2) L'ambivalence des êtres abjects : les misérables et les femmes	51
a – Les misérables	51
b – Les femmes	53
B – Vouloir savoir : la connaissance de l'abject et du sublime	58
1) Instruire et corrompre : la recherche d'un savoir abject non sublimé	59
2) <i>Joca seria</i>	63
II – La mise en jeu de l'abject et du sublime : Bataille terroriste	68
A – Un terrorisme notionnel	69
1) La coexistence des contraires	70
2) L'inversion des termes	75
3) Sublimation ou désublimation ?	78
4) L'instabilité	80
B – Un terrorisme littéraire	85
1) La perversion de l'écriture	86
2) Une terreur non cathartique	92
III – La mise en scène du sacrifice : Bataille homicide altruiste	95
A – Le sacrifice du « je » qui écrit	99
1) Narration et oblation	99
a – Le narrateur sacrificateur	100
b – Les narrateurs sacrifiés	103
2) Bataille victime de Bataille	105
a – Un <i>suave mari magno</i> altruiste	105
b – La mise à mort symbolique	108
B – Le sacrifice du « je » qui lit	111
1) Le lecteur témoin	111
2) Le lecteur victime	114
3) Le lecteur sacrificateur	116
Conclusion	119
Chapitre 2 : Jean Genet. Le chantre de l'abject et du sublime	127
Introduction	127
I – Le monde à l'endroit : la représentation axiologique de l'abject et du sublime	132
A – Le pôle de l'abject	132

1) La zone du moi et de ses pairs : le rapport à la société	133
2) La zone de la prostitution homosexuelle : le rapport au corps	136
3) La zone de la prison, des marges et de l'inframonde : le rapport à l'espace	139
B – Le pôle du sublime	142
2) Les cieus et le bordel : des espaces symboliques érotisés	146
3) Style et effet sublimes : l'espace littéraire	147
II – « Du sublime dynamique de l'abject » : la mise en place d'un rapport de causalité	153
A – Les personnages	155
B – Le narrateur	161
C – L'artiste	166
D – Le lecteur	174
III – La cinétique de l'abject et du sublime : une désorganisation mouvante	177
A – La transposition	178
B – L'inversion	180
1) L'héroï-comique	181
2) Le burlesque	186
C – La coexistence des contraires	190
D – La réversibilité	195
E – La sublimation	200
Conclusion	208
Chapitre 3 : Samuel Beckett. La Vanité de l'abject et du sublime	214
Introduction	214
Formes et aspects de l'abject	215
Formes et aspects du sublime	218
Vanité de l'abject et du sublime	222
I – Poétique de la Vanité 1 : l'héritage classique	225
A – Esthétique de la Vanité classique	225
1) Les éléments symboliques de la Vanité classique	225
2) La Vanité animée	231
B – Philosophie de la Vanité classique	233
1) Éthique et morale de la Vanité	234
a – Éthique de la Vanité	235
b – Morale de la Vanité	239
2) Pragmatique de la philosophie de la Vanité	241
C – Stylistique de la Vanité classique	243
1) L'humiliation du langage philosophique et du style élevé	244
a – L'incongruité	244
b – Le bas comique	249
c – L'ironie	251
2) Le style simple	253
a – Les éléments du style simple	254
b – Le sublime du simple	257
II – Poétique de la Vanité 2 : la dimension postmoderne	259
A – Esthétique de la Vanité postmoderne	261
1) Deux types de Vanités postmodernes	261
a – La Vanité de l'inhumain	262
b – La Vanité du post-humain	269

2) Images de l'absence : <i>Breath</i>	274
B – La forme de l'informe	278
1) Jalons théoriques	278
2) L'information du chaos	282
3) L'absence de clôture et le système de négation	284
a – La mise en scène de l'absence de clôture	284
b – Le système de négation	287
C – L'écriture de l'inexprimable	290
1) Dire l'innommable et nommer l'indicible	291
a – La thématization de l'innommable et de l'indicible	291
— L'innommable et l'indicible moi	292
— La mort	294
— Le ça	295
b – Le réel et le rien	298
c – Le silence	301
2) Le style fragmenté	304
a – Percer le langage	305
b – Le bégaiement	307
— La répétition	308
— Les onomatopées	310
— La syntaxe brisée	312
Conclusion	314
Conclusion	320
Points de comparaison	320
La perception contradictoire simultanée : donner à penser	327
Bibliographie	333

Introduction

L'abject et le sublime forment, à première vue, un couple de notions diamétralement opposées. Étymologiquement, l'abject est ce qui est jeté en bas (de *ab*, « en bas, au loin » ; et *jacere*, « jeter ») tandis que le sublime est ce qui est tout en haut suspendu dans les airs (de *sub*, « au-dessus, dessus » ; et *limen*, « limite »)¹. Tant spatialement que topiquement (au niveau du sens métaphorique et des valeurs véhiculées), le rapport antagonique est total. Il embrasse, qui plus est, d'autres antagonismes fondamentaux du fait de son caractère extrême : le bas et le haut, le laid et le beau, l'impur et le pur, le mal et le bien. La figuration de la relation entre les deux notions s'effectue traditionnellement sur le mode vertical, sous la forme d'un axe renvoyant du côté de l'axiologie et de la doxa. Dans *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Pierre Bourdieu écrit :

À chaque position correspondent des présuppositions, une doxa, et l'homologie des positions occupées par les producteurs et leurs clients est la condition de cette complicité qui est d'autant plus fortement exigée que [...] ce qui se trouve engagé est plus essentiel, plus proche des investissements ultimes.²

Chaque position idéologique se constitue à partir d'une *doxa* dont la reconnaissance par les agents de la situation de communication est d'autant plus fortement nécessaire que l'enjeu de la communication est fondamental, comme c'est par exemple le cas avec les notions archétypiques de l'abject et du sublime. Le terme *doxa* (du grec *doxe*, *doxes* ; « l'opinion ») désigne originairement ce que Parménide définit comme l'opinion confuse

¹ Une autre interprétation veut que le mot soit formé du préfixe *sub-* marquant le mouvement de bas en haut et de l'adjectif *limis* ou *limus* signifiant « oblique » en parlant de l'œil et du regard (*Dictionnaire Historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Le Robert, 2000). L'hésitation étymologique est une aubaine pour la critique bénéficiant ainsi de la richesse des possibilités offertes par la polysémie.

² Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, p. 267.

qu'on se fait sur quelqu'un ou sur un aspect de la réalité, par opposition au vrai chemin d'accès à la vérité : l'Être qui est. La *doxa* désigne le savoir commun constitué d'un ensemble de valeurs et de maximes légitimées et invérifiables (ce en quoi elle s'oppose à l'*épistémè*) qui informe notre représentation du monde. Elle s'organise à partir d'axes, ou encore de paradigmes, qui la structurent. Aristote utilise le concept d'énantiose, la série des dix oppositions qui sont à l'origine de toutes choses selon les pythagoriciens, pour décrire cette structuration. Si le couple de l'abject et du sublime ne figure pas parmi les dix couples énantiomorphes relevés par Aristote³, il recouvre néanmoins la majorité des oppositions fondamentales de l'énantiose : celles du mauvais et du bon, de l'obscur et du lumineux, du bas et du haut, du laid et du beau, du féminin et du masculin, du gauche et du droit.

Cette opposition des contraires fondatrice de l'univers continue d'être analysée par les penseurs contemporains témoignant tant de son rôle fondateur et structural que de sa persistance. Plutôt que dans le champ de la philosophie (si on excepte les études marxistes sur les relations entre dominés et dominants), ce sont essentiellement dans les champs de la sociologie (ainsi de Bourdieu s'inscrivant dans la voie ouverte par Marx⁴), de la linguistique et des études littéraires que se posent désormais ces questions. Roland Barthes considère, par exemple, l'antithèse comme une des figures rhétoriques les plus stables qui permettent de fonder le monde⁵. En se concentrant sur l'organisation sémique du texte littéraire, Julia Kristeva écrit :

Le texte est thématiquement axé : il s'agira d'un jeu entre deux oppositions exclusives dont la nomination changera (vice-virtu, amour-haine, louange-critique...) mais qui auront toujours le même axe sémique (positif-négatif). Elles vont alterner dans un parcours que rien ne limite sauf la

³ À savoir, les couples : limité et illimité, pair et impair, unité et multiplicité, droite et gauche, masculin et féminin, repos et mouvement, droit et courbe, lumière et obscurité, bon et mauvais, carré et rectangle.

⁴ Bourdieu montre comment les diverses oppositions axiologiques doxiques utilisées dans le champ culturel (haut-bas, spirituel-matériel, libre-forcé, unique-commun, brillant-terne, etc.) sont dérivées d'une opposition fondamentale qui est active dans tout le champ social et constitue une des catégories fondamentales de sa perception, celle entre l'élite et la masse indifférenciée. *La Distinction*, p. 546.

⁵ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, XIV.

présupposition initiale du tiers exclu, c'est-à-dire de l'inévitable choix de l'un ou de l'autre (« ou » exclusif) des termes.⁶

En partant de ce point de vue, on peut se demander si un choix doit véritablement être effectué entre les deux extrémités axiologiques ou si le « ou » dont parle Kristeva, plutôt que d'être exclusif, ne pourrait être le signe d'une inclusion qui, pratiquée dans le champ de la littérature, remettrait en question la validité d'un présupposé fondateur et, à terme, l'organisation de la signification. Nous voudrions montrer que c'est ce que font Georges Bataille (1897-1962), Jean Genet (1910-1986) et Samuel Beckett (1906-1989) qui ont tenté dans leurs œuvres, chacun à leur façon, de comprendre et de travailler les notions de l'abject et du sublime en faisant jouer le principe de l'inclusion. Leurs pensées s'inscrivent en faux contre la *doxa* et son axiologie qu'elles reconnaissent et dont elles partent néanmoins pour se construire. L'étude de l'opposition doxiquement exclusive entre l'abject et le sublime, ainsi que l'analyse des modalités de leurs relations dans les œuvres de ces trois auteurs constituent l'objet de cette thèse. Pour mener ce travail à bien, commençons par définir les notions en question.

L'abject

Qu'est-ce qui est abject et qu'est-ce que l'abjection ? La définition de la notion s'avère difficile dans la mesure où elle a trait à l'innommable. Dans *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Kristeva écrit :

Quand je suis envahie par l'abjection, cette torsade faite d'affects et de pensées que j'appelle ainsi n'a pas à proprement parler d'*objet* définissable. L'abject n'est pas un ob-jet en face de moi, que je nomme

⁶ Julia Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 119.

ou que j'imagine. [...] l'*abject*, objet chu, est radicalement un exclu et me tire vers là où le sens s'effondre.⁷

Afin d'éviter tout effondrement par trop précoce, il serait alors bon de revenir là où le sens se construit.

Le mot « abjection » est un substantif féminin emprunté au latin *abjectio*, lui-même formé à partir d'*abjectus*, participe passé du verbe *abjicere*. Le verbe *abjicere* est composé de la préposition *ab* qui évoque une idée d'abaissement et d'éloignement et du verbe *jacere* qui signifie « jeter ». Littéralement, *abjicere* c'est « jeter en bas, au loin » et l'« abjection » désigne l'état de ce qui a été jeté en bas ou au loin et qui devient ainsi abject, ou encore cette action même de jeter. Cette double idée de rejet et d'abaissement a permis au mot d'acquérir plusieurs significations spécifiques. Le premier champ d'application est social.

Est tout d'abord abject celui qui est au bas de l'échelle sociale, qui n'a aucun pouvoir et est dominé par autrui. Ainsi, pour les Romains, les esclaves sont fondamentalement abjects comme tous ceux privés de statut social. C'est ce premier sens que véhicule le mot quand il passe en français au quatorzième siècle. Sont abjects les roturiers marqués par une naissance vile et basse. Tout le champ lexical de la vilénie et de l'ignominie au sens propre des termes est alors convoqué : est abject celui qui est vil, c'est-à-dire celui qui vit au loin de la ville dans la *villa*, la campagne lointaine, ainsi que celui qui est ignoble, c'est-à-dire qui n'est pas d'extraction noble. À l'origine, ces acceptions n'étaient cependant pas idéologiquement connotées, elles se contentaient de désigner des faits. Georges Bataille change le regard sur cette compréhension sociale de l'abjection en insistant sur le fait que l'état d'abjection de ceux qu'il appelle « les misérables » (c'est-à-dire les travailleurs aliénés de leur humanité par leur charge de travail) n'est pas dû à leur statut social, mais à ses conséquences qui se manifestent dans leur incapacité à se séparer des choses abjectes :

⁷ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 9.

Il est facile de comprendre qu'au-delà d'une certaine somme de travail quotidien, la tension disponible est épuisée : non seulement les innombrables victimes des maladies physiques ou mentales, mais la plupart des travailleurs sont dans l'incapacité de réagir fortement contre la saleté et la pourriture qui les gagnent. En raison de la contrainte, la vie de la plupart des hommes est située au-dessous du niveau humain de l'*attitude impérative* et c'est à juste titre que les riches insolents parlent de la bestialité des misérables : ils ont enlevé à ces deshérités la possibilité d'être des hommes. Ainsi l'abjection humaine résulte de l'incapacité matérielle d'éviter le contact des *choses* abjectes : elle n'est que l'abjection des *choses* communiquée aux hommes qu'elles touchent.⁸

L'abjection sociale ne serait due qu'au contact avec les choses abjectes qui « peuvent être définies – empiriquement – par énumération et par descriptions successives – négativement – comme objets de l'acte impératif d'exclusion »⁹, c'est-à-dire les *excreta* du corps humain (excréments, sang menstruel, sueur, pellicules, croûtes, etc.). À ce titre, la femme est en premier lieu concernée par l'abjection, non pas du fait de son statut social, mais du fait de sa nature cyclique « impure » : « si quelqu'un personnifie l'abjection, sans promesse de purification, c'est une femme, 'toute femme', la 'femme toute' ; l'homme, lui, expose l'abjection en la connaissant et, par-là même, la purifie »¹⁰, écrit Kristeva.

La souillure physique est contagieuse et le corps passe à l'âme les qualités qui font de l'abjection une condition morale, les misérables et les femmes étant ainsi les premiers concernés. L'idée d'avilissement physique et social mène à celle de mépris, du fait du préjugé séculaire qui veut que, celui qui vit dans la roture ou est par trop près attaché à la nature, ne peut avoir de bonnes mœurs dans la mesure où il est intrinsèquement corrompu par son mode de vie. Dans une perspective chrétienne, les conséquences de l'abjection physique et sociale peuvent cependant être toute contraires. Quand, en latin chrétien, l'adjectif « abject » se spécialise pour ne plus désigner que ce qui est « rejeté moralement, méprisé », le nom

⁸ Georges Bataille, « L'Abjection et les formes misérables », *Œuvres complètes* II, Paris, Gallimard, 1970, pp. 217-21 (p. 219).

⁹ *Ibid.*, p. 220.

¹⁰ *Pouvoirs de l'horreur*, pp. 101-2. Kristeva explique encore le lien entre l'abject et le féminin par la peur que le sujet a de la non démarcation d'avec la mère (p. 20).

« abjection » subit également un infléchissement de sens sous l'influence de la christianisation et se met à désigner l'« état de l'âme abaissée, abattue » pour devenir en latin religieux synonyme d'« humilité » (on garde en tête l'image du saint qui, oublieux de son corps, vit dans la souillure et les excréments). Avec la morale chrétienne, le mot se charge donc de valeurs positives : être abject, c'est faire oublier de soi, être humble et reconnaître la toute puissance de Dieu¹¹. Une certaine ambivalence notionnelle se dessine.

Dans la mesure où ce qui est abject est ce qui est rejeté, ce qui tombe d'une entité, l'abjection est également liée à la mort. Les éléments permettant d'établir ce lien sont nombreux. La chose abjecte ou *excreta* est située du côté de la mort comprise comme ce qui tombe et dont il faut se séparer pour rester en vie. Si un être animé ne parvient à se débarrasser de ses *excreta*, il prend le risque de devenir pourriture et, à terme, de mourir et se transformer en cadavre, étymologiquement « ce qui est tombé » (de *cadere*, « tomber »). C'est sans surprise qu'on lit dans l'essai de Kristeva :

Le cadavre – vu sans Dieu et hors de la science – est le comble de l'abjection. Il est la mort infestant la vie. Abject. Il est un rejeté dont on ne sépare pas, dont on ne se protège pas ainsi que d'un objet. Étrangeté imaginaire et menace réelle, il nous appelle et finit par nous engloutir.¹²

En plus du corps, l'abject exerce également une action mortifère sur le psychisme :

S'il est vrai que l'abject sollicite et pulvérise tout à la fois le sujet, on comprend qu'il s'éprouve dans sa force maximale lorsque, las de ses vaines tentatives de se reconnaître hors de soi, le sujet trouve l'impossible en lui-même : lorsqu'il trouve que l'impossible, c'est son *être* même, découvrant qu'il n'est autre qu'abject.¹³

¹¹ La chute originelle décrit également le mouvement même de l'abjection : l'homme est expulsé du jardin d'Eden situé dans les hauteurs célestes et trouve refuge dans les régions inférieures de la Terre.

¹² *Pouvoirs de l'horreur*, pp. 11-12.

¹³ *Ibid.*, p. 12.

De ce fait, la notion d'abjection participe de manière particulièrement adaptée à l'investigation de l'inconscient menée par la théorie psychanalytique. L'abject peut tout d'abord être associé à l'*objet petit a* de Lacan¹⁴. Si Lacan lui-même ne se réfère jamais à cet objet de son discours en le qualifiant de la sorte, plusieurs commentateurs de son œuvre en suggèrent la parenté. Keith Reader montre ainsi les liens qui existent entre l'abject et l'*objet petit a* en s'appuyant sur des travaux d'analystes :

This concept [the abject] does not figure explicitly in Lacan, though it is consistently inferrable in his work. Elizabeth Grosz indeed equates it with the *objet a*, in a passage which suggests its correlation with the phallus too: « there is an intermediate category of objects, midway between the inanimate and the bodily. These are the various 'detachable' parts of the body, its excretions, waste products, and bodily by-products, which Lacan describes as *objet a*, and Kristeva refers to as the abject [...]. Detachable part, separable parts of the body – urine, faeces, sperm, blood, vomit, hair, nails, skin – retain something of the cathexis and value of a body part even when they are separated from the body. There is still something of the subject bound up with them – which is why they are objects of disgust, loathing, and repulsion as well as envy and desire.¹⁵

Le statut de déchet et de rebut de l'abject qui constitue son essence même dans sa définition étymologique et son acception psychanalytique apparaît bien ici. L'abject de Kristeva est clairement identifié à l'*objet petit a*. Slavoj Žižek établit, quant à lui, la parenté entre l'abject et l'*objet petit a* sans la nommer :

¹⁴ *a* est « the first letter of the word *autre* » et est « always in lower case and italicised to show that it denotes the little other, in opposition to the capital 'A' of the big Other. Unlike the big Other, which represents a radical and irreducible alterity, the little other is the other which isn't another at all, since it is essentially coupled with the ego, in a relationship which is always reflexive, interchangeable ». L'*objet petit a* « denotes the object which can never be attained, which is really the cause of desire rather than that towards which desire tends [...]. *Objet petit a* is any object which sets desire in motion, especially the partial objects which define the drives. [...] *Objet petit a* is both the object of anxiety, and the final irreducible reserve of libido. [...] In the seminars of 1962-3 and of 1964, *objet petit a* is defined as the leftover, the remainder, the remnant left behind by the introduction of the symbolic in the real ». Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London/New York, Routledge, 1996.

¹⁵ Keith Reader, *The Abject Object. Avatars of the Phallus in Contemporary French Theory, Literature and Film*, New York/Amsterdam, Rodopi, 2006, p. 44. La citation est tirée d'Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies. Towards a Corporeal Feminism*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1994, p. 81.

The Lacanian formula for this object [the essential object in me which cannot be objectivated, dominated] is of course *objet petit a*, this point of the Real in the very heart of the subject which cannot be symbolized, which is produced as a residue, a remnant, a leftover of every signifying operation, a hard core embodying horrifying *jouissance*, enjoyment, and as such an object which simultaneously attracts and repels us – which *divides* our desire and thus provokes shame.¹⁶

Žižek écrit encore à propos de l'*objet petit a* qu'il est « a leftover of the Real, an 'excrement' »¹⁷, accentuant ainsi les traits qui permettent de l'identifier à l'abject. Il est intéressant que l'*objet petit a* auquel la théorie psychanalytique identifie l'abject soit défini comme « the very heart of the subject which cannot be symbolized ». À ce titre, il est, selon la formule de Lacan, « ce qui ne cesse pas de ne pas s'écrire » et s'évertue par conséquent à forcer les portes du discours, tout comme l'abject qui « cannot be shown » et « cannot be told either because of the ineradicable metaphoricity of language »¹⁸.

Notons enfin que, contrairement à ce qu'écrit Reader, la notion d'abjection apparaît explicitement chez Lacan dans la phase tardive de son enseignement qui porte sur la figure de l'analyste comme saint. À cet égard, Mario Binasco écrit :

Lacan insiste, en particulier dans les années 1970, sur le terme d'abjection, sur cette – comment dire ? – qualité, ou plutôt sur ce sens de la fonction de l'objet, objet qu'il va même jusqu'à appeler *abjet*. *Abjection*, ça dit la fonction de l'objet en tant qu'il la tire du corps du sujet, et précisément ce qui « tombe », de ce qui est rebut, de ce qui est écarté du corps comme l'un des prix à payer pour sa construction symbolique et imaginaire, idéale, et qui donc, quand il frappe à la porte du sujet de l'extérieur, ne peut qu'être perçu comme le retour d'un abject, d'un *abjet*, d'un semblant *in-noble* qui semble en menacer la noblesse.

Et de citer Lacan : « C'est de l'abjection de cette cause en effet que le sujet en question a chance de se repérer au moins dans la structure. Pour le saint ça n'est pas drôle,

¹⁶ Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, London/New York, Verso, 1989, p. 180.

¹⁷ *Ibid.*, p. 183.

¹⁸ Intervention de Denis Hollier rapportée dans « The Politics of the Signifier II: a Conversation on the *Informe* and the Abject », Hal Foster, Benjamin Buchloch, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois, Denis Hollier, Hellen Molesworth, *October*, vol. 67, winter 1994, pp. 3-21 (p. 20).

mais j'imagine que ça recoupe bien des étrangetés des faits de saint »¹⁹. Le psychanalyste est saint dans la mesure où il est abject, c'est-à-dire dans la mesure où il devient figurativement le rebut du discours de l'analysant. L'abjection opère donc *dans et par* le langage.

Reste alors à prendre en considération les applications de la notion d'abjection dans le langage et plus particulièrement dans les domaines de la stylistique et de la rhétorique. Il faut revenir, pour cela, à l'origine du mot. Parmi les acceptions que le mot rencontre, celle d'« humilité » doit retenir l'attention. La comparaison des étymologies des mots « abjection » et « humilité » permet de constater qu'ils entretiennent des rapports de sens certains. Ainsi, de la même manière qu'est abject ce qui a été rejeté et abaissé (c'est-à-dire orienté vers le bas, vers le sol), est humble ce qui tend à se rapprocher du sol conformément à la racine du mot « humilité ». Les mots « humilité » et « humble » sont formés sur le nom latin *humus* qui désigne la matière organique du sol, issue de la décomposition des végétaux. Partant, le langage abject et abjectant serait donc un langage humble et humiliant. De même pour l'écriture de l'abjection. Dans le sens objectif du génitif, parler d'écriture de l'abjection désigne le fait d'écrire sur l'abjection, d'en étudier le fonctionnement, les manifestations. Dans le sens subjectif, parler d'écriture de l'abjection désigne le fait d'écrire de manière abjecte. Ce n'est plus le seul propos qui est abject et humble mais également la langue utilisée.

La langue humble renvoie à la distinction tripartite des genres effectuée par les rhéteurs du Moyen Âge à partir de l'œuvre de Virgile. Dans l'œuvre du poète latin, le *stylus gravis* (ou style élevé/sublime) renvoie à *L'Énéide*, le *stylus mediocris* (ou style moyen) aux *Géorgiques* et le *stylus humilis* (ou style humble/bas/simple) aux *Bucoliques*. À chaque style correspondent trois mondes de référence : les arbres, les animaux et des métiers différents. Pour le *stylus humilis*, il s'agit respectivement du hêtre (*fagus*), de la brebis (*ovis*) et des

¹⁹ Mario Binasco, « Petites variations sur le thème du saint », *Le Déchet, le rebut, L'En-je Lacanien* n°5, 2005, pp. 77-97 (p. 88). Citation extraite de Jacques Lacan, *Le Savoir du psychanalyste. Entretiens de Saint-Anne, 1971-72*, leçon du 1^{er} Juin 1972, inédit.

pâtres (*Pastor otiosus*). À chaque style correspond également une langue. La langue des pâtres parlée dans les champs ne saurait être la même que celle parlée dans l'*urbs* par les *miles dominans*. La langue du *stylus humilis* est davantage libre de ces choix, notamment en ce qui concerne le vocabulaire et la syntaxe afin de pouvoir s'adapter à son objet. L'écriture de l'abjection utilise une langue précisément tout à la fois « humble » et « humiliée ». Pas de prétention au grand style et au sublime mais reconnaissance et utilisation de la langue des humbles et du quotidien.

Humilier la langue et utiliser la langue des humbles, cela peut aussi vouloir dire subvertir les codes du langage en vigueur, ainsi que l'organisation des valeurs implicitement véhiculées. Cela peut aussi vouloir dire désacraliser l'idée de « littérature » afin d'en faire un objet accessible à tous échappant à la règle. Dans les deux cas, il s'agit de désobéissance à la loi juridique et esthétique ainsi que d'actes contestataires visant à revendiquer un nouvel ordre des choses : l'abject comme puissance de contestation linguistique et littéraire en quelque sorte. Cette approche de la notion est d'autant plus pertinente si elle est replacée au sein du couple axiologique qu'elle forme avec le sublime qui se définit en premier lieu par rapport à la langue et à la littérature.

Pour résumer : l'abject concerne essentiellement l'exclusion sociale, le corps dans son rapport aux *excreta* et à la sainteté, les comportements moraux, le fonctionnement de la psyché et une utilisation particulière de la langue.

Le sublime

Le mot « sublime » est emprunté au latin classique *sublimis* qui signifie « suspendu en l'air », « haut, élevé, grand » au sens propre et figuré. *Sublimis* est néanmoins un adjectif tardivement apparu, assez rare et de sens problématique. On le dérive de *sub-* qui marque le déplacement vers le haut et de *limis*, « oblique, de travers », ou *limen*, « limite, seuil ». Le

préfixe *sub-* ne désigne pas seulement un rapport d'infériorité, de voisinage ou de soumission : il marque également un déplacement vers le haut et est rattaché à *super*, comme en grec *hupo* à *huper*. *Limis* (ou *limus*) est un adjectif qui qualifie tantôt le regard lorsqu'il est indirect et porté à la dérobée, tantôt un mouvement d'élévation complexe non orthogonal au sol. *Limen* est cependant le substantif qui est privilégié à partir du deuxième siècle après J.-C. pour expliquer l'étymologie de « sublime »²⁰. Dans la tradition rhétorique, on le trouve tout d'abord chez Quintilien (premier siècle après J.-C.) dans l'expression *genus sublime dicendi* puis dans le *Traité du Sublime* du Pseudo-Longin (entre le premier et le troisième siècle après J.-C.). Dans cette tradition, le sublime désigne tant le grand style balisé par la tradition rhétorique que le « je-ne-sais-quoi » qui fait, selon Boileau traducteur de Longin, qu'un texte « nous ravit et nous transporte ». Il faut donc distinguer les moyens techniques de l'effet produit.

Si Longin, et avec lui la tradition antique, liste un ensemble de moyens qui relèvent du grand style (le *stylus gravis* qui s'oppose au *stylus humilis*) comme les figures, les interrogations, les hyperbates, les hyperboles, l'apostrophe, les métaphores ou les périphrases²¹, il précise également que le sublime peut être produit par une seule parole (le *Fiat lux* de l'Ancien Testament) voire un silence (comme celui d'Ajax aux enfers dans l'*Odyssee*²²). Mais Longin insiste surtout sur le fait que le sublime est, avant toute chose, un effet produit par le discours :

il faut bien se donner de garde d'y prendre pour Sublime une certaine apparence de grandeur bâtie ordinairement sur de grands mots assemblés au hasard, et qui n'est, à la bien examiner, qu'une vaine enflure de paroles, plus digne en effet de mépris que d'admiration. [...] La marque infaillible du

²⁰ Toutes ces informations sont tirées du *Dictionnaire historique de la langue française* et de l'article de Baldine Saint Girons « Le 'Surplomb aveuglant' du sublime. De l'adjectif au substantif », *La Littérature et le sublime*, sous la direction de Patrick Marot, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, pp. 45-58.

²¹ Voir Francis Goyet, *Le sublime du « lieu commun ». L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1996.

²² Ces deux exemples sont utilisés par Longin dans le *Traité du Sublime*, traduction de Nicolas Boileau, texte édité et présenté par Francis Goyet, Paris, Le Livre de Poche, 1995.

Sublime, c'est quand nous sentons qu'un discours nous laisse beaucoup à penser, qu'il fait d'abord un effet sur nous, auquel il est bien difficile, pour ne pas dire impossible, de résister, et qu'ensuite le souvenir nous en dure, et ne s'efface qu'avec peine.²³

Il faut également, à propos du sublime rhétorique, faire la distinction entre les deux traditions grecques qui sont en amont de la conception latine et lui donnent une double orientation. Le sublime latin recouvre les deux notions grecques d'*hupsos* et de *deinos*. La première se trouve dans le titre grec du traité de Longin, *Peri Hupsos*, tandis que la seconde apparaît à plusieurs reprises dans ses lignes. Tandis que le sens de l'*hupsos* se fixe chez Longin dans une relation privilégiée à la simplicité du discours, à la force de conception et à la grandeur d'esprit, le *deinos* y désigne le terrible, le redoutable et le véhément. En terme de style, le *deinos* se rattache à la tradition développée par Démétrios (début du premier siècle avant J.-C.). Il se distingue du style simple par son goût de l'obscurité et son art des sous-entendus ; il s'oppose au style élégant en laissant part à la rugosité et à la cacophonie et du fait de son goût du « tour cynique » qui associe mordant et drôlerie ; il se démarque du grand style par sa concision, son absence de pompe et son rejet des mots rares²⁴. Dans la *Rhétorique* d'Aristote, la *deinôsis* désigne, tantôt l'exagération ou l'exacerbation du style (1411a), tantôt la révolte ou l'indignation excitée chez l'auditeur (1419b)²⁵.

Rien de plus différent que l'*hupsos* et le *deinos*. Pourtant, ces deux notions sont rendues, en latin, par le même mot : le sublime qui, tant en termes de style que d'effet, présente deux visages qui seront privilégiés par les théoriciens et praticiens en fonction de leurs propres aspirations.

²³ *Traité du sublime*, 7.1-3.

²⁴ Voir Baldine Saint Girons, « Le 'Surplomb aveuglant' du sublime », pp. 50-1. Heidegger consacre le paragraphe 12 de ses commentaires des *Hymnes* d'Hölderlin à la signification du mot *deinos* à partir d'une occurrence de *l'Antigone* de Sophocle. Il choisit de traduire le mot par *das Unheimliche* car sont ainsi véhiculés selon lui les trois sens de redoutable, puissant et inhabituel. Martin Heidegger, *Hölderlin's Hymn 'The Ister'*, translated by William McNeill and Julia Davis, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1996, pp. 61 et 64.

²⁵ Aristote, *Rhétorique*, traduction de Pierre Chiron, Paris, Flammarion, 2007.

L'évolution de la notion de sublime est, par la suite, stable. On la retrouve au Moyen Âge opposée au *stylus humilis*, puis, à l'âge classique, chez Boileau qui ne fait que reprendre et accentuer l'aspect *hupsos* du traité de Longin dans la traduction qu'il en donne en 1674²⁶. La question du sublime se repose ensuite au dix-huitième siècle avec la naissance de l'esthétique. Jean-François Lyotard commente à ce propos :

When the question of art is posed in terms of « what is the right rule for producing a work of art? » we are in the classical approach, and the name of this approach was poetics. When the question of rules for producing art-works dissolved, that is to say when the question of the sublime began at the end of the seventeenth century, the classical approach was over. Baumgarten, in a sense Burke and certainly Kant tried to build a new approach and this approach is called Aesthetics. This new approach was closely linked to the question of the sublime because it was necessary to conceive a perception of art-works without rules.²⁷

C'est que le sublime, en ce qu'il est au-delà de la limite (*sub limen*), engage la littérature et l'art « à se confronter à ce qui excède [leurs] moyens et à ce qui [les] fonde en tant que représentation »²⁸.

À l'âge de l'esthétique, Burke est le premier à se pencher de nouveau sur la question du sublime et à en renouveler la compréhension dans *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757). L'originalité de Burke est de définir systématiquement le sublime par rapport au beau. Les qualités reconnues au beau reprennent celles attribuées à l'*hupsos* (harmonie de la composition, simplicité et clarté du propos, variété continue des figures, élévation d'esprit qui porte à la douceur et au bien), tandis que le sublime présente toutes les qualités du *deinos* (obscurité, violence, pouvoir, terreur, etc.). Quand Burke définit le sublime, il n'est plus question de rhétorique mais d'affects : on est

²⁶ Boileau distingue à propos de la *Rodogune* (1645) de Corneille le sublime blanc du sublime noir, entérinant ainsi, à mots cachés, la distinction entre *hupsos* et *deinos*.

²⁷ Réponse de Jean-François Lyotard à une intervention de Philippe Lacoue-Labarthe intitulée « On the Sublime » où l'auteur discute la question de la fin de l'art soulevée par Hegel dans l'*Esthétique. Postmodernism*, ICA Documents, ed. by Lisa Appignanesi, London, Free Association Books, 1989, pp. 11-18 (p. 15). L'intervention a été faite en anglais.

²⁸ Patrick Marot, « Avant-Propos », *La Littérature et le sublime*, pp. 9-14 (p. 9).

véritablement passé dans la sphère de la sensation (l'*aesthesis* grecque) et dans l'ère de l'esthétique. Dans la section « Of the Sublime », il écrit :

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling. [...] When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible; but at certain distances, and with certain modifications, they may be, and they are delightful, as we every day experience.²⁹

Le sublime est encore décrit comme un plaisir négatif, le *delight*, qui s'éprouve du fait d'avoir échappé au danger et fait ainsi partie des passions relatives à la conservation de soi. Dans la dernière partie de son ouvrage, Burke rappelle enfin le lien qui unit depuis l'Antiquité sublime et discours en insistant sur le fait que les mots « seem to affect us in a manner very different from that in which we are affected by natural objects, or by painting or architecture; yet words have as considerable a share in exciting ideas of beauty and of the sublime as any of those, and sometimes a much greater than any of them »³⁰.

Si Kant partage ce point de vue sur la capacité particulière du discours à susciter le sublime, la définition qu'il en donne dans la *Critique de la faculté de juger* (1790) se démarque de celle de Burke, selon lui trop empiriste. Kant insiste d'abord sur ce qui distingue le sublime du beau : il peut se trouver dans un objet informe pour autant qu'il représente une dimension de l'illimité (alors que le beau se trouve dans la forme de l'objet qui consiste dans sa limitation) ; il se mesure à l'encontre du beau, non sur la qualité, mais sur la quantité ; il est tout mouvement et mobilité (tandis que le beau est censé être fixe). Le véritable enjeu se situe

²⁹ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, London, Routledge and Kegan Paul, 1958, pp. 39-40. Ces idées de force et de vigueur qui sont attachées au sublime et qui s'opposent à celles de douceur et de régularité que Burke attache au beau ont mené certains commentateurs à lire cet antagonisme en termes de genre, le sublime représentant les qualités masculines et le beau les qualités féminines. Voir Philip Shaw, *The Sublime*, London/New York, Routledge, 2006, pp. 23-6.

³⁰ *Ibid.*, p. 163.

dans la redéfinition que Kant fait du sublime à partir du conflit entre l'imagination et la raison que Patrick Marot résume ainsi :

Kant, on le sait, intériorise l'antagonisme propre au sublime burkien en abolissant la relation du sujet à l'objet extérieur : il n'y a plus de violence du monde en l'occurrence, plus d'effroi délicieux devant montagnes et tempêtes (même s'ils demeurent comme supports), mais un conflit interne des facultés : l'imagination, qui est, dit-il, la plus puissante de nos facultés sensibles, se trouve impuissante à se représenter le Tout dans sa simultanéité et procède au constat effrayé de notre finitude : la raison au contraire peut renverser cette défaillance en pensant l'absolu et la totalité en dehors de toute représentation sensible (limitée par ces formes a priori de la sensibilité que sont le temps et l'espace), et appréhender ainsi quelque chose qui réside en le sujet et pourtant le dépasse infiniment. On sait à cet égard que la troisième *Critique* a tenté de résoudre cet antagonisme entre raison et sensibilité, et que l'un des enjeux de cette résolution est justement la définition moderne du sublime.³¹

À partir de ce conflit, Kant distingue deux types de sublime : le sublime mathématique et le sublime dynamique de la nature. Le premier correspond à « ce qui est grand au-delà de toute comparaison (*absolute, non comparative magnum*) »³². Le second est plus difficile à cerner. Kant pose d'abord que :

La *force* est un pouvoir qui est supérieur à de grands obstacles. Cette force est dite *puissance* quand elle manifeste sa supériorité même vis-à-vis de la résistance émanant de ce qui possède soi-même une force. La nature, dans le jugement esthétique qui la considère comme une force ne possédant pas de puissance sur nous, est *dynamiquement sublime*.³³

Il décrit alors le sublime comme « un objet (de la nature) dont la représentation détermine l'esprit à concevoir la pensée de ce qu'il y a d'inaccessible dans la nature en tant

³¹ Patrick Marot, « L'Écriture du sublime ou l'éclat du manque », *La Littérature et le sublime*, pp. 15-41 (p. 26).

³² Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduction et présentation d'Alain Renaut, Paris, Flammarion, 1995, p. 229.

³³ *Ibid.*, p. 242.

que présentation des Idées »³⁴. La conception de Kant se formule donc sur le mode transcendantal de l'exposition des jugements esthétiques.

Dans le chapitre de l'*Esthétique* (1835-38) consacré à « La symbolique du Sublime », Hegel précise la conception moderne du sublime tout en la faisant passer sur le plan de la spiritualité religieuse. Pour lui : « Nous devons chercher la première purification de l'esprit et sa séparation expresse du monde sensible dans *le sublime* qui élève l'absolu au-dessus de toute existence visible »³⁵. Le sublime est alors « la tentative d'exprimer l'infini sans trouver dans le domaine des apparences visibles un objet capable de le représenter »³⁶ et, en sa présence :

la réalité extérieure où se manifeste la substance infinie est rabaissée [...], parce que cet abaissement et cette soumission sont le seul moyen par lequel un Dieu invisible en lui-même et qui ne peut être exprimé par rien de sensible et de fini, d'une manière positive, peut être présenté par l'art.³⁷

C'est de cette conception du sublime comme présentation de l'imprésentable qu'est issue l'acception postmoderne de la notion développée par Jean-François Lyotard. Dans *L'inhumain*³⁸, Lyotard s'appuie sur les tableaux de Barnett Newman pour exposer la présentation de l'imprésentable comme une tentative de faire voir l'impossibilité de voir. Les lignes noires ou « zips » apposées par Newman sur ses peintures permettent de rendre sensible le supra-sensible en manifestant l'immanence et l'immédiateté absolues de l'événement³⁹. Si la conception de Lyotard dérive de Hegel, celle de Derrida part de Kant.

³⁴ *Ibid.*, p. 251.

³⁵ Friedrich Hegel, *Esthétique*, traduction de Charles Bénard revue et complétée par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, vol. 1, Paris, Le Livre de Poche, 1997, p. 469.

³⁶ *Ibid.*, p. 470.

³⁷ *Ibid.*, p. 480.

³⁸ Jean-François Lyotard, *L'Inhumain*, Paris, Galilée, 1988.

³⁹ Lyotard écrit : « Chez Newman, l'évasion consiste à rabattre le temps événementiel où la 'scène' légendaire ou historique avait lieu, sur la présentation de l'objet pictural lui-même. Le matériau chromatique, par rapport avec le matériel (la toile, parfois laissée non préparée) et sa disposition (échelle, format, proportion), c'est cela seul qui doit susciter la surprise admirable, la merveille, *que quelque chose soit, plutôt que rien*. Le chaos

Derrida aborde la question du sublime et de la possibilité de sa représentation dans la section « Parergon » de *La Vérité en peinture*⁴⁰. Les *parerga* (de *par* et *ergon*, soit « ce qu'il y a autour de l'œuvre ») évoqués par Kant sont au nombre de trois : les vêtements, les colonnes et les cadres – ce sont ces derniers qui intéressent le plus Derrida. Plus qu'une simple limite, le *parergon* fonctionne comme une interface entre l'intérieur et l'extérieur, le dedans et le dehors, la limite et l'illimité. Philip Shaw écrit à propos de la réflexion de Derrida sur le sublime et le *parergon* :

The pleasure that arises from the sublime consists [...] precisely in the setting of, rather than the overcoming of, limits, for reason, unlike imagination « can put such a border in place and take emotional pleasure from this accomplishment. That pleasure – not the glimmering awareness of something 'other' – is the sublime for both Kant and Derrida. The experience and pleasure of the sublime do not stem from the promise of something noumenal, outside a given frame, but rather from the perpetual, yet always provisional, activity of framing itself, from the *parergon*. »⁴¹

Dans cette perspective, c'est l'action perpétuelle de limiter plutôt que le dépassement de la limite qui est à l'origine de l'apparition du sublime. La question de l'art permet de faire le lien avec l'utilisation qui est faite de la notion par la psychanalyse.

Le sublime est lié à la psychanalyse par l'intermédiaire du concept de sublimation forgé par Freud. En Allemand, le sublime se dit *das Erhabene*, mais Freud introduit le terme *die Sublimierung* pour spécifier ce qu'il entend par sublimation : « un processus qui concerne la libido d'objet et consiste en ce que la pulsion se dirige sur un autre but, éloigné de la satisfaction sexuelle. L'accent est mis ici sur la déviation qui éloigne du sexuel »⁴². Le

menace, mais l'éclair du *tzintsum*, le *zip*, a lieu, qui partage les ténèbres, qui décompose comme un prisme la lumière des couleurs, et qui les dispose sur la surface en un univers », *Ibid.*, p. 96. Le *zip* de Newman fonctionne ainsi comme le *Fiat lux* de la *Genèse* figurant parmi les exemples canoniques du sublime selon Longin.

⁴⁰ Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.

⁴¹ *The Sublime*, p. 118. Citation extraite de Mark Cheetham, *Kant, Art, and Art History. Moments of Discipline*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 107.

⁴² Sigmund Freud. « Pour introduire le narcissisme », traduction de Jean Laplanche, *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969, p. 98. La question de la sublimation est également abordée par Freud dans *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, traduction de Philippe Koeppel, Paris, Gallimard, 1989.

concept permet de rendre compte de la création artistique perçue comme résultat de la déviation de la libido d'objet. L'autre contribution majeure de la psychanalyse à la question du sublime est effectuée par Lacan et prend le contre-pied de l'approche formulée par Freud. Si, pour Freud, le processus de la sublimation consiste à transférer la libido d'un objet matériel sexuellement satisfaisant vers un objet qui n'a pas de lien évident avec la satisfaction sexuelle (Dieu, un tableau, etc.), pour Lacan le procédé est inverse. La libido est réinvestie depuis ce que Lacan appelle « la Chose » vers un objet matériel qui devient sublime en occupant la place de cette Chose. Dans *L'Éthique de la psychanalyse* où il aborde la question du sublime et de la sublimation, Lacan annonce : « Et la formule la plus générale que je vous donne de la sublimation est celle-ci – elle élève un objet [...] à la dignité de la Chose »⁴³. Pour Lacan, la Chose est « ce qui du réel pâtit du signifiant »⁴⁴, c'est-à-dire le vide qui se trouve au centre du Réel sans lequel la signification ne peut avoir lieu. Ce vide, la Chose, permet la création de signification tout en empêchant toute signification d'être jamais complète. À partir de là, on peut suivre Žižek dans sa définition de l'objet sublime :

We must remember that there is nothing intrinsically sublime in a sublime object – according to Lacan, a sublime object is an ordinary, everyday object which, quite by chance, finds itself occupying the place of what he calls *das Ding*, the impossible-real object of desire. The sublime object is an object elevated to the level of *das Ding*. It is its structural place – the fact that it occupies the sacred/forbidden place of *jouissance* – and not its intrinsic qualities that confer on it its sublimity.⁴⁵

La qualité sublime d'un objet dépend de sa place structurelle dans le système de la signification. La sublimité n'en conserve pas moins ses caractéristiques génériques : il est question d'élévation, de dignité, de sacré et d'interdit. La psychanalyse met en contact l'abject et le sublime, que ce soit en transformant l'abject (la pulsion sexuelle) en sublime (en art),

⁴³ Jacques Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1986, p. 133.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 150.

⁴⁵ *The Sublime Object of Ideology*, p. 194.

comme c'est le cas dans la sublimation freudienne, ou en élevant un objet du quotidien (un objet abject, possiblement l'*objet petit a*) au statut sublime (celui occupé par la Chose), comme c'est le cas dans la sublimation lacanienne.

Points de contact

Comment passe-t-on alors du point (adverbe de négation) aux points (nom commun) de contact ? À première vue, l'abject et le sublime sont en tout point opposés. L'abject désigne étymologiquement un mouvement qui va du haut vers le bas tandis que le sublime exprime le mouvement inverse. Le premier est chargé négativement quand le second peut être pris pour un superlatif du beau, du bon et du bien. L'abject représente la matérialité, la corporéité et les passions (les « parties abjectes » ce sont les organes de la reproduction et de l'excrétion), alors que le sublime désigne l'abstraction, la spiritualité et la raison (« le sublime », dans le langage de la préciosité, est l'autre nom du cerveau). L'abject est du côté du féminin, le sublime du masculin. Sur le plan de l'écriture et du style, l'exclusion est également de mise. Longin consacre un chapitre de son traité à ce sujet : « Il faut que les paroles répondent à la majesté des choses dont on traite ; et il est bon en cela d'imiter la nature, qui, en formant l'homme, n'a point exposé à la vue ces parties qu'il n'est pas honnête de nommer, et par où le corps se purge »⁴⁶, à savoir les parties abjectes qui correspondent aux mots considérés comme tels. Boileau se fait le relais de ce propos dont il est le traducteur en précisant que, lorsque le poète adopte le style bucolique, il doit se garder de l'abject et rester sublime même en ayant des préoccupations toute terrestres : « Au contraire, cet Autre abject

⁴⁶ *Traité du sublime*, 43.5. Ce que Michel Deguy commente ainsi : « Et *comme* la Nature a caché le bas (l'excrétion), suggérant par là de ne pas laisser l'abjection se montrer, le *naturel* dans le grand-dire consiste à cacher la technique du haut ». « Le Grand-dire », *Du Sublime*, ouvrage collectif, Paris, Belin, 1988, pp. 11-35 (p. 25).

en son langage / Fait parler ses Bergers comme on parle au village. / Ses vers plats et grossiers dépouillés d'agrément / Toujours baisent la terre, et rampent tristement »⁴⁷.

Si les théoriciens de l'Antiquité et les partisans des Anciens militent pour le *point* de contact, c'est-à-dire l'opposition stricte des notions, un courant initié par la chrétienté s'est attaché à créer des *points* de contact entre les domaines du haut et du bas, notamment avec l'idée de sainteté, comme il est apparu dans la présentation des notions. Pour les Chrétiens, une des conditions nécessaires à toute élévation est un préalable abaissement passant par l'humilité et l'humiliation devant Dieu. Erich Auerbach précise qu'en ce qui concerne le style, le fait est également vrai :

In antique theory, the sublime and elevated style was called *sermo gravis* or *sublimis*; the low style was *sermo remissus* or *humilis*; the two had to be kept strictly separated. In the world of Christianity, on the other hand, the two are merged, especially in Christ's Incarnation and Passion, which realize and combine *sublimitas* and *humilitas* in overwhelming measure.⁴⁸

Pour illustrer ce propos, Auerbach fournit plusieurs exemples tirés de la littérature patristique et de la littérature mystique médiévale. Cette tradition du mélange des styles se déploie dans la satire (pratiquée dès l'Antiquité par Lucilius, Varron, Horace et Juvénal) puis avec l'héroï-comique et le burlesque. L'abject et le sublime, en tant que styles et valeurs, peuvent désormais cohabiter.

Cette affinité se retrouve chez Burke qui reconnaît la compatibilité de la laideur et du sublime : « Ugliness I imagine likewise to be consistent enough with an idea of the sublime »⁴⁹. Tout est question de quantité, ou *energeia*, et non de qualité, comme le rappelle Jean-François Lyotard dans sa lecture de Kant :

⁴⁷ Nicolas Boileau-Despréaut, *Art poétique*, Paris, Flammarion, 1998, chant II, vers 15-20. Le lien entre l'abject, le *stylus humilis* et l'*humus* est nettement activé.

⁴⁸ Erich Auerbach, *Mimesis. The Representation of Reality in Western literature*, trans. William R. Trask, Princeton, Princeton University Press, 1953, p. 151.

⁴⁹ *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, p. 119.

Il ne faut pas penser que ce soit le « contenu » affectuel, si l'on peut dire, qui détermine la sublimité d'un sentiment. Toute émotion, tout état subjectif de la pensée peut passer au sublime, la colère, le désespoir, la tristesse, l'admiration, et même « l'absence d'affect, *die Affektlosigkeit* », ou l'apathie, un état de désaffectation. Le sublime ne se distingue pas par ses qualités ou nuances affectuelles, mais la quantité d'énergie qui s'y dépense à l'occasion de l'objet dit sublime.⁵⁰

Gageons qu'il en va de même pour l'abject, émotion extrême et violente en soi, que pour la colère, le désespoir, la tristesse ou l'absence d'affects. Si ce qui compte dans l'apparition du sublime est le caractère terrible et effrayant de l'émotion mobilisée, le lien entre l'abject et le sublime n'en est que plus intime et fondamental dans la mesure où l'abject est, à la fois, terrible et effrayant. N'est-ce pas ce qui apparaît dans le titre de l'essai que Kristeva consacre à la question, *Pouvoirs de l'horreur*? Tant les idées de puissance que d'effroi sont représentées. C'est alors par son versant *deinos* que le sublime s'identifie à l'abject en tant qu'affect. La conception du sublime adoptée par Burke partage ainsi nombre de caractéristiques avec l'abject. En termes d'affect : l'aspect terrifiant, la violence de l'émotion, le danger et la menace qu'ils représentent tous deux pour le sujet, la véhémence, le côté « inquiétante étrangeté » relevé par Heidegger⁵¹ pour le *deinos* et par Kristeva⁵² pour l'abject. En termes de style : le goût pour la rugosité et la cacophonie, l'absence de pompe et de termes rares, le choix de l'obscurité et des sous-entendus.

L'un comme l'autre fascine par leur caractère extrême et hors du commun, ce qui se manifeste dans le mouvement simultané d'attraction-répulsion qu'ils exercent tous deux : on en a peur mais on désire s'en approcher pour savoir ce qui s'y passe. Ce phénomène est exprimé par Kant à propos du sublime : « L'esprit se sent *ému* lors de la représentation du sublime dans la nature [...]. Ce mouvement peut (tout particulièrement dans son début) être comparé à un ébranlement, c'est-à-dire à une rapide alternance de répulsion et d'attraction

⁵⁰ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Paris, Galilée, 1991, pp. 189-90.

⁵¹ Hölderlin's Hymn 'The Ister', pp. 61 et 64.

⁵² *Pouvoirs de l'horreur*, p. 13.

face au même objet »⁵³. Kristeva le note à propos de l'abject : « Inlassablement, comme un boomerang indomptable, un pôle d'appel et de répulsion met celui qui en est habité littéralement hors de lui »⁵⁴.

Les idées de quantité d'énergie dépensée, de violence et de sainteté, ainsi que le phénomène d'attraction-répulsion qui font se croiser les caractéristiques de l'abject et du sublime, s'articulent autour du concept de limite et de son dépassement. Tant le sublime que l'abject sont à la fois frontières, dépassement des limites, représentations de l'illimité et de l'informe. « Tel est en fait le sens du mot *sublimitas* », écrit Jean-Luc Nancy, « ce qui se tient juste sous la limite, ce qui la touche »⁵⁵. Il ajoute : « la forme, ou le contour, c'est la limitation, qui est l'affaire du beau : l'*illimité*, au contraire, est l'affaire du sublime »⁵⁶. Le sublime est, à la fois, limite et dépassement de la limite qu'il constitue. C'est ce que Kant expose également : « le sublime se peut trouver aussi dans un objet informe, pour autant qu'une dimension d'*illimité* est représentée en lui ou grâce à lui et que cependant vient s'y ajouter par la pensée la dimension de sa totalité »⁵⁷. Un commentaire éclairant sur le rapport problématique du sublime aux concepts de limite et d'informe est fourni par Jacob Rogozinsky :

S'il n'était que désordre et dévastation insensée, le sublime ne provoquerait que la crainte ou de l'horreur, et cette peine transcendante que suscite l'absence de finalité. Or, « le sublime plaît » : la joie douloureuse qu'il éveille doit être l'indice d'une finalité cachée. L'enjeu de l'*Analytique du sublime* serait de déceler cette finalité de la contre-finalité, d'en délivrer la forme latente au sein de l'informe. D'ailleurs, pour être jugé sublime, un phénomène ne doit pas être absolument dépourvu de forme : il faut qu'à l'illimitation qui le défigure « s'ajoute par la pensée la notion de sa totalité ». La catégorie de totalité désigne chez Kant « la pluralité considérée comme une unité ». Quelle peut être, dans le cas du sublime, cette fonction d'unité ? Quel lien serait assez puissant pour contenir le *chaos*,

⁵³ *Critique de la faculté de juger*, p. 240.

⁵⁴ *Pouvoirs de l'horreur*, p. 9. Notons qu'être hors de soi c'est littéralement être dans un état d'extase (*ex-tasis*), c'est-à-dire ce à quoi doit faire tendre le sublime selon Longin. Là encore, les deux notions se rejoignent.

⁵⁵ Jean-Luc Nancy, « L'Offrande sublime », *Du Sublime*, pp. 37-75 (p. 62).

⁵⁶ *Ibid.*, p. 50.

⁵⁷ *Critique de la faculté de juger*, p. 225.

pour le ramener à l'un dans le mouvement de sa déliaison ? Il doit y avoir un lien. S'il faisait défaut, si l'objet ne pouvait être « compris en un tout », la moindre trace de finalité disparaîtrait. Le phénomène ne serait plus sublime, mais monstrueux (*ungeheuer*). Démarcation précaire, car la sublimité s'élève « à la limite du monstrueux », juste en deçà de l'horreur, et toujours sur le point d'y sombrer. Le même mouvement défigurant qui le distingue des formes belles emporte le sublime vers le difforme ou l'informe. Il faut bien, cependant, qu'il se démarque de la monstruosité : il y va de la visée de la *Critique du jugement* – de la possibilité même de juger – que le sublime n'ait « rien de monstrueux [...] ou de hideux », qu'il préserve l'esquisse d'une forme à la lisière du chaos. D'une forme étrange et sans figure qui ne se donnerait qu'à se déformer et qui serait peut-être la plus pure des formes, la secrète armature du sensible. L'esthétique du sublime permettrait alors de découvrir un ordre caché sous l'apparence du chaos. L'anarchie sauvage des phénomènes serait paradoxalement le plus sûr indice d'une ordonnance supra-sensible. Il aura fallu que la texture du paraître se déchire, que le monde soit livré à la dévastation, pour qu'une esthétique du sublime fasse signe vers l'ouverture du passage.⁵⁸

De même, l'abject est à la fois limite (selon Kristeva, il est une « frontière »⁵⁹ entre le moi et l'autre, le dedans et le dehors, le familier et l'étranger) et franchissement de la limite entre acceptable et inacceptable et au-delà de cette limite. Si l'on considère que le sublime est la forme de l'informe, la présentation de l'imprésentable ou l'ordre caché du chaos, on pourrait tout aussi bien dire que le sublime est la forme, la présentation ou l'ordre caché de l'abject. L'abject, c'est en effet tout à la fois l'informe, l'imprésentable, l'indicible et le chaos : c'est le lieu « où le sens s'effondre »⁶⁰. Les deux notions se définissent ainsi tant par rapport à la limite et à son dépassement que l'une par rapport à l'autre. Elles font respectivement signes vers l'au-delà de la représentation et de la signification : le sublime relève de l'imprésentable et l'abject de l'indicible. Cet imprésentable qu'est le sublime peut néanmoins parvenir à contenir cet indicible qu'est l'abject. Dans cette perspective, Kristeva écrit ainsi que « l'abject est bordé de sublime »⁶¹. Pour la psychanalyse, la relation entre l'abject et le sublime se formule à partir du concept de sublimation. L'abject est l'envers du

⁵⁸ Jacob Rogozinsky, « Le Don du monde », *Du sublime*, pp. 179-210 (pp. 184-5).

⁵⁹ *Pouvoirs de l'horreur*, p. 17.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 9. Le mot « sens » peut être compris dans ses deux acceptions directionnelle et sémantique.

⁶¹ *Ibid.*, p. 19.

sublime et réciproquement⁶² : ils ne sont que les deux faces d'une même entité désignée du nom de *jouissance*⁶³.

L'abject et le sublime se rapprochent donc autour des idées de sainteté, de *deimos*, de limite, d'attraction-répulsion et de jouissance. L'exploration des points de contact des deux notions montre qu'elles tendent à se confondre progressivement, au travers des siècles, alors qu'elles étaient, au départ, fondamentalement opposées. L'Antiquité les séparait radicalement en tant que valeurs et styles : dans les deux cas le sublime avait la part belle et l'abject devait être évité, caché. Avec l'émergence de la chrétienté, les deux registres sont pour la première fois mêlés : il faut d'abord être abject et s'humilier pour devenir sublime (c'est le parcours de l'ascension ascétique du saint, calqué sur celui du Christ) et l'enchevêtrement stylistique dont font montre les sermons de l'époque entérine ce changement. Les genres de la satire, de l'héroï-comique et du burlesque prolongent cette première tentative de faire cohabiter les deux registres. Avec la naissance de l'esthétique au dix-huitième siècle, la question du sublime revient à la charge et les deux pôles de l'axe se rapprochent jusqu'à partager certaines caractéristiques. Dans la redéfinition proposée par Burke, le sublime présente nombre de similitudes avec l'abject : caractère terrible, véhément, effrayant et rugueux ; obscurité, violence et puissance ; plaisir négatif qui attire et repousse. Le visage des deux notions change pour se ressembler de plus en plus. Kant poursuit ce mouvement en mettant l'accent sur l'importance des idées de limite et d'informe pour le sublime avant que la modernité ne

⁶² Victor Burgin écrit par exemple à partir de l'analyse d'un passage des *Ennéades* de Plotin portant sur la beauté et le statut abject (sang menstruel, etc.) de la femme : « We have only to view the abject from a certain angle to see a category which might have been known to Plotinus, from a text by Longinus - 'The Sublime' ». « Geometry and abjection », *Abjection, Melancholia and Love. The Work of Julia Kristeva*, ed. by J. Fletcher and A. Benjamin, London/New York, Routledge, 1990, pp. 104-23 (p. 117).

⁶³ « It is only in 1960 that Lacan develops his classic opposition between *jouissance* and pleasure [...]. The pleasure principle functions as a limit to enjoyment; it is a law which commands the subject to 'enjoy as little as possible'. At the same time, the subject constantly attempts to transgress the prohibitions imposed on his enjoyment, to go 'beyond the pleasure principle'. However, the result of transgressing the pleasure principle is no more pleasure, but pain, since there is only a certain amount of pleasure that the subject can bear. Beyond this limit, pleasure becomes pain, and this 'painful pleasure' is what Lacan calls *jouissance* [...]. » À ce titre, la *jouissance* est également liée à la pulsion de mort : « The death drive is the name given to that constant desire in the subject to break through the pleasure principle towards the Thing and a certain excess *jouissance*; thus *jouissance* is 'the path towards death' ». *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*.

développe les rapports des deux notions à l'au-delà de la limite : l'indicible pour l'abject et l'imprésentable pour le sublime. La théorie psychanalytique, qu'elle soit d'obédience freudienne ou lacanienne, achève de rapprocher les notions. Elles ne sont plus que les deux étapes d'un même processus (dans la théorie freudienne) ou les deux facettes d'un même principe (dans la théorie lacanienne).

Selon Lyotard, la question du sublime se repose chaque fois qu'une crise a lieu dans le domaine de la représentation, dans la mesure où le sublime est ce qui l'excède et la dépasse. Ce fut le cas lors du passage de la poétique à l'esthétique. C'est à nouveau le cas depuis que Hegel a, selon Lyotard à tort, proclamé la mort de l'art dans l'*Esthétique*. Pour Lyotard, la représentation est à nouveau en crise et les théoriciens se trouvent à se poser la question du sublime comme lors du passage de la poétique à l'esthétique :

I think that today we are, *mutatis mutandis*, in a similar situation, after the terrific work of avant-gardism over the last century; and aesthetics is irrelevant because it deals in terms of taste, of genius, and terms like that. When we consider ways of approaching the main works of modern art, we see that such criteria are totally irrelevant. [...] So we're confronted with this problem, which is a real one: I agree that it is the end of aesthetics, but it is not the end of the question of art. That is the very definition of our task.⁶⁴

Sans prétendre vouloir relever la tâche de la formulation d'une nouvelle théorie de la représentation, nous pouvons remarquer qu'à chaque fois que la question du sublime a été reposée, sa proximité et ses caractéristiques communes avec son antonyme, l'abject, se sont multipliées au point d'arriver à une certaine confusion entre les deux notions. Ce phénomène se manifeste, de manière privilégiée, dans le champ de la littérature. Le discours littéraire a toujours été espace d'élection pour l'apparition du sublime, tandis que l'abject, en tant que chiffre de l'indicible, n'a de cesse d'interroger ce discours de l'extérieur afin d'y pénétrer. Cette nouvelle proximité entre les notions est mise en scène et interrogée dans les œuvres de

⁶⁴ Réponse à l'intervention de Philippe Lacoue-Labarthe, « On the Sublime », p. 15.

Georges Bataille, Jean Genet et Samuel Beckett à partir desquelles nous avons choisi de mener l'investigation. S'ils ne se proposent pas directement d'énoncer une nouvelle théorie de la représentation prenant acte de la reconfiguration du rapport entre les notions, les trois auteurs en interrogent le rapprochement dans leurs essais théoriques et le mettent en pratique dans leurs ouvrages de fiction.

Présentation du corpus d'étude

Les œuvres des trois auteurs qui nous intéressent ont la double spécificité de présenter d'une part un versant théorique (essais philosophiques, sociologiques et esthétiques théorisant les rapports de l'abject et du sublime) et un versant pratique (romans, nouvelles, pièces de théâtre traitant de ses rapports) et, d'autre part, d'utiliser l'abject et le sublime tant de manière classique (séparation des registres et des styles, organisation du monde selon un axe vertical) que contemporaine (mélange des styles et renversement des valeurs jusqu'à la confusion des notions). À ce titre, ces œuvres sont, chacune à leur manière, représentatives de la difficulté de penser les rapports entre les deux notions dans toute leur complexité.

Le premier chapitre étudie la remise en question de l'opposition entre l'abject et le sublime dans l'œuvre de Georges Bataille. Pour Bataille, la réflexion se situe essentiellement autour des idées de transgression des limites et de sainteté, ainsi qu'autour de la question du sacré qui leur est attenante. Dans sa pratique théorique, la réflexion sur l'abjection pose également la question politique du rapport entre dominants et dominés. Dans cette perspective, l'abjection n'est pas un état de nature mais une situation définie par le statut social. Dans ses fictions, l'angle d'approche est celui du sexuel, de l'excès et de la transgression des limites qui ouvrent les portes à un au-delà de l'expérience présentant à la fois les caractéristiques de l'abject et du sublime. Les deux vont de pair et les personnages

batailliens sont, par essence, marqués de ce double sceau. Bataille développe ainsi sa réflexion théorique et fictionnelle en lui donnant dans chaque cas une orientation différente : dans la théorie, l'abjection est une condition sociale, dans la fiction, c'est la véritable nature des personnages. La première section du chapitre se propose d'étudier cette vision complexe de l'homme qui est donnée dans les différents textes de Bataille afin de comprendre les particularités de son humanisme qui applique à la lettre la formule de Térence : rien de ce qui est humain ne reste étranger à Bataille, et ce jusque dans les derniers retranchements abjects et sublimes de l'homme. Si cet homme « hyperhumain » terrorise, il est également terroriste. La deuxième section décrypte le fonctionnement du terrorisme notionnel et littéraire qui sévit dans les textes théoriques et fictionnels de l'auteur où il déjoue, dans et par l'écriture, la hiérarchie entre les deux notions. Enfin, la troisième section réfléchit sur le concept de sacrifice, central dans la pensée de Bataille, compris dans ses relations à l'abject et au sublime – la mise à mort réelle ou symbolique de la victime exigeant d'être lue simultanément sur ces deux modes d'interprétation.

Le deuxième chapitre s'intéresse à la manière dont les deux notions s'articulent dans les textes de Jean Genet où se retrouvent certaines caractéristiques de la réflexion sur l'abject et le sublime menée par Bataille. Les questions de la sainteté, de la transgression des limites, de la représentation du sexuel et de la relation entre dominés et dominants sont également situées par Genet au carrefour de la rencontre entre les deux notions. L'entreprise de Genet se veut néanmoins plus revendicatrice que celle de Bataille n'est théorique. Dans ses textes, Genet questionne la validité et la légitimité de la morale fondée sur la structuration de la société selon le modèle de l'axiologie ségrégative verticale. Lui-même paria de l'ordre social du fait de sa marginalité et de son homosexualité, l'auteur se fait le chantre de l'abject en empruntant les attributs stylistiques et esthétiques du sublime. Il fait ainsi se mêler les deux domaines qui lui permettent de se présenter comme un saint. L'humanité de Genet remplace

l'humanisme de Bataille. Cette double entreprise idéologique et stylistique a pour effet de mettre sens dessus dessous un ordre dont la légitimité disparaît en même temps que la structure. La première section du chapitre montre comment la structure axiologique de l'abject et du sublime est reproduite dans les textes pour mieux y être subvertie de l'intérieur. La deuxième section analyse la manière dont, dans les textes, la confrontation à l'abject est à l'origine de l'apparition du sentiment sublime pour les personnages, le narrateur, l'auteur et le lecteur, instaurant ainsi un lien de causalité entre les deux notions valable pour tous les niveaux de l'énonciation. La troisième section étudie les procédés qui permettent à Genet de toujours relancer le mouvement de définition des notions et qui, au lieu de permettre de les distinguer, empêchent qu'aucune place fixe ne leur soit jamais assignée.

Le troisième chapitre porte sur l'œuvre de Samuel Beckett et y étudie la présence et les manifestations du motif pictural de la *Vanité* comme point de rencontre des deux notions. L'œuvre de Beckett est profondément marquée dans son esthétique, sa portée philosophique et son style par cette tradition picturale du dix-septième siècle baroque qui renaît au vingtième siècle avec l'avènement de la postmodernité. Beckett lui-même revendique son intérêt pour ce type de tableaux, ainsi que son désir de pouvoir écrire la vie et la mort dans un espace extrêmement réduit, à la manière des peintres de *Vanités* classiques et de ses amis artistes (Geer van Velde) réalisant des *memento mori* contemporains. Bien que par des techniques différentes, ces deux types de *Vanité* représentent l'abject (la mort, le passage du temps, l'inanité de la vie et des plaisirs) par des moyens sublimes (maîtrise dans le détail de la technique artistique suggestive). Ils proposent également une morale, celle de l'*Ecclésiaste* mêlée aux préceptes du *contemptus mundi* et du *memento mori* que Beckett dote d'une valeur ironique qui en défait toute la componction et la noblesse affectée. La *Vanité* classique est ainsi retravaillée et le grotesque postmoderne prend le pied sur la gravité. Dans le même temps, du fait qu'ils représentent l'imprésentable qu'est la mort, ces tableaux et ces textes qui

en reprennent la manière sont, par essence, sublimes au sens postmoderne – ils présentent l'imprésentable. La première section du chapitre étudie les manifestations de la poétique de la *Vanité* classique dans les textes de l'auteur. Elle en analyse l'influence sur les éléments esthétiques, la portée éthique et morale, ainsi que l'aspect stylistique. Elle met en évidence, dans le même temps, la portée ironique du travail de Beckett sur la *Vanité* classique. La seconde section étudie les manifestations postmodernes de cette poétique de la *Vanité*. Elle répertorie la présence des différents types de *Vanité* postmoderne dans les textes, elle étudie la mise en forme de l'informe, assimilable à l'abject, qui est propre au sublime postmoderne et analyse le style fragmenté comme manifestation littéraire de cette esthétique particulière.

Un dernier chapitre conclusif dresse un bilan comparé des différentes pratiques et réflexions portant sur les relations entre l'abject et le sublime étudiées dans les trois chapitres précédents. Apparaissent ainsi les points communs permettant de rapprocher les textes et la pensée des trois auteurs, ainsi que les différences qui permettent de les distinguer et assurent leurs spécificités. Ressort enfin de la confrontation de ces deux notions en apparence si opposées l'existence d'un certain nombre de similitudes et de contradictions qui défient les idées reçues, empêchent la simple reconnaissance et donnent au contraire à penser.

Chapitre 1 : Georges Bataille. La remise en question des oppositions

Introduction

Dans *Terreur et rhétorique, Breton, Bataille, Leiris, Paulhan, Barthes & Cie. Autour du surréalisme*, Michel Beaujour écrit :

Il est temps de réapprendre que le sublime et l'abject n'ont rien d'obligatoire, et que le discours qui les absolutise est produit lui aussi selon les procédures de l'invention dialectique. [...] Mais peut-être est-il temps de donner définitivement congé aux surréalistes, à Bataille, à Artaud, ces forcenés, ces prophètes [...]. Grâce à eux, malgré eux, notre rapport à la sophistique, à la rhétorique s'est détendu. Le très haut et le très bas ne nous apparaissent plus comme des êtres fascinants et terrifiants, mais tout simplement comme les limites d'un paradigme.⁶⁵

Ce propos qui tient pour simples et acquis des points qui ne le sont pas pose d'emblée la nécessité de réfléchir à nouveau sur le rôle joué, ainsi que sur les rapports entretenus par les notions de sublime et d'abject dans l'œuvre de Georges Bataille. Plusieurs points de ce qui est dit posent en effet problèmes. Le caractère prétendument obligatoire et absolutisé des notions de sublime et d'abject est avancé puis rejeté par Beaujour sans explication. Leur couple est ramené au travail de la dialectique en ignorant la méfiance avec laquelle Bataille abordait ce concept. Bataille est mis sur le même plan que les surréalistes avec lesquels il entretenait le plus vif désaccord⁶⁶. Le sublime et l'abject sont enfin réduits à la plus plate et structurale

⁶⁵ Michel Beaujour, *Terreur et rhétorique, Breton, Bataille, Leiris, Paulhan, Barthes & Cie. Autour du surréalisme*, Paris, Jean-Michel Place, 1999, p. 27.

⁶⁶ Voir le *Second manifeste du surréalisme* (in *Manifestes du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1971) où Breton excommunie Bataille en le traitant de « philosophe-excrément » ainsi que le *Dossier de la polémique avec André*

neutralité, de manière totalement arbitraire. Ce chapitre se propose de définir le statut de ces deux notions qui n'a rien de stable ni de définitif dans une œuvre dense et variée – douze volumes d'*Œuvres complètes*⁶⁷ couvrant quatre décennies, de 1922 à 1961, de pratique des sciences humaines dans leur sens le plus large (littérature, critique, philosophie, économie, sociologie, ethnologie, histoire des religions, histoire de l'art, psychanalyse, etc.). Si ces textes sont nombreux et couvrent des sujets variés, l'intérêt de Bataille pour les extrêmes et l'excès est néanmoins constant. En tant que « ce qui est grand au-delà de toute comparaison » (Kant) et ce qui est plus bas que plus bas⁶⁸, les notions de sublime et d'abject offrent la possibilité de nommer ces extrêmes qui sont le lieu de leur propre excès. Le sublime et l'abject ne sont donc pas les limites d'un quelconque paradigme, mais des domaines constitués par la transgression de ces limites que Bataille se propose d'explorer.

Dans ses textes, Bataille utilise, sauf erreur de notre part, à soixante-dix reprises des mots issus de la série morphologique de l'abject (« abject » nom et adjectif, « abjection »)⁶⁹ et à trente-sept reprises des mots issus de la série morphologique du sublime (« sublime » nom et adjectif, « sublimer » et ses conjugaisons, « sublimation ») parmi lesquels huit figurent dans des citations d'auteurs (Nietzsche pour cinq d'entre elles). Proportionnellement au volume de texte, la fréquence d'utilisation des mots est relativement faible et va du simple (pour le sublime) au double (pour l'abject). Les conclusions logiques qui voudraient que, d'une part, l'importance de ces notions dans la pensée de Bataille soit marginale et que,

Breton (*Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 48-109) où Bataille répond à Breton de manière non moins violemment *ad hominem*.

⁶⁷ Dans le cours de ce chapitre, les références aux textes de Bataille se feront à partir des *Œuvres complètes* publiées par Gallimard et apparaîtront dans le texte sous la forme (volume, page).

⁶⁸ « Le bas est [...] essentiellement démesuré. Il transgresse les limites jusqu'auxquelles l'Idée conserve sa maîtrise. Plus bas, mais *plus bas que lui-même*, il marque un *comparatif absolu*, un comparatif sans référence, un comparatif qui en tant que tel dissout la commune mesure », écrit Denis Hollier (*La Prise de la concorde suivi de Les dimanches de la vie. Essais sur Georges Bataille*, Paris, Gallimard, 1993, p. 192). De même que le sublime est le comparatif absolu du haut, l'abject est le comparatif absolu du bas. Il en est, à ce titre, l'image inversée. L'abject est alors le nom que nous donnerons au bas bataillien.

⁶⁹ Dix-sept occurrences peuvent être ajoutées si l'on prend en considération les notes attenantes au texte « L'Abjection et les formes misérables » (II, 437-9).

d'autre part, l'intérêt porté à l'abject soit supérieur à celui porté au sublime se révèlent respectivement fausse et partiellement vraie.

Aspects de l'abject

Certains textes de l'œuvre de Bataille sont intégralement ou partiellement consacrés à l'abject. C'est, par exemple, le cas de l'article « L'Abjection et les formes misérables », essai de sociologie écrit dans les années 30, qui représente à lui seul dix-neuf occurrences des mots issus de la série de l'abject (soit un peu moins du tiers de l'ensemble) ainsi que du chapitre de *La Littérature et le mal* (1957) portant sur l'œuvre de Jean Genet qui totalise treize occurrences (à eux deux, ces textes représentent près de la moitié – trente-deux sur soixante-dix – des mentions directes).

Dans ces deux textes, l'abjection est présentée comme l'état d'exclusion de certaines catégories d'individus. Dans le premier, cet état résulte de l'incapacité matérielle des « misérables » à effectuer l'acte d'exclusion des choses abjectes (crasse, déjections corporelles) du fait de leur charge de travail. Dans le second, l'état d'exclusion résulte de la volonté de Genet, enfant abandonné voleur et homosexuel, de s'exclure de la société qui l'a auparavant rejeté, du fait de son statut transgressif menaçant la cohésion sociale. L'abjection peut donc être tant subie que choisie et résulte de la transgression d'un impératif, celui de l'hygiène ou de la loi. D'autres textes présentent des emplois ponctuels de la notion ayant la même valeur. Ainsi d'Henry Miller qui « est si radicalement insoumis qu'il préfère avec légèreté l'abjection à la servitude » (XI, 45) ou de la pègre et de la basse prostitution dont il est fait mention dans *L'Érotisme* (1957 ; X, 138). D'après ces exemples, l'abjection, qu'elle soit physique ou morale, est prisee par Bataille pour autant qu'elle représente une force transgressive menaçant l'ordre établi.

Cette valorisation de l'abject n'est cependant pas systématique et la notion peut être utilisée pour exprimer un jugement moral négatif. Ainsi, dans « Calavera », Bataille affirme en condamnant qu'« Il est lâche, il est abject de pénétrer dans ce qui est la vie autrement qu'avec l'embrassement intérieur que la vie est » et qu'« Il appartient aux satisfaits de placer au-dessus des autres un monde où les tentures des pompes funèbres couvrent le visage mal élevé de la mort : toute l'abjection de la fuite et du gaspillage est traduite par l'abjection des tentures » (II, 407-8). Le texte, dont le titre signifie « crâne », est consacré à la célébration de la fête des morts au Mexique et condamne la pusillanimité de ceux qui refusent de regarder la mort en face et la qualifie d'abjecte. L'abjection est ainsi connotée négativement quand elle exprime la peur de la transgression et le respect des interdits. De la même façon, il est question dans le *Dossier de l'œil pinéal* de « l'abjecte pauvreté des vies particulières » et du « caractère émasculé du regard asservi de l'homme » (II, 43) tandis que le *Dossier sur la polémique avec André Breton* mentionne à trois reprises l'abjection morale et intellectuelle « dans laquelle les hommes actuels se sentent vivre » (II, 91-2).

Il y a, pour Bataille, une « bonne » et une « mauvaise » abjection : celle qui peut renverser les interdits et affirmer la souveraineté humaine et celle qui les respecte et est un signe d'asservissement. Les références à l'abjection du second type sont marginales et c'est bien plutôt le premier type d'abjection, auquel il consacre deux de ses textes théoriques, qui intéresse Bataille.

Outre les textes théoriques et critiques, l'abjection est également présente dans les textes de fiction. Si les termes n'y sont que peu ou pas utilisés (deux occurrences dans *Le Bleu du ciel* (1957) et une dans *Ma Mère* (1966)), ces textes peuvent néanmoins se lire comme des parangons d'abjection. La récente publication des romans et récits de Bataille dans la

bibliothèque de la Pléiade⁷⁰ a ainsi été accueillie par un article de Sharon Bowman intitulé « Recueillir l'abject : Bataille en Pléiade »⁷¹, tandis que Pascal Louvrier écrit à propos d'*Histoire de l'œil* (1967), où le terme n'apparaît pas, que « Bataille [y] repousse les limites de l'abjection »⁷². Qu'il s'agisse de transgression sexuelle ou d'abjection morale et/ou physique, l'abjection recouvre, dans ces textes, la même valeur positive que dans les textes théoriques.

L'importance et la spécificité de la pensée de l'abject dans l'œuvre de Bataille a été mise en évidence par la critique. Les textes de l'auteur, théorie et fictions confondues, sont aujourd'hui utilisés pour penser et théoriser l'abject qui se voit *élevé* au rang de concept esthétique et philosophique. Les travaux de Rosalind Krauss et d'Yves-Alain Bois⁷³, tout comme ceux de Georges Didi-Huberman⁷⁴, utilisent les textes de Bataille pour penser l'abject comme un processus structurel distinct de la compréhension référentielle qu'en donne Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Pour ce faire, les critiques distinguent la notion d'abject de la notion d'informe, définie par Bataille dans l'article 'Informe' de *Documents* (1929-31) comme « un terme servant à déclasser » qui « revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat » (I, 217). L'informe s'oppose à l'abject référentiel de Kristeva, c'est-à-dire à l'identification de l'abject aux *excreta*, en ce qu'il est un processus structural qui défait et déclasse les formes et les objets de pensée : « abjection, in producing a thematics of essences and substances, stands in absolute

⁷⁰ Georges Bataille, *Romans et récits*, édition publiée sous la direction de Jean-François Lalouette, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2004.

⁷¹ Sharon Bowman, « Recueillir l'abject : Bataille en Pléiade », *Critique*, vol. 62, n°708, 2006, pp. 416-25.

⁷² Pascal Louvrier, *Georges Bataille. La fascination du mal*, Monaco, Éditions du rocher, 2008, p. 40.

⁷³ Yves-Alain Bois et Rosalind E. Krauss, *Formless. A User's Guide*, New York Zone Books, 1997. Voir aussi Hal Foster, Benjamin Buchloch, Rosalind E. Krauss, Yves-Alain Bois, Denis Hollier and Helen Molesworth, « The Politics of the Signifier II: a Conversation on the *Informe* and the Abject », *October* vol. 67, 1994, pp. 3-21.

⁷⁴ Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 2003.

contradiction to the idea of the *formless* », écrit Krauss⁷⁵. Elle s'interroge alors sur la possibilité de penser l'abject bataillien, en marge de la définition référentielle, comme un processus opérationnel à la fois proche et distinct de l'informe :

What would it be, however, to think « abjection » apart from the objects of disgust – the filth, the rot, the vermin, the corpses – that Bataille himself enumerates, after all, in his own treatment of the subject ? Well, as Bataille also shows us it would be a matter of thinking the concept operationally, as a process of « alteration », in which there are no essentialized or fixed terms, but only energies within a force field, energies that, for example, operate on the very words that mark the poles of that field in such a way as to make them incapable of holding fast the terms of any opposition. So that, just as the word *sacer* already undermines the place of the sacred by revealing the damned within the very term of the holy, the designation for that part of the social field that has sunk into abjection – the word *misérables* – had started off as a term of pity (« the wretched »), but then, caught up in a rage of revulsion, became a curse (« wretches ! »).⁷⁶

L'abject est défini comme une force transgressive qui opère au niveau politique et social (les exclus et les misérables) et au niveau linguistique (le mot « misérable » et sa double signification antagoniste). Il faudra donc analyser, dans les textes, le fonctionnement de ce processus qui met en jeu des énergies plutôt que des termes fixes ou des essences. Une étude exhaustive de la notion d'abjection demande, cependant, que la dimension référentielle en soit également considérée.

Aspects du sublime

La réflexion de Bataille sur le sublime ainsi que son apport à sa compréhension sont moins développés que ceux dédiés à l'abject. Aucun texte ne lui est directement consacré, tandis que les mentions qui en sont faites sont peu développées et renvoient, pour l'essentiel, de manière toute classique, à l'idée de violence et de dépassement des limites. Dans

⁷⁵ *Formless. A User's Guide*, p. 245.

⁷⁶ *Ibid.*

L'Expérience intérieure (1943), le terme est ainsi utilisé pour désigner le sentiment éprouvé par l'homme devant le déchaînement des forces de la nature⁷⁷. Il qualifie également des états d'exaltation qui portent l'âme au-delà des limites qui lui sont communément assignées : dans *La Scissiparité* (1949), le « je » exprime son désir d'avoir de lui-même « une idée sublime » apparentée « à l'illimité de l'être – à la nausée, au soleil, à la mort » (III, 230) et de n'accepter la vie qu'« à travers le sublime, l'éternité, le mensonge, à tue-tête chanter, porté par un chœur de théâtre » (III, 232). *L'Expérience intérieure* cite encore Nietzsche qui s'interroge : « Mais où se déversent finalement les flots de tout ce qu'il y a de grand et de sublime dans l'homme ? N'y a-t-il pas pour ces torrents un océan ? », et répond : « Sois cet océan : il y en aura un » (V, 40). Le sublime est tout d'abord associé à la transgression des limites du moi.

Le terme est également utilisé à plusieurs reprises en relation au christianisme. Dans *La Souveraineté* (1953), Bataille désigne comme sublimes les attributs de Dieu, figure de la souveraineté humaine (VIII, 356). Dans *L'Érotisme*, est jugé sublime le rêve du christianisme de dépasser la violence en la changeant en son contraire (X, 119). L'alliance de la violence et du sublime apparaît encore dans une citation de Nietzsche tirée de *La Volonté de puissance* utilisée par deux fois et qui désigne le Christ crucifié comme « le plus sublime des symboles » (VI, 42 et VIII, 470). Cette relation transparait également dans « La laideur belle ou la beauté laide dans l'art et la littérature » où il est dit, à propos du sacrifice, que « l'horreur sacrée qui s'en exhale est sublime » (XI, 420). Le sublime apparaît dans la violence et la mise à mort sacrées qui transgressent les interdits sociaux.

Le domaine artistique et littéraire est également concerné par l'utilisation que Bataille fait du terme. Ainsi, dans *Manet* (1955), le portrait de Mallarmé exécuté par le peintre est qualifié de sublime (IX, 163), tandis que les œuvres de William Blake « aux couleurs

⁷⁷ « Je puis m'imaginer un paysage de terreur, sublime, la terre ouverte en volcan, le ciel rempli de feu, ou toute autre vision pouvant ravir l'esprit [...] », (V, 145). Cette description fait, de manière évidente, référence aux passages de *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (London, Routledge and Kegan Paul, 1967) et de la *Critique de la faculté de juger* (Paris, Flammarion, 2000) où Burke et Kant définissent le sentiment sublime à partir de la puissance exercée par les forces de la nature.

violentes » et qui « ont quelque chose d'exorbité » et « de sourd à la réprobation d'autrui » sont désignées comme telles par deux fois (IX, 222 et VI, 151). *Le Dernier homme*, livre de Maurice Blanchot, reçoit le même titre. Le commentaire que Bataille produit à propos du cours de ce récit mérite l'attention. Il écrit : « Si j'emploie ce mot, ce n'est pas avec sa valeur d'éloge (à mes yeux le petit livre de Maurice Blanchot se situe au-delà, au-dessus de tout éloge) mais en un sens précis : ce cours en sa lenteur ne cesse plus d'élever au sommet » (XII, 464). Le sublime est identifié avec « le sommet ».

D'autres termes sont utilisés par Bataille pour désigner ce que l'on entend usuellement par sublime. À l'époque à laquelle Bataille écrit, le sublime est, à l'encontre de l'abject, une notion très marquée par l'histoire de l'art et de la philosophie qui laisse peu de jeu au développement d'une pensée nouvelle. D'autres mots comme « sommet », « souveraineté », « extase », « hétérogène » ou encore « sacré » sont alors utilisés pour désigner « ce qui est grand au-delà de toute comparaison ». La notion de sublime est donc bien plus présente que sa représentation nominale ne le laisse penser.

Ces termes désignent, pour Bataille, un dépassement des limites assignées par les lois, les conventions et les interdits qui asservissent l'homme. Ils sont synonymes d'excès, de transgression, de liberté, de violence ou encore d'émerveillement, et leur équation de sens peut être ramenée à celle du sublime. Le *sommet* est ainsi directement associé au sublime dans la critique du livre de Blanchot : c'est ce qui est grand au-delà de toute comparaison en termes d'effet littéraire et de pensée. Bataille écrit encore : « Le sommet par essence est le lieu où la vie est impossible à la limite » (VI, 157).

La *souveraineté* entretient, elle aussi, un rapport direct avec le sublime. Elle est définie comme « un aspect opposé, dans la vie humaine, à l'aspect servile ou subordonné » (VIII, 247) où « Quelque chose de sublime est en nous le principe de l'être, qui maintient le combat millénaire où les hommes n'ont jamais cessé de vouloir être à l'envi plus dignes d'admiration

l'un que l'autre » (380). La souveraineté détermine également la littérature telle que la conçoit Bataille. Dans « Hemingway à la lumière de Hegel », il écrit : « seule la littérature nous ramène encore à ce que nous avons en nous de nécessairement souverain, et seule la littérature peut le faire. [...] Or la littérature n'est pas la poésie, mais ce qui, dans ce sens, s'efforce avec passion vers l'honnêteté et nous rapproche de l'*inaccessible* » (XII, 258). La littérature est souveraine, c'est-à-dire sublime, quand elle (s')affranchit des règles et mène au *sommet*⁷⁸.

La définition donnée de l'*extase* dans la préface de *Madame Edwarda* (1966) rejoint cette conception :

Nous ne supportons pas ces sensations liées au vertige suprême. [...] Il existe un domaine où la mort ne signifie plus seulement la disparition, mais le mouvement intolérable où nous disparaissions *malgré nous*, alors qu'à *tout prix*, il ne faudrait pas disparaître. C'est justement cet à *tout prix*, ce *malgré nous*, qui distinguent le moment de l'extrême joie et de l'extase innommable mais merveilleuse. S'il n'est rien qui ne nous dépasse, qui ne nous dépasse *malgré nous*, devant à *tout prix* ne pas être, nous n'atteignons pas le moment *insensé* auquel nous tendons de toutes nos forces et qu'en même temps nous repoussons de toutes nos forces. (III, 11)

La recherche de l'extrême, du merveilleux et de ce qui nous dépasse, associée à la violence, mène au sentiment sublime tumultueux qui permet d'excéder ses propres limites, de sortir hors de soi (*ex-tasis*).

L'*hétérologie* désigne enfin la « science de ce qui est tout autre », c'est-à-dire de « l'inappropriable par quelque mesure, par conséquent c'est l'incommensurable qui échappe à toute commune mesure possible »⁷⁹. En ce sens, l'hétérologie rejoint la définition du sublime

⁷⁸ La conception de Bataille peut être rapprochée du processus évoqué par Longin et commenté par Michel Deguy selon lequel les tropes du texte véritablement sublime sont dissimulés par l'éclat que l'effet sublime fait porter sur eux. « Mais comment faire entrer l'a-logos dans le logos [l'absence de règles dans la littérature] ? », demande Deguy : « Par l'action *secrète* de l'artifice des figures. Le chapitre XVII est ici central. 'Aussi la meilleure des figures, c'est quand elle dissimule qu'elle est une figure.' Or comment cacher la figure ; comment l'orateur (*rhétôr*) a-t-il pu enfouir (*apekrupse*) la figure (*to schêma*) ? *Delon oti tô phôti auto*. Manifestement par son éclat, sa lumière même. Les figures (sou)tiennent (com-portent) le dire (les paroles humaines) dans la lumière (du) 'sublime et pathos' qui les consume, subsume, assume : pour le *rapprochement* de nos *psychés*... ». Michel Deguy, « Le Grand-dire », *Du sublime*, ouvrage collectif, Paris, Belin, 1988, pp. 11-35, (p. 32).

⁷⁹ Robert Sasso, *Georges Bataille. Le système du non-savoir. Une ontologie du jeu*, Paris, Minuit, 1978, p. 64.

« grand au-delà de toute comparaison ». Le sublime n'est cependant pas le seul aspect du tout autre hétérologique. Bataille précise :

Le terme d'*agiologie* serait peut-être plus précis mais il faudrait sous-entendre le double sens d'*agios* (analogue au double sens de *sacer*) aussi bien *souillé* que *saint*. Mais c'est surtout le terme de *scatologie* (science de l'ordure) qui garde dans les circonstances actuelles (spécialisation du sacré) une valeur expressive incontestable comme doublet d'un terme abstrait comme *hétérologie*. (II, 61-2)

Le tout autre assimilable au sublime présente également une composante abjecte (le *souillé*, l'ordure) de la même manière que le sacré se dédouble en sacré droit (pur) et gauche (impur)⁸⁰.

Des traces de cette composante abjecte apparaissent dans la citation de *Madame Edwarda* à propos de l'extase : « la mort », « l'intolérable », « l'innommable » qui menacent l'intégrité de la psyché, ou encore « ce que l'on repousse de toutes ses forces » sont autant de termes ou d'expressions qui relèvent du domaine de l'abject. Le sommet est, lui aussi, marqué par cette double polarité : « Caractère double du sommet (horreur et délice, angoisse et extase) » (VI, 79)⁸¹. La souveraineté est également exposée à cette dualité. Les catégories d'individus considérées comme souveraines par Bataille sont celles qui sont radicalement autres car étant au-dessus ou au-dessous de tout. Sont ainsi souverains : les rois, les dieux, les prêtres (VIII, 247), les chefs militaires, Hitler, Mussolini, mais aussi : les misérables et le prolétariat, les intouchables en Inde. Bataille écrit : « À un tout autre titre, peuvent également être décrites comme hétérogènes, les couches sociales les plus basses, qui provoquent généralement la répulsion et ne peuvent en aucun cas être assimilées par l'ensemble des

⁸⁰ Distinction effectuée par Robert Hertz dans « La Prééminence de la main droite. Étude sur la polarité religieuse » (*Sociologie religieuse et folklore*, Paris, PUF, 1970, pp. 84-109), texte de 1909 placé dans le sillage des recherches de Marcel Mauss sur le sacré. Bataille reprend cette distinction dans « Attraction et répulsion » (II, pp. 307-18 et 319-33).

⁸¹ L'horreur dont il est question rappelle l'essai sur l'abjection de Kristeva tandis que le délice ramène au « delight » de Burke. L'extase est perçue comme un sentiment positif simple qui s'oppose à l'angoisse : où l'on voit que la typologie des concepts est flottante chez Bataille.

hommes » (I, 349). Ce sont donc les deux extrêmes, les deux « sommets » du spectre social juxtaposé au spectre des valeurs que recouvre la notion d'hétérogénéité⁸², et non le seul domaine de l'abject, comme le suggère Elisabeth Roudinesco en y limitant la définition : « par *hétérologie*, Bataille entendait science de l'irrécupérable, des déchets ou des 'restes' »⁸³. Quand Bataille fait la liste des éléments hétérogènes, ce sont bien les deux domaines qu'il inclut indistinctement :

Le rire, les larmes, la poésie, la tragédie et la comédie – et plus généralement toute forme d'art impliquant des aspects tragiques, comiques ou poétiques – le jeu, la colère, l'ivresse, l'extase, la danse, la musique, le combat, l'horreur funèbre, le charme de l'enfance, le sacré – dont le sacrifice est l'aspect le plus brûlant – le divin et le diabolique, l'érotisme (individuel ou non, spirituel ou sensuel, vicieux, cérébral ou violent, ou délicat), la beauté (liée le plus souvent à toutes formes énumérées précédemment et dont le contraire possède un pouvoir également intense), le crime, la cruauté, l'effroi, le dégoût, représentent dans leur ensemble les formes d'effusions dont la souveraineté classique, dont la souveraineté reconnue, n'est certainement pas l'unité achevée, mais dont la souveraineté virtuelle le serait, si nous l'atteignons secrètement. (VIII, 277)

Le sommet, la souveraineté, l'extase et l'hétérologie sont des concepts qui embrassent les deux pôles des extrêmes humains que sont le sublime et l'abject. Les deux notions sont davantage liées comme les deux composantes indissociables et constitutives de phénomènes particuliers, qu'opposées comme les deux extrémités exclusives d'un simple paradigme. Ce sont ces affinités de nature et de structure que la littérature critique a jusqu'ici ignorées qu'il faut interroger.

La critique s'est, en revanche, intéressée au phénomène de « désublimation » qui se manifeste dans l'œuvre de Bataille. Cet aspect particulier de la question du sublime a ainsi été

⁸² Bataille écrit encore : « L'hétérogène (ou sacré) se définit comme le domaine propre de la polarisation. C'est-à-dire que les éléments fortement polarisés apparaissent comme *tout autres* par rapport au domaine de la vie vulgaire », (II, p. 167).

⁸³ Elisabeth Roudinesco, « Bataille entre Freud et Lacan : une expérience cachée », *Georges Bataille après tout*, actes du colloque d'Orléans, sous la direction de Denis Hollier, Paris, Belin, 1995, pp. 191-213 (p. 200).

abordé par Beaujour⁸⁴, Hollier⁸⁵, Krauss et Bois⁸⁶, Didi-Huberman⁸⁷ et Patrick ffrench⁸⁸. La désublimation utilise ce qui peut être identifié à l'abject (le bas, le vil, le sale, l'ignoble) pour déclasser le sublime pris dans sa compréhension commune (ce qu'il y a de noble, de pur et d'élevé). Le processus de désublimation participe du travail structurel de l'abject et constitue ainsi un intéressant point de jonction entre les deux notions qui nous intéressent.

Ressort de ces considérations que les notions de l'abject et du sublime, telles que les conçoit Bataille, sont problématiques, tant du fait que leur définition est à la fois versatile (positive ou négative) et polyvalente (domaine de la politique, du sacré, de la littérature, etc.), que du fait que leurs emplois sont complémentaires et se recouvrent. Ce chapitre se propose de démêler cet écheveau de contradictions et de paradoxes pour montrer que le sublime et l'abject ne se réduisent pas, dans les textes de Bataille, aux deux extrémités d'un paradigme. Il envisage ainsi les différents rôles et fonctions des deux notions dans la pensée et les créations de l'auteur. La première section porte sur l'humanisme de Bataille et analyse la vision spécifique de l'homme qui est exposée dans ses textes et fait la synthèse des deux sommets que sont l'abject et le sublime. La deuxième section aborde Bataille comme un écrivain terroriste en s'appuyant sur l'étude de la souveraineté qui est donnée à l'abject et au sublime dans ses textes. La troisième section considère les rôles joués par l'abject et le sublime dans la mise en scène du sacrifice perçu comme une pratique homicide altruiste.

⁸⁴ *Terreur et rhétorique*, Breton, Bataille, Leiris, Paulhan, Barthes & Cie.

⁸⁵ *La Prise de la concorde*.

⁸⁶ *Formless. A user's guide*.

⁸⁷ *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, ainsi que « Comment déchire-t-on la ressemblance ? », *Georges Bataille après tout*, pp. 101-23.

⁸⁸ Patrick ffrench, *The Cut/Reading Bataille's Histoire de l'œil*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1999.

I – Embrasser l’abject et le sublime : Bataille humaniste

Bataille ne s’est jamais revendiqué écrivain humaniste. Son approche de l’humain, prenant en considération l’ensemble de ses possibles jusque dans ses aspects les plus abjects et les plus sublimes, le rattache néanmoins à cette tradition qui veut que rien de ce qui est humain ne soit étranger à l’écrivain. « Des bribes d’humanisme – disparates, dérisoires, tout au plus – semblent demeurer, ne serait-ce que sous la forme indéterminée de l’interrogation : « *Puis-je tenir rien d’humain pour étranger à moi ?* » (VI, 49) », écrit Martin Crowley⁸⁹. Plus que des bribes, c’est toute la démarche humaniste illustrée par la formule de Térence tirée du *Bourreau de soi-même* (« *homo sum, nihil a me alienum puto* ») qui est adoptée par Bataille. Comme il l’affirme dans *Sur Nietzsche* (1945) par l’intermédiaire de la question rhétorique citée par Crowley, il *ne peut* tenir rien d’humain pour étranger et se doit d’envisager l’homme jusque dans ses aspects les plus extrêmes. Si, pour les humanistes de la Renaissance, l’homme était, d’après la formule de Protagoras, « la mesure de toutes choses » (« *homo mensura hominis* »), pour Bataille « l’homme est à la mesure du tout possible ou plutôt l’impossible est sa seule mesure » (XI, 185)⁹⁰. La spécificité de son humanisme réside alors dans l’exploration et la reconnaissance de tous les possibles de l’homme et en particulier de l’impossible qui, à la fois, le définit et l’excède : ce qu’il a en lui d’abject et de sublime.

C’est la profession de foi blasphématoire édictée dans *L’Abbé C.* (1950) par Robert C., le prêtre sacrilège pour qui seule la démesure de Dieu est à la mesure de l’homme : « Je ne puis pas même un instant imaginer un homme en dehors de Dieu. [...] IL n’a pas de limites, et IL brise celles de l’homme qui LE voit. Et IL n’a de cesse que l’homme ne lui ressemble. C’est pourquoi IL insulte l’HOMME et enseigne à l’HOMME à l’insulter, LUI » (III, 345).

⁸⁹ Martin Crowley, « L’Homme sans », *Nouvelles lectures de Georges Bataille, Lignes* n°17, textes réunis par Francis Marmande, Jacqueline Risset, Jacob Rogozinski et Michel Surya, 2005, pp. 9-23, (p. 16).

⁹⁰ Cité par Crowley. *Ibid.*, p. 17.

L'homme est, pour Robert C., non pas l'image mais l'égal de ce Dieu qui ne connaît pas de limite à son être et avec lequel il partage l'inscription capitale. On ne s'étonnera alors pas de la formule sacrilège employée par Robert C. et du commentaire qui la suit : « DEUS SUM – NIL A ME ALIENUM PUTO. Je tirai la chasse d'eau et, déculotté, debout, me mis à rire comme un ange ». Pour l'abbé littéralement défroqué, la mesure de l'homme se prend entre ces deux extrêmes que sont ce Dieu et cet homme nietzschéens en comparaison desquels il n'y a à la fois rien de plus élevé ni de plus bas. L'affirmation de cette ambiguïté donne la mesure de « l'homme entier » (VI, 17) bataillien, variation de « l'homme total » de Nietzsche.

Dans *Les Larmes d'Éros* (1961), Bataille présente ainsi la nécessité de sa démarche :

Il s'agit d'ouvrir la conscience à la représentation de ce que l'homme est vraiment. [...] Dans leur ensemble sans doute les hommes doivent à jamais se dérober, mais la conscience humaine – dans l'orgueil et l'humilité, avec passion, mais dans le tremblement – doit s'ouvrir à l'horreur au sommet. (X, 620)

« L'horreur au sommet » à laquelle il s'agit de s'ouvrir et qui renvoie, dans le vocabulaire de Bataille, tant au sublime qu'à l'abject, incite John Baker à qualifier son humanisme de « noir »⁹¹. Cette « horreur au sommet » dont l'homme doit prendre conscience pour véritablement se connaître fait l'objet d'une exploration des aspects abjects et sublimes de l'homme, ainsi que d'une réflexion élargissant sa définition. La représentation qui est donnée de l'homme s'accompagne, ainsi, d'un savoir sur sa personne.

⁹¹ John Baker, « L'Humanisme noir de Georges Bataille », *Pleine marge. Cahiers de littérature, d'arts plastiques et de critique*, n°20, 1994, pp. 67-86. L'article prend pour point de départ les assertions de Bataille sur la nécessité de reconnaître et d'accepter Auschwitz (XI, 226), propos similaires à ceux tenus sur Hiroshima (X, 185). Baker commente : « Auschwitz n'est pas inhumain, il est plutôt très ou trop humain. Oublier ou nier Auschwitz, réduire ou refouler cette monstruosité historique, essentielle, ce serait nier une partie de l'homme même », p. 67. Les considérations de Baker sur l'« humanisme noir » de Bataille se limitent malheureusement à ce point. La suite de son étude porte sur la mise en scène romanesque du crime dont le lecteur est, selon Baker, complice.

A – L'extrême des possibles humains

L'exploration de l'extrême des possibles humains est menée comme une quête personnelle par ceux qui disent « je ». Ils font ainsi l'expérience de « l'homme entier ». Si, en accord avec la tradition humaniste, Bataille s'intéresse à *tout l'homme*, il s'intéresse également à *tous les hommes*, y compris les misérables et les femmes. Ces deux catégories d'individus font l'expérience des extrêmes, du fait de leur état (les misérables) ou de leur nature mais également par choix (les femmes).

1) De l'abject au sublime : l'« homme entier »

Robert Sasso présente ainsi l'entreprise humaniste de Bataille : « Il s'agira pour Bataille d'aborder tout l'homme » dans « une pensée capable d'appréhender la cohérence de ce qui est, sans laisser de côté, comme l'a fait la tradition philosophique, l'aspect bas de l'homme. [...] Comprendre l'homme comme un tout sans exclure a priori sa 'part maudite', voilà la tâche que se donne la pensée de Bataille »⁹². Selon le critique, l'humanisme de Bataille serait essentiellement tourné vers la prise en considération de l'abject (« le bas » – Sasso parle encore de l'horreur des *excreta* et de l'« inhumanité humaine ») exclu de la vision sublimée de l'homme. Dans ses textes théoriques et de fiction, Bataille se propose, en effet, d'explorer les possibles humains en s'efforçant d'exposer la part d'abjection inhérente à l'homme. Cette abjection peut être d'ordre physique ou moral, subie ou choisie : incapacité ou refus d'exclure les choses abjectes, humiliation ou comportement vil et méprisable délibéré.

Dans ses textes théoriques, Bataille formule les éléments d'une réflexion visant à redéfinir l'homme en s'efforçant d'en prendre en considération tous les aspects, y compris les plus pénibles et les plus marginaux. Comme le note Baker, cette volonté de redéfinition

⁹² Georges Bataille. *Le système du non savoir*, pp. 54-5.

s'exprime avec le plus de force à propos des camps. Dans « Réflexions sur le bourreau et la victime », Bataille affirme la nécessité de reconnaître l'abjection morale des tortionnaires nazis comme humaine au risque, dans le cas contraire, de ravalier l'homme au rang de simulacre :

l'homme est fait d'une abjection possible, sa joie, de douleurs possibles ; et si l'abjection et la douleur ne se révèlent pleinement à lui par quelque moyen, ce n'est qu'une chiffé déguisée en homme, pharisien, clown ou vieille fille, n'importe quelle menterie guindée et bavarde, endormant le remords d'une défaillance. (XI, 265)

Le vocabulaire utilisé pour désigner l'homme qui refuserait de reconnaître cette abjection comme humaine est très dépréciatif, soit parce qu'il le rabaisse en le dévirilisant (« chiffé », « vieille fille »), soit parce qu'il en marque l'hypocrisie et l'absence de sérieux (« pharisien », « clown »). Le texte qui prétend éduquer l'homme à la connaissance de lui-même prend les allures d'un pamphlet à charge contre une vision de l'homme lâche et épurée.

L'attitude « virile », dans son sens de vertu et de force (*virtus* et *vis*), proprement *humaine* – et Bataille insiste sur le mot – consiste, au contraire, à accepter de voir en soi la possibilité de cette abjection : « Nous ne pouvons être *humains* sans avoir aperçu en nous la possibilité de la souffrance, celle aussi de l'abjection » (266). Bataille va ensuite plus loin en demandant que les bourreaux des camps ne soient pas considérés comme des monstres mais comme des hommes ayant repoussé les limites de l'abjection : « On dit en somme : cette abjection n'aurait pas été s'il n'y avait eu là des monstres. Dans ce violent jugement, on retranche les monstres du possible. On les accuse implicitement d'excéder la limite du possible au lieu de voir que leur excès, justement, définit cette limite » (267). L'homme entier doit accepter de voir en ces « monstres » l'extrême qu'a pu atteindre la réalisation de son propre possible.

L'abjection ne se limite pas à la cruauté des tortionnaires nazis. Elle est le propre de chaque homme. Ce possible de l'homme du commun est exploré dans l'essai et la fiction. Avec l'essai, Bataille se met lui-même en scène afin de rendre sa démonstration d'autant plus convaincante. Dans *L'Expérience intérieure*, il prend la parole en son nom pour revendiquer sa propre abjection :

Ce que j'ai de plus que les autres ; regarder en moi d'immenses salles de déchets, de maquillage ; je n'ai pas succombé à l'effroi qui d'ordinaire dévie les regards ; dans le sentiment que j'avais d'une faillite intérieure, je n'ai pas fui, je n'ai que faiblement tenté de donner le change et surtout, je n'ai pas réussi. (V, 61).

L'abject est présent sous l'espèce des déchets, de l'effroi et de la faillite intérieure – éléments qui mettent en jeu l'intégrité psychique du sujet. L'abjection est clairement morale et est présentée comme un état dont le sujet s'efforce de prendre acte. Si Bataille fait l'expérience de sa propre abjection (de sa bassesse, de sa dissimulation, de sa faiblesse), il la domine néanmoins en l'acceptant comme telle. La force nécessaire pour vivre à « hauteur d'abjection », similaire à la force nécessaire exigée par Hegel pour vivre à « hauteur de mort » (II, 244 et XII, 330), présente un aspect sublime, dans la mesure où l'homme doit, pour y parvenir, se vaincre lui-même et dépasser ses propres limites. En acceptant de soutenir la vue de son abjection, l'homme apprend à reconnaître l'homme en lui et accroît son humanité.

Cette exploration aux limites des possibles humains est poursuivie dans les fictions à la première personne. Du fait de la totale liberté offerte, les narrateurs peuvent repousser toujours plus loin les limites de l'abjection et faire état de leur extrême avilissement. Le narrateur du *Bleu du ciel* expose ainsi sa situation : « J'étais le détritue que chacun piétine et ma propre méchanceté s'ajoutait à la méchanceté du sort. J'avais appelé le malheur sur ma tête et je crevais là ; j'étais seul, j'étais lâche. [...] Je n'avais plus qu'à supporter la souffrance, le dégoût, l'abjection, qu'à supporter plus que je ne pouvais attendre » (III, 430). Si

l'abjection est ici tant physique que morale (le narrateur se présente comme un « détrit » « méchant » et « lâche ») elle est aussi, paradoxalement, tant choisie que subie. Le narrateur dit avoir « appelé » le malheur sur sa tête, mais explique devoir « supporter la souffrance, le dégoût, l'abjection » au-delà de ses capacités (« plus que je ne pouvais attendre »). L'expérience est renvoyée à un dépassement anticipé des limites. De même que le « je » de *L'Expérience intérieure*, le narrateur se contente de prendre acte de sa situation tout en y faisant face. Il ne s'agit pas de fuir devant l'abjection, mais bien de la vivre comme telle, afin d'en donner un compte-rendu aussi précis que possible, témoignant de l'étendue et de la diversité de la nature humaine.

Dans *Ma Mère*, l'expérience se complique en associant abjection et sainteté. Le narrateur fait état de son abjection afin de la mettre en relation avec la transgression des interdits dont elle résulte et qui lui permet d'atteindre des états d'exaltation où le sublime apparaît sous les traits du divin. « Dans la profondeur de mon dégoût, je me sentis semblable à DIEU » (IV, 187), ou encore : « Il me semblait que l'impureté monstrueuse de ma mère – et que la mienne, aussi répugnante – criaient au ciel qu'elles étaient semblables à Dieu, en ce que seules les parfaites ténèbres sont semblables à la lumière » (203). Le narrateur fait se rencontrer les deux sommets de l'expérience humaine : débauche sexuelle et élévation spirituelle, ténèbres et lumière, abject et sublime, en une posture qui reflète l'ambivalence du saint et joue du blasphème. Le saint est, en effet, cette figure qui permet de faire le lien entre l'abject et le sublime. Dans *L'Érotisme*, Bataille affirme : « l'affinité *profonde* de la sainteté et de la transgression n'a pas cessé d'être sensible. Aux yeux mêmes des croyants, le débauché est plus proche des saints que l'homme sans désir » (V, 123). En s'enfonçant dans l'abject, le narrateur de *Ma Mère* tend ainsi vers l'autre extrémité du spectre des possibles. Pour l'humanisme noir de Bataille, c'est le propre de l'homme que d'aller de l'un à l'autre, d'être l'un et l'autre et c'est cette double postulation qui définit l'homme en tant qu'homme.

L'ambivalence de cette double postulation caractérise également les misérables et les femmes, deux catégories d'êtres humains batailliens vivant à l'extrémité des possibles.

2) L'ambivalence des êtres abjects : les misérables et les femmes

Dans ses textes sociologiques, Bataille s'intéresse aux êtres rendus abjects par la société : les misérables. Dans ses textes de fiction, ce sont les êtres traditionnellement associés à l'état d'abjection, les femmes, championnes de l'expérience des limites chez Bataille, qui font l'objet de la réflexion. L'ambivalence de ces êtres en fait, selon la logique de l'humanisme noir, des parangons d'humanité.

a – Les misérables

« L'Abjection et les formes misérables » est la seule étude que Bataille consacre intégralement à l'abjection. Il y réfléchit à la condition des misérables. Sous ce terme, Bataille désigne « la masse amorphe et immense de la population malheureuse » (II, 217), « la lie du peuple, populace et *ruisseau* » (218), « les innombrables victimes des maladies physiques ou mentales » et « la plupart des travailleurs » (219) aliénés par leur charge de travail. L'intérêt de Bataille pour ces groupes d'individus est tout théorique, comme le signale leur absence des récits (à l'exception de Lazare et des ouvriers anarchistes dans *Le Bleu du ciel* et des clients du bar dans *Le Mort* (1967)) qui mettent en scène des personnages issus de milieux bourgeois choisissant et recherchant l'abjection plus qu'ils ne la subissent.

L'abjection des « misérables » est due à leur incapacité à accomplir l'acte d'exclusion des choses abjectes (crasse et déjections corporelles) du fait des particularités de leur statut (charge de travail trop importante, incapacité physique, etc.). En contact avec les choses abjectes, ces individus deviennent abjects à leur tour et sont placés au ban de la société. Le

processus d'exclusion se reproduit ainsi sur le modèle du cercle vicieux (la misère rend abject, l'abjection rend misérable). Le texte est essentiellement politique et vise à dénoncer la structure assurant l'exclusion et l'oppression d'une certaine catégorie d'individus, les misérables, par une autre, les nantis, dont il demande la subversion.

Bataille expose, tout d'abord, les causes de l'état d'abjection pour montrer qu'il est la résultante d'un processus social : « Ainsi l'abjection humaine résulte de l'incapacité matérielle d'éviter le contact des *choses* abjectes ; elle n'est que l'abjection des *choses* communiquées aux hommes qu'elles touchent » (II, 219)⁹³. Si les choses peuvent être abjectes, l'homme le *devient*.

Quand l'abjection est une forme d'oppression, Bataille essaye donc d'en sauver les individus alors qu'il les y pousse quand elle permet de transgresser les interdits et de subvertir les lois⁹⁴. Une distinction implicite s'installe entre abjection choisie, valorisée et recherchée en tant que force transgressive, et abjection subie, condamnée car aliénante et renforçant les structures oppressives établies.

L'abjection des misérables est cependant prisée quand elle devient forme et force subversive. Ainsi apparaît l'ambivalence des misérables, déjà sensible quand Bataille écrit que « le mot *misérable* après avoir voulu dire *qui porte à la pitié* est devenu synonyme d'abject : il a cessé de solliciter hypocritement la pitié pour exiger cyniquement l'aversion » (II, 218). Comme pour les Intouchables, le caractère hétérogène des misérables leur assure

⁹³ Ce principe d'exclusion est similaire à celui qui s'applique aux Intouchables dans la société indienne dont Bataille fait mention dans « La Structure psychologique du fascisme » en distinguant le caractère héréditaire et rituel. Il analyse également le statut ambivalent des Intouchables « caractérisés par une prohibition de contact analogue à celle qui s'applique aux choses sacrées » (II, 349).

⁹⁴ Dans « Contre-Attaque. Union de lutte des intellectuels révolutionnaires » (I, 379-428), c'est l'organisation sociale qui est qualifiée d'« abjecte » car elle coupe « les possibilités de développement humain des travailleurs de la terre et des usines », (382). Bataille utilise le mot dans son sens dépréciatif courant et non dans le sens précis qu'il lui donne dans « L'Abjection et les formes misérables ».

une double valence : d'un côté, l'humiliation et l'humilité portent à la pitié et ramènent vers la sainteté tandis que, de l'autre, l'aversion renvoie à la souillure et représente une menace⁹⁵.

Selon Bataille, les formes subversives « ne sont autres que les formes inférieures [les formes misérables] transformées en vue de la lutte contre les formes souveraines. La nécessité propre des formes subversives exige que ce qui est bas devienne haut, que ce qui est haut devienne bas » (II, 368). C'est que « ceux en qui s'accumule la force d'éruption sont nécessairement situés en bas » (I, 85). Grâce à ces formes subversives inférieures, le bas peut se retourner en haut et le haut devenir bas. Dans *L'Anus solaire* (1931), Bataille pronostique l'éruption des formes inférieures et abjectes avec humour et violence : « Les ouvriers communistes apparaissent aux bourgeois aussi laids et aussi sales que les parties sexuelles et velues ou parties basses : tôt ou tard il en résultera une éruption scandaleuse au cours de laquelle les têtes asexuées et nobles des bourgeois seront tranchées » (I, 85-6). La force subversive des formes misérables provient de leur abjection même assimilée au pouvoir vital (parties sexuelles). Elle permet de renverser la hiérarchie oppressive pour occuper la place souveraine supérieure. Ce pouvoir des « parties velues » est également détenu par les femmes.

b – Les femmes

Si les misérables sont abjects du fait de leur état, les femmes le sont par nature, comme le spécifie Kristeva : « si quelqu'un personnifie l'abjection, sans promesse de purification, c'est une femme, 'toute femme', la 'femme toute' ; l'homme, lui, expose l'abjection en la connaissant et, par-là même, la purifie »⁹⁶. Krauss souligne également cette nature féminine de l'abject « understood as this indifferentiable maternal lining – a kind of

⁹⁵ Ce en quoi ils rejoignent « la pègre » : « ceux qui nient tout interdit, toute honte » (V, 138) et sont également touchés par l'abjection (contact des choses abjectes, exclusion sociale, souveraineté inférieure). La violence de la pègre fait également d'elle une force menaçante potentiellement subversive.

⁹⁶ *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, pp. 101-2. Kristeva explique le lien entre l'abject et le féminin par la peur que le sujet a de la non démarcation d'avec la mère (p. 20).

feminine sublime, albeit composed of the infinite unspeakableness of bodily disgust: of blood, of excreta, of mucous membranes »⁹⁷ en lui donnant une dimension sublime relevant de son caractère à la fois matriciel sacré et indicible. Dans les textes de Bataille, le féminin est intimement lié à l'abject. Les femmes s'en font les grandes prêtresses et lui donnent sa dimension sublime.

Les femmes batailliennes sont, tout d'abord, abjectes car elles s'adonnent frénétiquement à la débauche. Abjection et débauche sexuelle sont clairement associées par la figure de la prostituée abjecte qui apparaît dans le schéma de la femme séduisante du *Dossier « hétérologie »* (II, 181). Dans ce schéma, la prostituée représente la version déclassée de la « Vierge-mère » dont elle est le double antagoniste. Cependant, comme l'indiquent les flèches traçant le parcours qui mène de la partie supérieure du tableau où se trouve la « Vierge-mère » à la partie inférieure où se trouve la « prostituée abjecte » et qui passe par la « religieuse » et « la mère de famille », ces deux entités ne sont que les modalités symétriquement inverses sous lesquelles se manifeste la femme séduisante. Effectuer le parcours en continue implique donc de passer directement de la « prostituée abjecte » à la « Vierge-mère » en révélant l'ambivalence fondamentale de la femme séduisante. Les prostituées abjectes (c'est-à-dire les prostituées à vocation purement sexuelle qui s'opposent à la « prostituée exaltée danseuse, tragédienne, cantatrice » possédant des traits sublimes) sont également associées au monde de la pègre (X, 138) à qui la violence et la transgression des interdits ouvrent les portes de la souveraineté. *L'Érotisme* rappelle encore l'intimité entre prostitution et sacré exprimée par les multiples postures obscènes visibles sur les frontispices des temples indiens (X, 131-4). Comme l'écrit François Wahl, « dans l'érotisme, l'abjection découvre son envers de sacré »⁹⁸.

⁹⁷ *Formless. A User's Guide*, p. 238.

⁹⁸ François Wahl, « Nu, ou les impasses d'une sortie radicale », *Bataille*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, ed. P. Sollers, Paris, 10/18, 1973, pp. 199-242 (p. 201). Il est important ici de distinguer entre le saint et le sacré. Si le sacré est latéralisé et comporte un côté droit (pur et identifiable au sublime) et un côté gauche (impur et identifiable à l'abject), le saint présente simultanément ces deux aspects : son humiliation (son abjection) est la condition de son élévation (son caractère sublime).

Dans les récits de Bataille, c'est le personnage de Madame Edwarda qui incarne le mieux cette ambivalence fondamentale de la prostituée abjecte, infâme et sublime, profane autant que sacrée et, ainsi, véritablement sainte. Edwarda est cette prostituée de bordel, ni tragédienne ni cantatrice, « fille publique, en tout pareille aux autres » (III, 12), tirant la langue (19) et se donnant au premier chauffeur de taxi venu (29), mais qui, plus qu'une sainte, est néanmoins Dieu (12, 21, 24). L'identification d'Edwarda à Dieu passe par l'exhibition de ses « guenilles », « velues et roses, pleines de vie comme une pieuvre répugnante » (20-1). Quand le narrateur s'enquiert de la raison de son geste, elle répond : « Tu vois, [...] je suis semblable à DIEU » (21), avant de l'obliger à regarder puis à embrasser la « plaie vive », avatar abject des plaies du Christ. Le texte s'éclaire si l'on en considère l'intertexte mystique :

Madame Edwarda as a text constantly slides into the eschatological. At the very moment when she insists that the narrator kisses and licks her sex, her « guenilles » or rags, the palimpsest in Bataille's mind, evoked in the text *L'Expérience intérieure*, is the female Sainte Angèle de Foligno's *Book of Visions* that he read concurrently with the writing of *Le Coupable*: « Christ called me to put my lips on the wound in his side. I felt for the first time a great consolation mixed with a great sadness, for I had the Passion before my eyes ». ⁹⁹

La réécriture du passage du *Livre des visions* qui passe par le travestissement du Christ en prostituée de bas étage et la métamorphose de Sainte Angèle en client de bordel s'effectue sur le mode de la transposition bathétique¹⁰⁰. Si les pôles abject et sublime du sacré sont dans les deux cas indissociablement liés, la réécriture bataillienne *déclasse* néanmoins son

⁹⁹ Sarah Wilson, « Fêting the Wound. Georges Bataille and Jean Fautrier in the 1940's », *Bataille, Writing the Sacred*, ed. by Carolyn Bailey Gill, London/New York, Routledge, 1995, pp. 172-192 (p. 180).

¹⁰⁰ L'adjectif est formé sur le mot grec *bathos* signifiant « profond, profondeur » ou exprimant l'idée d'une baisse de niveau, d'intensité. Il est adapté du titre de l'ouvrage d'Alexander Pope, *Peri Bathous or the Art of Sinking in Poetry* publié en (1727), art poétique burlesque parodiant le traité de Longin (*Peri Hupsous or the Art of the Sublime*). « Pope takes Longinus's description of the five sources of the sublime – grandeur of thought; inspired passion; the effective use of rhetorical figures; nobility of diction; and the dignity of the overall composition – and ironically advocates their opposites as guidance in the modern poet's quest to achieve true profundity. » Ian Gordon, 'Peri Bathous, or the Art of Sinking in Poetry', *The Literary Encyclopedia*, March 2003, <http://www.litencyc.com/php/works.php?rec=true&UID=2875>. Ce terme, fréquemment utilisé par la critique anglophone mais peu connu du public francophone, peut se rendre par l'adjectif de sens proche « burlesque ».

intertexte hagiographique : l'abject s'élève au sublime (Edwarda est Dieu) et le sublime tombe dans l'abject (Dieu est une prostituée de bas étage). Edwarda n'en est pas moins cette figure sacrée faite d'abjection et de divinité.

La débauche sexuelle n'est pas le seul apanage des prostituées. À l'exception d'Edwarda, les femmes des textes de Bataille ne sont en rien des êtres misérables. Ce sont, soit des jeunes filles de bonne famille (Simone dans *Histoire de l'œil*), soit des femmes bourgeoises qui choisissent la débauche par goût du scandale et de la transgression¹⁰¹. Dans *Charlotte d'Ingerville* (1966) (le nom à la noblesse affichée situe le cadre social dans lequel évoluent les personnages), troisième partie de *Divinus Deus* (1966) et suite de *Ma Mère*¹⁰², Charlotte parle à son cousin Pierre de sa mère en ces termes : « Elle me disait souvent qu'elle était heureuse d'être une femme, car une femme, surtout belle, surtout riche, pouvait vivre d'une manière plus provocante, à la condition de ne craindre aucune honte, de trouver au contraire sa volupté dans la honte » (IV, 291).

Le personnage éponyme de *Ma Mère* développe le lien privilégié entre maternité et abjection qui fait d'elle le parangon de l'abjection transgressive. Elle est celle qui dit à son fils : « Ta mère n'est à l'aise que dans la fange » (186) et l'entraîne avec elle dans une débauche de sexe et d'alcool qui ne prendra fin qu'avec sa mort, une fois le dernier interdit transgressé, celui de l'inceste¹⁰³. Le narrateur fait pourtant de sa mère une sainte : « Jamais je n'avais eu pour elle une dévotion plus grande » (201), ou encore, comme Madame Edwarda, un Dieu : « La mort à mes yeux n'était pas moins divine que le soleil et ma mère dans ses

¹⁰¹ Seul le personnage de Lazare, transposition littéraire de Simone Weil dans *Le Bleu du ciel*, échappe à la série des femmes débauchées. Lazare est pour le narrateur « un être aussi abject » (III, 445), expression où l'adverbe a un sens intensif, mais également « l'être le plus humain » (460) qui voue sa vie aux misérables et à la cause communiste. Elle a ainsi, comme les personnages de femmes débauchées, deux visages. Selon Michel Surya, elle est une « sorte de double négatif, noir » de Dirty, mais « aucunement moins fascinante », *Georges Bataille. La mort à l'œuvre*, Paris, Garamont, 1987, p. 215.

¹⁰² La volonté de couvrir la distance entre les extrémités abjecte et sublime apparaît dans le contraste entre les textes de la trilogie, *Madame Edwarda*, *Ma Mère* et *Charlotte d'Ingerville*, et leur titre d'ensemble, *Divinus Deus*.

¹⁰³ Selon les différentes versions du texte, l'inceste est ou n'est pas consommé. Il est, dans tous les cas, suggéré.

crimes, était plus proche de Dieu que rien de ce que j'avais aperçu de la fenêtre de l'Église » (203). Cette mère fait ainsi le va-et-vient constant entre l'abject et le sublime : « ma mère était, de la honte au prestige, de la galanterie à la gravité, en un glissement perpétuel » (209).

Cette ambivalence sacrée qu'incarnent les héroïnes de Bataille est également exprimée dans *Le Bleu du ciel* à propos de Dirty. Tout comme le personnage de *Ma Mère*, Dirty vit de débauche et d'alcool, entraînant avec elle le narrateur. Il écrit à son propos : « je n'aurais pu imaginer une créature humaine qui soit une épave plus à vau-l'eau » (III, 391) et, plus loin : « Dorothea semblait maintenant un déchet, la vie semblait l'abandonner » (470). Cette femme abjecte, tant par sa conduite que par son état de délabrement physique, n'en est pas moins, pour le narrateur, objet de dévotion sacrée : « Pourtant elle me donnait un sentiment de pureté – il y avait en elle, il y avait même dans sa débauche, une candeur telle que, parfois, j'aurais voulu me mettre à ses pieds : j'en avais peur » (387) ; « j'avais toujours envie de me jeter à ses pieds. Je la respectais trop, et je la respectais justement parce qu'elle était perdue de débauches » (405). Dirty fait le lien entre les deux extrémités des possibles humains¹⁰⁴. Cette ambivalence est inscrite dans le jeu onomastique entre son surnom, Dirty, qui en anglais signifie « sale » dans un sens tant hygiénique que grivois, et son nom, Dorothea, en grec « don de Dieu »¹⁰⁵.

L'ambivalence onomastique est également utilisée dans *Le Mort*. Le personnage de Marie est, dès l'ouverture du texte, mis en relation avec des éléments religieux qui activent la connotation de son nom. Après la mort de son amant, elle s'élève « comme un ange », du fait du vide qui se fait en elle. Elle est portée « dans l'église de rêve », « en extase au-dessus de l'horreur de la maison » (IV, 39). Marie est un avatar de la « Vierge-mère » opposée à la « prostituée abjecte » dans le schéma hétérologique de la femme séduisante. Mais Marie est

¹⁰⁴ De même, la perverse Simone accumulant transgression et débauche sexuelles, irrespect filial et meurtre, est décrite par Sir Edmond comme « l'être le plus simple et le plus angélique qui ait jamais été sur terre » (I, 57).

¹⁰⁵ Susan Rubin Suleiman, « La Pornographie de Bataille. Lecture textuelle, lecture thématique », *Poétique*, vol. 16, n° 64, 1985, pp. 483-93 (p. 490).

aussi cette prostituée abjecte, une Marie-couche-toi-là *et* une Marie mère de Dieu. Sa débauche avec les garçons du bar (un ivrogne, Pierrot, un nain, le diable) où elle entre nue sous son manteau et s'enivre jusqu'au vomi dans lequel elle chie (50) après avoir pissé sur son partenaire et s'être inondée d'urine (47) fait d'elle une caricature grotesque du type de la prostituée abjecte. Ne reculant devant rien dans l'exploration des possibles, les femmes, à la fois abjectes et sublimes, sont les détentrices d'un savoir sur l'homme auquel elles initient les narrateurs.

B – Vouloir savoir : la connaissance de l'abject et du sublime

Les liens entre curiosité sexuelle et curiosité intellectuelle sont exposés par Freud dans le deuxième des *Trois essais sur la théorie sexuelle*¹⁰⁶ consacré à la sexualité infantile. Selon Freud, l'enfant cherche d'abord à savoir d'où il vient puis pourquoi sa mère n'a pas de pénis. Cette curiosité pour le sexuel est ensuite refoulée du fait de l'éducation et se reporte sur les objets de savoir intellectuel, processus que Freud nomme sublimation. Cette association entre savoir et sexualité est reprise par Michel Foucault dans *La Volonté de savoir*¹⁰⁷. Cette volonté dont parle Foucault réfère à la curiosité intellectuelle qui prend la sexualité pour objet et renvoie ainsi la pulsion de savoir sublimée à son objet premier. Dans les textes de Bataille, la volonté de savoir, liée à la débauche abjecte, ne vise pas à produire un discours scientifique sur la sexualité à la manière de Foucault. L'étape de la sublimation par laquelle passe le discours scientifique, qui se retourne sur l'objet premier du refoulement duquel il est né, y est parasitée. La pulsion de savoir porte directement sur le sexe et les confins de ses manifestations les plus abjectes. Les femmes sont les détentrices et les initiatrices de ce savoir

¹⁰⁶ *Trois essais sur la théorie sexuelle*, traduction de Philippe Koeppel, Paris, Gallimard, 1989.

¹⁰⁷ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

sexuel, abject, non sublimé. L'aspect infantile de ce savoir qui refuse la sublimation se manifeste dans sa dimension de jeu qui peut être néanmoins sérieux.

1) Instruire et corrompre : la recherche d'un savoir abject non sublimé

Si le féminin est traditionnellement rattaché à l'abject, il l'est aussi au savoir. C'est, en effet, Ève et non Adam qui ne résiste pas à la curiosité de goûter le fruit de l'arbre de la connaissance, geste qui se conclut, pour le couple biblique, par la perte de l'éternité, la découverte de la souffrance, la prise de conscience de sa nudité et la nécessité de se reproduire dans la honte. La femme est cet être que la curiosité pousse à franchir les interdits : elle veut savoir et ce savoir est d'ordre sexuel. Elle entraîne l'homme dans sa chute, c'est-à-dire dans son *abjection* du paradis.

Le personnage de Rosie dans *L'Abbé C.* se présente comme un avatar de l'Ève biblique, qui entraîne dans sa chute l'abbé ayant renoncé à sa vie chaste. Elle devient sa partenaire de débauche et son initiatrice au savoir non sublimé. Elle s'écrie :

Qu'il est beau, qu'il est sale de savoir ! Pourtant, je l'ai voulu, à tout prix j'ai voulu SAVOIR !
J'ai dans la tête une obscénité si grande que je pourrais vomir les mots les plus affreux, ce ne serait pas assez ! [...]
Même si je rendais, je serais heureuse de rendre. Personne n'est plus obscène que moi. C'est de SAVOIR que je sue l'obscénité, c'est de SAVOIR que je suis heureuse. (III, 353)

Rosie se montre sous les traits de celle qui, comme Ève, a « à tout prix voulu savoir ». Ce savoir relève du domaine de l'obscénité, c'est-à-dire de l'excès dans la débauche sexuelle. À partir de ces paroles et du reste du texte, on peut inférer que le savoir de Rosie concerne l'exploration des limites des possibles humains en matière d'abjection physique (sexuelle) et morale (transgression des normes et des interdits sociaux). Ce savoir n'a cependant pas d'objet direct exprimé : Rosie sait absolument, elle ne sait pas *quelque chose*. La pratique de

la débauche abjecte procure, tout comme le fruit de l'arbre de la connaissance, un savoir absolu. Ce savoir élève (« qu'il est beau » de savoir dit tout d'abord Rosie) tout autant qu'il abaisse et salit (« qu'il est sale de savoir » ajoute-t-elle aussitôt). Le savoir absolu qui touche les vérités interdites est ambivalent. Il est également obscène et corrupteur.

Jean-Christophe Abramovici rappelle que l'excès de savoir, à quelque sujet que ce soit, est, par essence, obscène et que, pour le classicisme, l'obscénité consiste tant à multiplier les partenaires sexuels qu'à multiplier les sujets d'étude¹⁰⁸. Bataille partage explicitement ce point de vue : « À l'extrémité de son mouvement, la pensée est l'impudeur, l'obscénité même » (V, 200). L'obscénité de ce savoir abject non sublimé n'épargne personne. Ainsi, dans *Madame Edwarda*, le narrateur avance énigmatiquement à la fin du récit que « DIEU, s'il 'savait', serait un porc » (III, 30-1). Le verbe est, à nouveau, utilisé en emploi absolu et fonctionne comme un opérateur de déclassement : Dieu, entité sublime par excellence, est ravalé au rang abject de porc par l'opération du savoir qui tend ordinairement à sublimer. C'est dire *a fortiori* ce qu'il en est pour les personnages. Le savoir absolu qu'est le savoir dénué d'objet dont la spécificité est marquée par les guillemets dans la citation de *Madame Edwarda* est un savoir dangereux à manipuler avec précaution.

Si la femme est celle qui sait, elle est aussi celle qui transmet : elle initie les narrateurs au savoir qui ouvre les portes du sexuel et de la mort. Ce savoir absolu et obscène embrasse ainsi l'ensemble des possibilités humaines. Dans *Histoire de l'œil*, Simone est l'instigatrice de la série de transgressions sexuelles et linguistiques qui constituent le livre¹⁰⁹ ; la prostituée abjecte Madame Edwarda ouvre les portes de la connaissance de Dieu au narrateur ; le

¹⁰⁸ Jean-Christophe Abramovici, *Obscénité et Classicisme*, Paris, PUF, 2003. « Le sentiment d'impudeur peut à l'âge classique, être attaché, par-delà l'indécence, à des longueurs narratives, des morceaux d'érudition trop rébarbatifs, voire de passages contraires aux dogmes du catholicisme et de la monarchie absolue », (p. 56), et : « Dans la vie intellectuelle ou amoureuse, le bonheur, ennemi de l'excès, ne se trouverait que dans la fréquentation d'un petit nombre de sujets (amant(e)s ou livres) choisis avec soin », (p. 106).

¹⁰⁹ Simone s'assoit nue dans l'assiette de lait devant le narrateur car les *assiettes* sont faites pour *s'asseoir* (I, 13-4) transgressant ainsi simultanément les limites de la pudeur et de l'assignation sémantique du signe. Cette transgression linguistique est étudiée par Roland Barthes dans « La Métaphore de l'œil », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 238-45.

personnage éponyme de *Ma Mère* se fait l'initiatrice de son fils à la débauche. Cependant, dans ces trois cas, la mort est également à l'œuvre : dans *Histoire de l'œil*, la série des transgressions aboutit au meurtre du prêtre espagnol ; l'attente de la mort est ce à quoi aboutit *Madame Edwarda* ; *Ma Mère* voit le suicide final du personnage éponyme. Le désir de savoir de ces femmes est tel qu'il les pousse à franchir l'interdit du meurtre et la limite de la mort. Sa transmission s'effectue sur le mode de la corruption.

Pour le personnage éponyme de *Ma Mère*, instruire son fils Pierre, c'est le corrompre. Hélène dit à son fils : « Tu sais depuis l'autre jour, jusqu'où va ma faiblesse. Tu sais peut-être maintenant que le désir nous réduit à l'inconsistance. Mais tu ne sais pas encore ce que je sais... », qui écrit ensuite : « Comment trouvais-je l'audace – ou la simplicité – de dire : – Je voudrais savoir ce que tu sais... » (IV, 197). Ce que sait déjà Pierre, c'est que sa mère « n'est à l'aise que dans la fange » (186), autant dire l'abject. Ce qu'il ne connaît pas encore, c'est le sexe et la mort. Pierre est vierge et sa mère refuse qu'il apprenne ce savoir d'elle. Elle va néanmoins l'y mener en le mettant dans les bras de sa maîtresse Hansi et en lui enseignant à préférer le vice à la volupté :

Jamais la grande « ourse » ne saura, écrivait-elle, que le plaisir de l'intelligence, plus sale que celui du corps, est plus pur, et le seul dont jamais le fil ne s'émousse. Le vice est à mes yeux comme le rayonnement noir de l'esprit, qui m'aveugle et dont je meurs. La corruption est le cancer spirituel qui règne dans la profondeur des choses. À mesure que je me débauche, je me sens plus lucide et le détraquement de mes nerfs n'est en moi qu'un ravage venant du fond de mes pensées. (IV, 261)¹¹⁰

Le plaisir de l'intelligence plus sale (plus abject) et plus pur (plus sublime) que celui du corps dont parle la mère de Pierre est « vice » et « corruption ». Il faut comprendre, par là, que c'est le savoir occasionné par la transgression des normes – bienséance, morale, pudeur,

¹¹⁰ La grande « ourse » réfère à Hansi ainsi appelée par la mère du fait de sa rousseur. Comme souvent chez Bataille, les signifiants glissent pour franchir les limites des mots tout comme celles des corps et du licite.

mesure – et des interdits – inceste – qui correspond au savoir sexuel non sublimé poursuivi par l'enfant, qui intéresse la mère de Pierre.

Ce mécanisme est également celui que l'on rencontre dans *Histoire de l'œil*. Le savoir qui intéresse Simone est très différent du savoir culturel que lui propose Sir Edmond. Ainsi quand, une fois à Séville, les protagonistes se trouvent devant l'église de Don Juan, Sir Edmond attire ce fait « très intéressant » à l'attention de Simone et du narrateur. La réaction de la jeune fille se limite à un dédaigneux « Et après ? » (I, 58). La curiosité qui la pousse néanmoins à entrer dans l'église – lieu à propos duquel le narrateur vient de révéler qu'ils y font souvent l'amour – se solde par la scène de viol, de meurtre et d'énucléation du prêtre.

Avant cela, cette église sert tout d'abord de théâtre au déclassement du savoir spirituel en un savoir sexuel scatologique. Sir Edmond présente à Simone les instruments de la liturgie sur un ton didactique : « Tu vois, expliquait-il à Simone, les hosties qui sont dans le ciboire et ici le calice dans lequel on met du vin blanc » (63). Ce à quoi Simone rétorque par un « Ça sent le foutre » sacrilège. Sir Edmond poursuit son cours de catéchisme par une transubstanciation des espèces divines en matières abjectes :

Justement, continua Sir Edmond, les hosties, comme tu vois, ne sont autres que le sperme du Christ sous forme de petit gâteau blanc. Et quant au vin qu'on met dans le calice, les ecclésiastiques disent que c'est le *sang* du Christ, mais il est évident qu'ils se trompent. S'ils pensaient vraiment que c'est le sang, ils emploieraient du vin rouge, mais comme ils se servent uniquement de vin blanc, ils montrent ainsi qu'au fond du cœur ils savent bien que c'est l'urine. (63)

La corruption et la viciation du savoir culturel et spirituel font également partie des transgressions que recherchent les libertins de Bataille lancés dans leur quête de savoir absolu. Ils ramènent le culturel au sexuel en refusant l'opération de sublimation réalisée par l'élaboration secondaire du savoir. C'est que le savoir est, pour eux, également un jeu, fût-il sérieux.

2) *Joca seria*

Les jeux sérieux, ou *joca seria* pour les humanistes de la Renaissance, permettent que le savoir se formule et s'acquiert sur le mode ludique. Dans l'humanisme noir de Bataille, le savoir absolu de l'« homme entier » (au double sens du génitif : qui a l'homme entier pour objet et qui lui appartient) s'exprime et s'obtient sur ce mode ludique. Dans la pensée de Bataille, le jeu est une notion clé. Il entre en rapport avec les notions de souveraineté et de sommet. Bataille s'appuie sur la philosophie de Hegel pour montrer que le jeu improductif est le propre des maîtres souverains qui n'ont pas peur de la mort, tandis que le travail productif est le propre des esclaves qui ont abandonné leur souveraineté par peur de la mort¹¹¹. Ainsi, si le jeu est aboli, « l'humanité [est] diminuée » (XII, 547). Dans *Sur Nietzsche*, jouer est défini comme « la condition de l'ivresse du cœur », le moyen de « mesurer le fond nauséeux des choses », de « frôler la limite, aller le plus loin possible et vivre sur un bord d'abîme » (VI, 106). La pratique du jeu, telle que la conçoit Bataille, permet de faire l'expérience des limites qui définissent l'homme dans toute l'étendue du spectre de ses possibles : du plus haut (« l'ivresse du cœur ») au plus bas (« le fond nauséeux des choses »), mais toujours en veillant à « frôler la limite, aller le plus loin possible ».

Les personnages des récits de Bataille ne travaillent pas. Maîtres d'eux-mêmes, de leur temps et des autres¹¹², ces personnages souverains utilisent leur oisiveté comme les hommes libres romains l'*otium* : afin de parfaire leur connaissance de l'humain et de se développer en tant qu'homme en jouant ici à transgresser les limites. La recherche du savoir sans objet est,

¹¹¹ « Le Jeu », *Dossier du « Pur Bonheur »*, (XII, 547). « Le jeu, dans le cours de l'histoire, est mené par les maîtres. Le jeu est le privilège des maîtres : être esclave est n'avoir pas le bonheur de jouer. [...] Celui qui commande – le maître – regarde la mort dans l'indifférence. La crainte de la mort oblige l'esclave à travailler. » Mêmes remarques dans 'Sommes-nous là pour jouer ? ou pour être sérieux ?' (XII, 100-25).

¹¹² Marcelle et le prêtre sont subordonnés à Simone et au narrateur dans *Histoire de l'œil*, Xénie au narrateur dans *Le Bleu du ciel*, Loulou à Pierre et Hansi dans *Ma Mère*, les clients du bar à Marie et au comte dans *Le Mort*, etc.

avant tout, vécue comme une fête. Dans *Ma Mère*, l'exploration des limites et l'initiation du narrateur se font essentiellement sur le mode festif (alcool, sorties, déguisements). Il en va de même dans *Madame Edwarda* (déguisement, alcool, lieu de débauche qui ressemble à un lieu de spectacle). Néanmoins, dans ces textes, ces jeux sont également sérieux dans la mesure où ils sont en permanence théorisés par la mère initiatrice (par exemple dans la lettre citée plus haut) ou entrecoupés d'apophtegmes analysés, par le fils dans *Ma Mère*, ou par le narrateur dans *Madame Edwarda*.

La dimension ludique de l'exploration des limites est encore plus nette dans *Histoire de l'œil*. Les transgressions sexuelles, linguistiques et sociales pratiquées par Simone et le narrateur sont perçues par eux sur le mode ludique. L'exploration transgressive de la sexualité par les personnages se déroule comme un jeu lors duquel Simone joue avec des œufs, puis les casse avec son cul quand le narrateur éjacule sur ses yeux (I, 18). « Un autre jeu consistait à casser un œuf frais sur le bord du bidet et à l'y vider sous elle » (36). On sait que ces jeux avec les œufs aboutiront à la substitution de l'œil à l'œuf dans la chaîne des signifiants qui permettra de « casser un œil » et de « crever un œuf » (38)¹¹³, pour ensuite aboutir à l'énucléation du prêtre.

La plupart du temps, Simone présente les transgressions qu'elle propose d'accomplir et qui permettent de repousser toujours plus loin les limites du savoir sur les possibles humains, en utilisant des expressions propres au langage enfantin, comme la formule du pari ou le conditionnel préludique¹¹⁴. La première transgression sexuelle, sociale et linguistique qui consiste à s'asseoir les fesses nues dans une assiette est amenée ainsi : « Les assiettes, c'est fait pour s'asseoir, n'est-ce pas, me dit Simone. Paries-tu ? Je m'assois dans l'assiette. – Je parie que tu n'oses pas, répondis-je, à peu près sans souffle » (13). Ce type de formulation

¹¹³ La permutation des signifiants possède également une dimension ludique en ce qu'elle joue avec les règles du langage.

¹¹⁴ Terme utilisé par Maurice Grévisse dans *Le Bon usage*, Louvain-la-neuve, Duculot-De Boeck, 1994.

linguistique qui se propose de défier les normes sociales, afin de les transgresser, est encore utilisé durant l'orgie organisée par Simone et le narrateur lors de laquelle Marcelle perd la raison : « – Je parie, dit-elle, que je fais pipi dans la nappe devant tout le monde » (19). Le vocabulaire enfantin accuse la dimension ludique du propos. Le conditionnel pré ludique, du type « je serais le papa et tu serais la maman » qu'utilisent les enfants pour mettre en place les conditions imaginaires de leurs jeux, est également utilisé par Simone et le narrateur, rêvant aux jeux érotiques qu'ils souhaitent accomplir avec Marcelle :

Simone rêvait aussi que je tienne Marcelle, cette fois-là rien qu'avec la ceinture et les bas, le cul en haut, les jambes repliées et la tête en bas ; elle-même, vêtue alors d'un peignoir de bain trempé dans l'eau chaude, donc collant, mais laissant la poitrine nue, *monterait* sur une chaise blanche ripolinée à siège de liège. Je *pourrais* lui énerver les seins de loin en prenant les bouts dans le canon chauffé d'un long revolver d'ordonnance chargé et venant de tirer un coup (ce qui en premier lieu nous aurait ébranlé, et en second lieu donnerait au canon l'odeur âcre de la poudre). Pendant ce temps-là, elle *ferait* couler de haut et ruisseler un pot de crème fraîche d'une blancheur éclatante sur l'anus gris de Marcelle et aussi elle *urinerait* librement dans son peignoir ou, si celui-ci s'entrouvrirait, sur le dos ou la tête de Marcelle que je *pourrais* d'ailleurs compisser moi-même de l'autre côté (j'aurais certainement compissé ses seins) ; de plus, Marcelle *pourrait* à son gré m'inonder entièrement puisque, maintenue par moi, elle *tiendrait* mon cou embrassé entre ses cuisses. Elle *pourrait* aussi enfoncer ma queue dans sa bouche, etc. (37)¹¹⁵

Si les jeux érotiques imaginaires de Simone et du narrateur s'effectuent sur le mode ludique et enfantin (vocabulaire, tournure orale, accumulation, emploi du conditionnel pré ludique), ils n'en sont pas moins des jeux si ce n'est sérieux, du moins dangereux (usage du revolver). Le sérieux de ces jeux apparaît dans la détermination de Simone à transgresser les interdits. Ainsi, quand elle décide de transgresser l'interdit du cadavre pour jouer avec l'œil du prêtre assassiné comme d'un accessoire sexuel, elle exprime son souhait par l'impératif : « – Je veux jouer avec cet œil. – Explique-toi. – Ecoutez, Sir Edmond, finit-elle

¹¹⁵ Les italiques indiquent les verbes conjugués au conditionnel en emploi pré ludique qui tire le texte du côté de la fabulation présidant à l'organisation des scénarios érotiques et pervers.

par sortir, il faut me donner l'œil tout de suite, arrachez-le, tout de suite, je veux ! » (67). Le sérieux avec lequel Simone veut son jeu relève du caprice enfantin. Elle fait montre de la cruauté avec laquelle se manifeste la curiosité sexuelle non sublimée des enfants¹¹⁶. De plus, ce passage demande à être lu en écho avec l'intertexte sadien (Simone est une autre Juliette) fait de transgressions et de blasphèmes, à partir duquel il se constitue. La littérature comprise comme jeu et espace de liberté absolue est, alors, le seul lieu où cette curiosité enfantine et sadique peut se donner libre cours sans tomber dans le meurtre et la folie¹¹⁷.

Dans *Le Mort*, l'exploration des limites est accompagnée d'une *dispositio* ludique et d'un jeu sur les codes. Les titres qui sont utilisés pour introduire et décrire de manière succincte chaque nouvelle étape des aventures de Marie dans le domaine de la transgression sexuelle et morale peuvent, en effet, être lus comme les titres fournis dans les histoires pour enfants, ordonnées en courts chapitres. Plusieurs éléments de l'histoire (la maison située dans les bois, le protagoniste perdu dans la forêt, les hommes brutaux avatars de l'ogre ou les personnages du nain et du diable) évoquent également l'atmosphère du conte. Tant par sa disposition que par les éléments qu'il utilise, le texte joue avec les codes de la littérature enfantine ludique, à la cruauté et au caractère transgressif exacerbés¹¹⁸.

¹¹⁶ Bataille compare Gilles de Rais, violeur et égorgé d'enfants, lui-même à un enfant : « L'enfantillage, en principe, a de courtes possibilités, tandis qu'en raison de cette fortune et de ce pouvoir, l'enfantillage de Gilles de Rais eut de tragiques possibilités » (X, 301). En raison des libertés permises par la fiction, l'enfantillage de Simone a également de tragiques répercussions.

¹¹⁷ La littérature peut « tout dire » comme le rappelle Derrida dans *Passions* : « La littérature est une invention moderne, elle s'inscrit dans des conventions et des institutions qui, pour n'en retenir que ce trait, lui assurent en principe le *droit de tout dire*. La littérature lie ainsi son destin à une certaine non-censure, à l'espace de la liberté démocratique (liberté de la presse, liberté d'opinion, etc.) Pas de démocratie sans littérature, pas de littérature sans démocratie », *Passions*, Paris, Galilée, 1993, pp. 64-65. Comme ceux de Bataille, les écrits de Sade illustrent parfaitement ce propos, tant par leur dire que du fait de l'époque depuis laquelle ils s'énoncent.

¹¹⁸ Les études de Bruno Bettelheim ont montré (notamment *Psychanalyse des contes de fée*, Paris, Pocket, 1999) que les contes de fée mettent en scène la transgression puis la restauration des interdits en les transposant dans l'imaginaire afin d'en faciliter l'intégration inconsciente par l'enfant. Dans *Le Mort*, Bataille pervertit ces codes pour écrire un conte pornographique pour adulte. Transgressive par essence du fait de son sujet, la littérature pornographique l'est aussi par le jeu transgressif qu'elle met en place avec les codes de la littérature licite. Susan Rubin Suleiman écrit ainsi que « la coexistence contradictoire de la transgression et de l'interdit [...] caractérise à la fois l'expérience intérieure de l'érotisme et les jeux textuels du récit pornographique », « La Pornographie de Bataille », p. 491.

La conception qu'a Bataille de la littérature est ainsi à rapprocher de la notion de jeu. Plus que le jeu, ou, précisément, car elle est ludique, la véritable littérature est, selon Bataille, souveraine : « Je n'en puis néanmoins douter : seule la littérature nous ramène encore à ce que nous avons en nous de nécessairement souverain, et seule la littérature peut le faire. Cela signifie que nous ne pouvons plus être souverains *réellement* » (XII, 258). Simone peut être souveraine en s'adonnant aux jeux transgressifs qui lui ouvrent les portes du savoir sans objet, pas nous. Nous pouvons, en revanche, écrire ou lire des livres de littérature donnant accès à ce savoir :

Ce qu'on ne saisit pas : que la littérature n'étant rien si elle n'est poésie, la poésie étant le contraire de son nom, le langage littéraire – expression des désirs cachés, de la vie obscure – est la perversion du langage un peu plus même que l'érotisme est celle des fonctions sexuelles. D'où la « terreur » sévissant à la fin « dans les lettres », comme la recherche de vices, d'excitations nouvelles, à la fin de la vie d'un débauché. (V, 173)

La littérature est un jeu pervers avec les mots qui tend à corrompre le langage pour lui faire dire « les désirs cachés » et « la vie obscure », l'abject et le sublime qui sont le propre de l'humain. Cette littérature est incroyablement humaine. De fait, elle est aussi terrifiante. Comme l'écrit Michel Surya : « Bataille a toute sa vie regardé l'horreur en face, et il a toute sa vie exigé qu'on la regardât avec lui (le sentiment d'effroi que procure son œuvre tient à l'intolérable de cette exigence). [...] Il n'y a de raison d'être homme qu'à être l'égal au moins de *toutes* les possibilités humaines »¹¹⁹. Plutôt que d'humanisme, il faudrait alors parler d'un « hyperhumanisme » qui, pareil à l'hypermorale dont il est question dans *La Littérature et le mal* permettant aux écrivains qui la pratiquent d'atteindre « a higher state of consciousness by dint of their transgression »¹²⁰, offrirait la possibilité de connaître l'homme entier sans détour.

¹¹⁹ Georges Bataille. *La mort à l'œuvre*, p. 365.

¹²⁰ Michèle Richman, « Bataille Moraliste ? : Critique and the Postwar Writings », *On Bataille, Yale French Studies*, n°78, ed. by Allan Stoekl, 1990, pp. 143-68 (p. 160).

II – La mise en jeu de l’abject et du sublime : Bataille terroriste

Bataille le dit dans *L'Expérience intérieure* : la terreur sévit dans les lettres quand celles-ci sont véritablement littérature, c'est-à-dire poésie et perversion du langage (V, 73). Elle se définit comme « peur extrême, angoisse profonde, très forte appréhension saisissant quelqu'un en présence d'un danger réel ou imaginaire »¹²¹. La littérature, en tant qu'elle relève à la fois du réel et de l'imaginaire, est à même de représenter le danger qui crée cette terreur. Pour Aristote, la terreur est ainsi une des deux émotions (avec la pitié) que produit la tragédie. Elle est également, selon Burke, l'émotion qui déclenche le sentiment sublime :

No passion so effectually robs the mind of all its powers of acting and reasoning as fear. For fear being an apprehension of pain or death, it operates in a manner that resembles actual pain. Whatever therefore is terrible, with regard to sight, is sublime too, whether this cause of terror, be endued with greatness of dimensions or not; for it is impossible to look on anything as trifling, or contemptible, that may be dangerous.¹²²

Angela Connolly définit encore la terreur en la différenciant de l'horreur :

Terror, from the Latin root *terrere* – to frighten – is defined as extreme fear, while horror, from the Latin root *horrere* – to bristle or to shudder – is defined as terrified shuddering, intense dislike. Thus, while terror refers to the mental state associated with fear, horror refers more to its physical effects and has overtones of disgust and repugnance.¹²³

Les analyses de Kristeva révèlent que l'horreur, peur physique, relève de l'abject. La terreur est une peur d'ordre plus intellectuel qui peut également référer au domaine politique. Auquel cas, elle désigne un « régime politique, mode de gouvernement fondé sur cette grande

¹²¹ *Le Trésor de la langue française*.

¹²² *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, p. 57.

¹²³ Angela Connolly, « Psychoanalytical Theory in Times of Terror », *Journal of Analytical Psychology*, vol 48, n°4, September 2003, pp. 407-31 (p. 408).

peur généralement entretenue par des mesures despotiques et par des violences »¹²⁴. Les applications du mot sont ainsi essentiellement d'ordre littéraire et politique.

Dans les textes de Bataille, la terreur recouvre ces deux applications. Elle passe par une perversion du langage qui se manifeste dans la confusion des domaines de l'abject et du sublime aux niveaux notionnel et littéraire. En cela, Bataille fait œuvre de terrorisme.

Le terrorisme se définit comme l'« ensemble des actes de violence qu'une organisation politique exécute dans le but de désorganiser la société existante et de créer un climat d'insécurité tel que la prise du pouvoir soit possible »¹²⁵. Le terrorisme de Bataille use de la violence envers la pensée et le langage (il les pervertit) dans le but de désorganiser les schémas de représentation axiologique (valorisation de ce qu'il y a de plus haut et dévalorisation symétrique de ce qu'il y a de plus bas). Ce terrorisme n'est cependant pas révolutionnaire (il ne cherche pas à « prendre le pouvoir », c'est-à-dire à instaurer un nouvel état de pensée et de langage qui remplacerait l'ancien) mais anarchiste car il ne propose aucune organisation de substitution. La pensée et le langage pervertis par ce terrorisme notionnel et littéraire ne résolvent pas l'antagonisme entre l'abject et le sublime, ils l'enveniment, au contraire, en mettant les deux notions en *jeu*.

A – Un terrorisme notionnel

L'entreprise de perversion notionnelle visant à désorganiser le paradigme archétypique du sublime et de l'abject a été menée par Bataille dès les premiers articles de *Documents*. C'est ce que signifie Jean-Louis Houdebine quand il écrit :

¹²⁴ *Le Trésor de la langue française.*

¹²⁵ *Ibid.*

Le but poursuivi par Bataille m'apparaît double. D'une part, il s'agit de lutter contre l'angélisme philosophique et poétique, en substituant par exemple « les formes naturelles aux abstractions employées couramment par la philosophie » ; il s'agit de montrer de quel fumier violent l'idée se nourrit, comme la plante ou la fleur, quelles sont ses bases excrémentielles, sexuelles, qui réapparaissent soudain dans la mort des fleurs (ou des idées), dans leur pourriture impudique, ou dans l'effeuillement de la rose, lorsque se montre la « touffe d'aspect sordide », dont la valeur sexuelle (« guenilles », « *obscoena* ») est évidente. D'autre part, et *en même temps*, ces analyses qui visent à ouvrir vers une « monstruosité bestiale » destructrice de la « chiourme architecturale » comme figure emblématique, rectiligne, de l'*autorité* rationalisante, castrante, participent directement au développement de cette *hétérologie*, dont les dialectiques du *haut* et du *bas*, de l'*appropriation* et de l'*excrétion*, constituent les premières formes élaborées, entrant dans la composition de ce « rythme alternatif » dont Breton est incapable de percevoir la négativité positive.¹²⁶

L'entreprise de Bataille va à l'encontre de l'entreprise de sublimation idéaliste menée par le surréalisme. Il mine le sublime en en excavant les racines abjectes (c'est le premier but poursuivi par Bataille selon Houdebine) et subvertit dans un mouvement alternatif leur opposition structurale et structurante (second but selon Houdebine). Ce terrorisme notionnel, qui désorganise avec violence l'ordre de la pensée établie, a quatre moyens d'action : faire coexister les contraires, les intervertir, sublimer et désublimer, jouer de l'instabilité.

1) La coexistence des contraires

Faire se rencontrer les deux extrémités d'un paradigme entraîne la nécessaire désarticulation. Bataille cite à plusieurs reprises (II, 106 ; IX, 186) le propos de Breton selon lequel « Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable cessent d'être perçus contradictoirement »¹²⁷. Dans *La Littérature et le mal*, il écrit : « J'ajouterai : le Bien et le Mal, la douleur et la joie. Ce point, une littérature violente et la violence de l'expérience

¹²⁶ Jean-Louis Houdebine, « L'Ennemi du dedans. (Bataille et le surréalisme : éléments, prises de partie) », *Bataille*, pp. 153-91 (p. 166). Les citations entre guillemets proviennent des articles de *Documents*.

¹²⁷ *Second manifeste du surréalisme, Manifestes du surréalisme*, pp. 76-7.

mystique le désignent l'une et l'autre. La voie importe peu : seul le point importe » (186). La liste se complète en rajoutant le couple antagonique du sublime et de l'abject embrassant tous les autres entre ses extrémités. Ce point de rencontre de l'antagonisme archétypique est mis en scène par différentes voies.

Bataille rappelle tout d'abord, à l'œil et à l'esprit, la pourriture abjecte d'où sont issus les hommes, les fleurs et les idées. Dans les articles de *Documents* – « Le Langage des fleurs » où les fleurs sont rattachées à leurs racines terreuses, « Le Gros orteil » dans lequel l'homme se voit rappeler l'existence basse et boueuse de son pied –, il montre que les deux extrémités du paradigme ne s'excluent pas mais sont liées l'une à l'autre. Le sublime trouve son assise dans l'abject. De la même manière, l'être humain se voit rappeler l'existence de son sexe :

Tu dois savoir en premier lieu que chaque chose ayant une figure manifeste en possède encore une cachée. Ton visage est noble : il a la vérité des yeux dans lesquels tu saisis le monde. Mais tes parties velues, sous ta robe, n'ont pas moins de vérité que ta bouche. Ces parties, secrètement, s'ouvrent à l'ordure. Sans elles, sans la honte liée à leur emploi, la vérité qu'ordonnent tes yeux serait avare. (V, 395)

Chaque aspect sublime a son pendant abject, et Bataille ne cesse de rappeler à l'homme son abjection : « entendras-tu enfin la leçon de ta gluante racine ou de ton marécage de sang », écrit-il dans *Manuel de l'Anti-Chrétien* (II, 390).

Le point où les contraires coexistent se manifeste également au travers des mots qui ont des sens opposés. Ce sont les mots que Freud appelle « primitifs »¹²⁸ et que Bataille évoque quand il cherche à donner un nom à la science de « ce qui est tout autre » et qui deviendra l'hétérologie. Il écrit : « Le terme d'*agiologie* serait peut-être plus précis mais il faudrait sous-entendre le double sens d'*agios* (analogue au double sens de *sacer*) aussi bien

¹²⁸ Sigmund Freud, « Des sens opposés dans les mots primitifs », *Essais de psychanalyse appliquée*, traduction de M. Bonaparte et E. Marty Paris, Gallimard, 1971, pp. 59-67.

souillé que *saint* » (II, 61-2). Ces deux mots latins, *agios* et *sacer*, qui signifient à la fois « souillé » et « sain » ont un pôle abject et un pôle sublime. À la suite de Marcel Mauss, Bataille envisage le sacré comme cette entité hybride faite d'un versant faste (sain, positif, noble, droit – sublime) et d'un versant néfaste (souillé, négatif, ignoble, gauche – abject). Le mot « misérable » utilisé par Bataille pour désigner la catégorie d'individus vivant sous le coup de l'abjection présente également cette ambivalence sémantique : « Le mot *misérable* après avoir voulu dire *qui porte à la pitié* est devenu synonyme d'abject : il a cessé de solliciter hypocritement la pitié pour exiger cyniquement l'aversion » (II, 218). La pitié relève du pôle des sentiments nobles, tandis que l'aversion est un sentiment abject. Si le pôle sublime est infesté par son contraire, du fait de la double signification du mot « sacré », il en va de même du pôle abject, avec la double signification du mot « misérable ». Chaque extrémité est sa propre contradiction.

Au-delà des mots, Bataille fait fusionner les extrémités du paradigme grâce à certains symboles. Ainsi du soleil, « conception la plus *élevée* » (I, 231) dont il est question dans l'article de *Documents* « Soleil pourri ». Il y a deux types de soleil : celui que l'on ne regarde pas, qui « a poétiquement le sens de la sérénité mathématique et de l'élévation d'esprit » et qui est assimilable au sublime, et celui que l'on regarde. Alors « la notion change de sens » : « dans la lumière ce n'est plus la production qui apparaît, mais le déchet, c'est-à-dire la combustion, assez bien exprimée, psychologiquement, par l'horreur qui se dégage d'une lampe à arc en incandescence ». Le « déchet » et « l'horreur » : on est bien là du côté de l'abject. Le soleil est ainsi un autre de ces points où l'abject et le sublime coexistent : « Tout ceci aboutit à dire que le summum de l'élévation se confond pratiquement avec une chute soudaine, d'une violence inouïe » (232). Bataille s'en remet au mythe pour expliciter cette quasi-confusion : « Le mythe d'Icare est particulièrement expressif du point de vue ainsi précisé : il partage clairement le soleil en deux, celui qui luisait au moment de l'élévation

d'Icare et celui qui a fondu la cire, déterminant la défection et la chute criarde quand Icare s'est approché trop près »¹²⁹. Élévation et chute : on est encore là dans les registres qui nous intéressent. L'ambivalence symbolique du soleil répond à l'ambivalence sémantique des mots primitifs : toutes deux font coexister les registres. Le phénomène n'est pas un fait isolé. Krauss a ainsi montré que l'ambivalence du signe symbolique et sémantique apparaissait dans les articles de *Documents* par un double usage systématique des choses leur donnant un versant sublime et un versant abject :

What is at issue in « Slaughterhouse », « The Big Toe », and most of Bataille's texts at the time of *Documents* is the « double use » of everything. There is an elevated use, consecrated by metaphorical idealism and rational humanism, and there is a low use. There are two uses for the mouth (speaking, a noble one, is opposed to spitting, vomiting, or screaming), two uses of Sade, two uses of temples, two uses of Greece, two uses for « Extinct America » (we might refer to the spectacular sacrifices by the Aztecs or, on the contrary, to the bureaucratic empire of the Incas where « everything was planned ahead in an airless existence »). There are even two uses for the slaughterhouse (we could refer to it to speak about horror or to take note of its repression).¹³⁰

Les contraires sont encore rendus équivalents afin de révéler un rapport d'identité entre ce qui est usuellement perçu comme essentiellement différent. Bataille rend ainsi Dieu équivalent aux excréments et au cadavre, éléments abjects s'il en faut, en formant une série où la divinité est encadrée par ces éléments qui lui sont opposés (« de la merde, des dieux et des cadavres ») pour mettre en évidence « l'attitude identique à [leur] égard » (II, 58).

Dans *Le Mort*, un parallèle du même type fait comparer au narrateur la scène intitulée « Pierrot baise Marie » à « l'égorgement d'un porc, ou la mise au tombeau d'un Dieu » (IV, 48). Cette comparaison introduit un rapport d'équivalence entre une scène abjecte et une

¹²⁹ Même remarque dans le *Dossier de l'œil pinéal* : « L'ascension démente du corps d'Icare vers le foyer solaire (il ne s'agit pas en effet d'un simple vol) est très caractéristique en ce sens qu'elle exprime d'une façon exceptionnellement séduisante l'aspiration la plus criante de l'organisme humain. [...] Mais il ne faut pas oublier que ce mythe est avant tout un mythe de la chute et qu'il exprime aussi la démence et l'abjection définitive » (II, 45).

¹³⁰ *Formless. A User's Guide*, p. 47.

scène qui est un sujet de choix de la peinture classique (que l'on pense aux tableaux de *Mise au tombeau* de Titien, de Rubens ou de Michel-Ange). La comparaison sacrilège entre le parcours de Marie et la Passion du Christ est également implicite dans le fait que les vingt-huit scènes qui constituent les aventures de l'héroïne se donnent à lire comme une parodie qui double véritablement les quatorze stations de la Passion¹³¹. Ce premier rapport d'équivalence est, de plus, accompagné d'un second qui rend interchangeable la mise au tombeau et l'égorgeement d'un porc par l'intermédiaire de la conjonction de coordination « ou » à valeur alternative. Le sublime vaut l'abject avec lequel il se confond par deux fois.

Dans *Madame Edwarda*, le processus va plus loin en identifiant directement Dieu à une fille publique : « C'est le sens, c'est l'énormité de ce livre *insensé* : ce récit met en jeu dans la plénitude de ses attributs, Dieu lui-même ; et ce Dieu, néanmoins, est une fille publique, en tout pareille aux autres » (III, 12). Dieu « dans la plénitude de ses attributs » est sublime, il est « néanmoins » – et Bataille met en évidence l'apparente contradiction – une prostituée abjecte. Le rapport d'équivalence est formulé sous l'espèce d'un rapport d'identité (Dieu *est* une fille publique) déstabilisant radicalement l'organisation paradigmatique par essence distinctive. À la fin du récit, le narrateur émet également la possibilité que Dieu soit un porc, s'il « savait ». La double équivalence exprimée dans *Le Mort* (Dieu vaut une prostituée abjecte et un porc égorgé) devient double identité dans *Madame Edwarda* (Dieu est une prostituée abjecte et susceptible d'être un porc)¹³².

L'entreprise de désorganisation du paradigme ne se satisfait néanmoins pas de rendre les contraires identiques dans une adaptation libre de la *coincidentia oppositorum* mystique.

¹³¹ Thadée Klossowski de Rola fait la même remarque dans « Le Ciel », *Georges Bataille, L'Arc*, n°32, 2007, pp. 261-5 (p. 261).

¹³² Cette double identité est propre aux personnages féminins des récits de Bataille. Dirty, Simone et le personnage éponyme de *Ma Mère* sont, comme Marie et Madame Edwarda, à la fois sublimes et abjectes. Catherine Cusset écrit à cet égard : « La caractéristique essentielle du désir féminin mis en scène par Bataille c'est d'être le lieu de la contradiction, le lieu de la cohabitation des extrêmes, l'abject et le divin, la laideur et la beauté, l'horreur et la sainteté, le dégoût et la vénération. Et c'est en tant que lieu de la contradiction, point où les extrêmes se rejoignent, où l'abject devient le divin, que ce désir intéresse Bataille ». « Technique de l'impossible », *Georges Bataille après tout*, pp. 171-89 (p. 179).

Comme le rappelle Denis Hollier, c'est le propre de la pensée rationnelle que de rendre les contraires identiques : « La pensée rationnelle planifie, unifie, elle conduit à un monisme conformément au principe d'identité qui est son premier et son dernier, son seul mot ; sa réduction consiste à traduire tout en termes d'équation et tout sommeille bientôt sous la lumière du Même »¹³³. Or le terrorisme de la pensée de Bataille ne veut pas réconcilier mais désorganiser. Si les contraires coexistent, ils sont également inversés.

2) L'inversion des termes

L'action d'invertir consiste à mettre deux éléments en sens contraire : ici, mettre le sublime tout en bas et l'abject tout en haut. Chez Bataille, l'inversion est avant tout subversion politique et se définit en accord avec l'entreprise terroriste, conçue comme « action de bouleverser, de détruire les institutions, les principes, de renverser l'ordre établi »¹³⁴. Dans « L'Abjection et les formes misérables », il écrit :

Le mot de subversion se réfère à la division de la société en oppresseurs et en opprimés, en même temps à une qualification topographique de ces deux classes situées symboliquement l'une par rapport à l'autre comme *haut* et *bas* : il désigne un renversement (tendanciel ou réel) des deux termes opposés ; le *bas* devient subversivement le *haut* et le *haut* devient le *bas* ; la subversion exige donc l'abolition des règles qui fondent l'oppression. (II, 217)

Le bas réfère aux misérables opprimés et abjects tandis que le haut renvoie aux oppresseurs topographiquement et symboliquement associés à ce qu'il y a de plus élevé. La subversion bataillienne n'est cependant pas révolutionnaire : elle prône le principe de renversement même, non son résultat. Aussi longtemps qu'existera un haut et un bas, un pôle sublime et un pôle abject, la nécessité de les inverser s'imposera. L'inversion des termes du

¹³³ Denis Hollier, « Le Matérialisme dualiste de Georges Bataille », *Tel Quel*, n°25, 1996, pp. 41-53 (p. 43).

¹³⁴ *Le Trésor de la langue française*.

paradigme a donc un impact permanent sur la pensée et la société qui sont inlassablement renversées.

Ce schéma de l'inversion topographique et symbolique à valeur subversive se rencontre à plusieurs reprises. Dans les récits, l'inscription est littérale. L'inversion topographique et symbolique consiste à mettre le monde sens dessus dessous, en inversant l'axe du ciel et de la terre. Dans *Le Bleu du ciel*, le narrateur et Dorothea/Dirty en font l'expérience :

À un tournant du chemin un vide s'ouvrit au-dessous de nous. Étrangement, ce vide n'était pas moins illimité, à nos pieds, qu'un ciel étoilé sur nos têtes. Une multitude de petites lumières, agitées par le vent, menaient dans la nuit une fête silencieuse, inintelligible. Ces étoiles, ces bougies, étaient par centaines en flammes sur le sol : le sol où s'alignait la foule des tombes illuminées. (III, 481)

Les personnages se trouvent en surplomb d'un cimetière au-dessus duquel ils finissent par s'accoupler : « Nous étions frappés de stupeur, faisant l'amour au-dessus d'un cimetière étoilé. Chacune des lumières annonçait un squelette dans une tombe, elles formaient ainsi un ciel vacillant, aussi trouble que les mouvements de nos corps mêlés ». L'inversion paradigmatique de la terre et du ciel entraîne celle de l'enfer (la terre en flammes, les squelettes dans leur tombe en foule) et du paradis (le ciel étoilé) et de la mort et de la vie (les corps mêlés du narrateur et de Dirty se confondent avec les tombes et les squelettes). L'inversion des rapports du haut et du bas a un impact qui va au-delà de la subversion de la pensée et de la société : elle renverse l'axe du monde ainsi que la hiérarchie entre les royaumes des morts et des vivants.

Le renversement de l'axe du monde inverse également les rapports de sens, compris en termes directionnels et logiques. Si le haut est en bas et le bas est en haut, quand on tombe, c'est dans le ciel, chose impossible sur le plan physique et logique. Le narrateur du *Bleu du ciel* écrit pourtant : « Il y avait plus bas une partie de rocher en surplomb. Si je n'avais, d'un

coup de pied, arrêté ce glissement, nous serions tombés, dans la nuit, et j'aurais pu croire, émerveillé, que nous tombions dans le vide du ciel » (482). Ce motif récurrent de la chute vers le haut prend sa source dans deux expériences personnelles vécues, l'une par André Masson, ami intime de l'auteur, l'autre par Bataille lui-même. Dans *L'Expérience intérieure*, Bataille relate l'ascension difficile et effrayante qu'il fit de l'Etna et qui se solda par l'impression qu'on « accède tout à coup à la chute déchirante dans le ciel » (V, 93). Ce récit fait écho à un texte d'André Masson donné dans les notes attenantes à *L'Expérience intérieure* dans lequel le peintre raconte son ascension nocturne du Montserrat : « Il y avait un double vertige, l'abîme et le ciel avec les étoiles filantes, le ciel lui-même m'apparaissait comme un abîme, ce que je n'avais jamais ressenti, le vertige du haut en même temps que le vertige du bas » (439). Pour Hollier, ce double vertige désoriente le monde et le sens :

La chute est privée de son sens : on ne tombe jamais vraiment tant que l'on tombe sous le sens, par exemple vers un bas qui ne ferait que s'opposer à un haut. La chute se produit lorsque le vertige ne permet plus de distinguer le bas du « plus » haut. Dérèglement du sens, dans tous les sens : discours insensé, désorienté.¹³⁵

Le terrorisme notionnel qui inverse le sublime et l'abject sous les espèces du plus haut et du plus bas frappe tant sur les plans topographique et directionnel que symbolique et discursif. C'est parce qu'il bouleverse les représentations et la logique en opérant directement sur le langage et l'imaginaire que ce terrorisme est politique.

L'inversion de l'abject en sublime et du sublime en abject pose également la question de la sublimation et de la désublimation.

¹³⁵ *La Prise de la concorde*, p. 242.

3) Sublimation ou désublimation ?

Inverser l'abject en sublime et le sublime en abject correspond à ce que la psychanalyse appelle sublimer et désublimer. L'alternative « Sublimation ou désublimation » est le titre que Beaujour donne au deuxième chapitre de *Terreur et rhétorique, Breton, Bataille, Leiris, Paulhan, Barthes & Cie*. Il y confronte les textes de Bataille à ceux des surréalistes pour conclure : « Désormais, Bataille a plus d'admirateurs que Breton. Le vent souffle à la désublimation »¹³⁶. Si Breton transforme l'abject en sublime, Bataille ferait l'inverse. Ceci passerait, notamment, par l'usage différent fait par les deux écrivains de la métaphore, figure apte à transformer une chose en une autre : « Il y a donc la bonne métaphore, qui sublime, et l'autre, qui est une traînée, une Marie-couche-toi-là, même pas, surtout pas, une 'Madame Edwarda' dont le sexe serait la métaphore de Dieu »¹³⁷. Les allusions aux textes de Bataille sont évidentes et, si les surréalistes usent de la bonne métaphore, Bataille emploie la mauvaise. Cependant, et bien qu'il n'utilise jamais le mot, Bataille s'intéresse également, dans ses textes, au principe de la sublimation en tant que principe social et religieux.

Dans « Attraction et Répulsion », conférence donnée les 22 Janvier et 5 Février 1938 au Collège de Sociologie, Bataille tente d'expliquer « comment il est possible à l'existence sociale de transformer la dépression en tension » (II, 316), mouvement que l'on peut identifier comme une inversion du mouvement d'abjection en mouvement de sublimation. Pour expliquer ce fait, Bataille propose de « mettre en cause l'existence du noyau sacré autour duquel se compose le joyeux parcours de l'existence humaine » dont le « contenu fondamental [est] ce qui dégoûte et déprime ». « La fonction active est la transformation du

¹³⁶ *Terreur et rhétorique, Breton, Bataille, Leiris, Paulhan, Barthes & Cie.*, p. 29.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 28.

contenu dépressif en objet d'exaltation – en d'autres termes la transformation du sacré gauche en sacré droit – et pour revenir au problème introduit aujourd'hui la transformation de la dépression en tension » (316-7). L'ambivalence constitutive du sacré, qui oscille entre répulsion (les éléments abjects) et attraction (leur pouvoir de fascination), permet de transformer la dépression en tension, le mouvement d'abjection en mouvement de sublimation :

Si dans un mouvement communicatif d'exubérance et de joie générale interfère un moyen terme qui participe à la nature de la mort, c'est seulement dans la mesure où le très sombre noyau répulsif autour duquel toute l'agitation gravite a fait de la catégorie mort le principe de la vie, de la chute le principe du jaillissement. (317)

L'ambivalence du sacré fonctionne comme une matrice à même de faire passer les éléments qu'elle touche d'un pôle à l'autre. Cette conception de la sublimation diffère de celle de la psychanalyse qui explique le phénomène par le refoulement des pulsions sexuelles réapparaissant transposées sur un plan supérieur, intellectuel ou artistique. Dans les deux cas, ce qui a trait à la nature et à l'instinct est néanmoins transformé en objet de culture. De plus, l'opération effectuée par le sacré ne peut, selon Bataille, avoir lieu que dans un sens (« en outre le changement ne peut pas se produire dans n'importe quel sens », 330) : celui de la sublimation qui va de gauche à droite, de bas en haut, de l'abject au sublime. Pour appuyer ses dires, Bataille s'en remet aux faits, et notamment à ceux qui touchent la religion :

L'objet même des opérations religieuses consiste dans cette transmutation essentielle, ouvertement lisible et perceptible en bien des points du riche domaine des religions non chrétiennes et encore très sensible dans le christianisme où la personne divine est l'émanation d'un corps supplicié, frappé d'infamie. (330)

Par l'intermédiaire du sacré, le social rejoint le religieux à propos duquel Bataille formule des remarques similaires¹³⁸. Il est important de constater que si Bataille pratique la désublimation dans ses récits et textes critiques, il théorise la sublimation dans ses essais d'anthropo-sociologie. L'inversion des termes du paradigme a donc bien lieu dans les deux sens, y compris pour ce qui concerne la question de la transformation de l'abject en sublime et du sublime en abject, la sublimation *et* la désublimation. Reste à envisager ce qui fait du terrorisme de Bataille un terrorisme anarchiste et non révolutionnaire : son refus de se fixer.

4) L'instabilité

Le couple de l'abject et du sublime comporte deux éléments disjoints, opposés et complémentaires. À ce titre, il est un couple dual. Le dualisme de Bataille qui s'articule autour de plusieurs couples (Hollier cite ceux « du Bien et du Mal, de l'intelligible et du sensible, du transcendant et de l'immanent, du haut et du bas, de la virilité et de la féminité, de la vision et du discours » ainsi que celui « du profane et du sacré » qui est, à ses yeux, l'opposition fondamentale¹³⁹) n'est cependant pas figé dans le système d'oppositions qui le constitue. Selon Hollier, le dualisme de Bataille :

ne sera donc pas une attitude statique ; ce sera au contraire un perpétuel glissement vers l'un des termes qui, à peine atteint, échappe et renvoie à l'autre : jamais les deux termes ne s'offrent simultanément à la saisie, jamais ils ne sont côte à côte car ils sont toujours tout et l'un la contestation de l'autre : ils n'ont d'autre fondement que l'impossibilité de leur dualité.¹⁴⁰

Nous avons montré que, dans le couple de l'abject et du sublime, les opposés peuvent « s'offrir simultanément à la saisie » par le biais de l'identification tout comme ils peuvent

¹³⁸ Voir *L'Expérience intérieure*, p. 95. ; *Sur Nietzsche*, p. 42 ; *L'Érotisme*, p. 119 et « À propos de récits d'habitants d'Hiroshima », p. 183.

¹³⁹ « Le Matérialisme dualiste de Georges Bataille », p. 43.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 44.

être côte à côte, en demeurant contradictoires, quand les contraires coexistent. Les attitudes ne sont cependant pas exclusives et leur pluralité fait la complexité singulière de ce dualisme qui oppose, fait coexister, identifie, sublime et désublime, tout autant qu'il fait glisser les termes de l'un à l'autre, dans un mouvement refusant toute stabilité tant dans l'organisation du couple dual que dans la définition du dualisme.

Ce mouvement perpétuel qui fait glisser les termes de l'un à l'autre se manifeste à plusieurs niveaux. Il est, tout d'abord, mouvement de la vie et de la nature. Dans *L'Érotisme*, Bataille décrit ce qu'il appelle « l'affinité de la reproduction et de la mort » :

Ces matières mouvantes, fétides et tièdes, dont l'aspect est affreux, où la vie fermente, ces matières où grouillent les œufs, les germes et les vers sont à l'origine de ces réactions décisives que nous nommons *nausée, écoeurement, dégoût*. Au-delà de l'anéantissement à venir, qui s'appesantira totalement sur l'être que je suis, qui attend d'être encore, dont le sens même, plutôt que d'être est d'attendre d'être (comme si je n'étais pas la *présence* que je suis, mais l'avenir que j'attends, que cependant je ne suis pas), la mort annoncera mon retour à la purulence de la vie. Ainsi puis-je pressentir – et vivre dans l'attente – cette purulence multipliée qui par anticipation célèbre en moi le triomphe de la nausée. (X, 59-60)

Le glissement de l'abject au sublime et du sublime à l'abject vient en premier lieu du cycle de la vie et de la mort qui va de la décomposition abjecte du cadavre (primauté est donnée au plus bas que plus bas dans l'ordre de précellence des notions) pour célébrer ensuite l'avènement de l'homme suivi de son retour au grouillement assurant « le triomphe de la nausée ». L'abject l'emporte à nouveau, et ainsi de suite, à l'infini.

Ce mouvement perpétuel de glissement caractérise également l'érotisme. Si les héroïnes batailliennes présentent une face abjecte et une face sublime, elles ne sont pas les deux à la fois, dans une perception simultanée des contraires (exception faite de Madame Edwarda, véritable incarnation de la *coincidentia oppositorum* mystique), mais oscillent de l'une à l'autre. Le personnage éponyme de *Ma Mère* fait office de modèle en entraînant dans

son sillage tout le système d'organisation de la pensée de son fils, qui écrit : « Et de même que ma mère était, de la honte au prestige, de la galanterie à la gravité, en un glissement perpétuel, mes pensées se désordonnaient dans la perspective mobile que l'imaginable légèreté de Réa rendait troublante » (IV, 209). L'érotisme bataillien est terroriste en ce qu'il désorganise les structures mentales de ceux qui y sont confrontés. Kristeva en souligne la nature duale dans le même temps qu'elle en reconnaît l'instabilité :

Le thème érotique est une contradiction sémantique : la situation érotique est une réunion des opposés : « sur le plan où les choses se jouent, chaque élément se change en son contraire incessamment. Dieu se charge soudain d'« horrible grandeur ». Ou la poésie glisse à l'embellissement. À chaque effort que je fais pour le saisir, l'objet de mon attente se change en un contraire ». ¹⁴¹

C'est le propre de l'objet érotique que de glisser, comme dans *Ma Mère*, d'un extrême à un autre sans que l'on puisse jamais le saisir totalement, condition de sa désirabilité. Orchestrant le mouvement de la vie et de la mort et définissant l'érotisme, le glissement perpétuel de l'abject au sublime et du sublime à l'abject caractérise, pour Bataille, l'ensemble de la vie humaine. C'est ce qui est exprimé comme un principe dans le dossier des *Larmes d'Éros* : « Il en est ainsi : nous allons sans finir d'un enchantement à une excrétion, puis de l'excrétion à l'enchantement ; si quelqu'un, tristement succombe au dégoût, l'enchantement n'en est pas moins la condition même et la vérité qui nous fondent » (X, 649). À quoi Bataille ajoute : « Mais nous ne pouvons nous étonner si l'horreur – une horreur sournoise – est liée à cet enchantement si précaire ». S'il est possible de tomber sous le coup d'un des termes de l'alternative, et plus volontiers de l'abject, il n'en reste pas moins que c'est le propre de la vie humaine que d'avoir « 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 » (II, 201). La pensée terroriste de Bataille refuse tant la

¹⁴¹ « Bataille, l'expérience et la pratique », *Bataille*, pp. 267-301 (pp. 280-1). Citation tirée de *L'Orestie* (III, 219).

stabilité des termes du paradigme que la résolution de leur antagonisme. L'instabilité règne et le conflit reste ouvert. Didi-Huberman écrit à propos de Bataille qu'il :

ne cherchait donc ni à « vaincre » les obstacles ni à « résoudre » les contradictions : il cherchait au contraire, en tant même que « manichéen », à les *maintenir* vivaces dans leur propre *mise en mouvement*, opération capable tout à la fois de *démentir* la réalité en chaque « document » du réel, et de la rendre « démente », proliférante, protéiforme, active, créatrice.¹⁴²

Dans la mesure où l'instabilité du dualisme bataillien est glissante et « dément » la réalité tout autant qu'elle la rend « démente » (comme l'attestent les idées désordonnées de Pierre dans *Ma Mère*), elle ne peut que refuser la résolution dialectique de son antagonisme. C'est que la dialectique, comme la pensée rationnelle, « aims only to reinforce homology: homology is simultaneously its foundation, its point of departure, and its point of arrival »¹⁴³. D'après Barthes, un troisième terme est néanmoins introduit au sein de ce dualisme, non pour résoudre l'antagonisme du paradigme mais pour le faire boiter, pour le rendre à proprement parler *scandaleux*¹⁴⁴. À la place d'une opération dialectique en trois temps, un paradigme à trois pieds donc, ou encore, comme le dit Philippe Sollers, une « polarisation ternaire »¹⁴⁵ qui ne tient pas debout et fait offense à la pensée logique.

Barthes consacre un point de son exposé sur Bataille au concept de paradigme. Il pose que le paradigme de Bataille est anomique – on pourrait dire terroriste – car ternaire. Ce paradigme anomique et ternaire peut aider à comprendre les rapports complexes du sublime et de l'abject. Le paradigme ternaire de Barthes a trois pôles : « *le noble / l'ignoble / le bas* »¹⁴⁶ dans lesquels peuvent respectivement se reconnaître : premièrement, le sublime violent et

¹⁴² *La Ressemblance informe*, p. 209.

¹⁴³ *Formless. A User's Guide*, p. 67.

¹⁴⁴ Roland Barthes, « Les sorties du texte », *Bataille*, pp. 49-62. Étymologiquement, le « scandale » désigne ce qui paraît incompréhensible, pose problème à la conscience, déroute la raison ou trouble la foi. En grec, c'est un « piège placé sur le chemin pour faire trébucher ».

¹⁴⁵ Expression employée par Sollers dans la discussion consécutive à l'intervention de Barthes pour nommer le processus qu'il y décrit. *Ibid.*, p. 60.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 57.

souverain¹⁴⁷, deuxièmement, la « mauvaise abjection » bourgeoise, vile et sclérosante, ainsi que le « mauvais sublime » lui-même bourgeois et idéaliste¹⁴⁸ et, troisièmement, la « bonne abjection », celle des formes subversives¹⁴⁹. La catégorie de l'« ignoble » regroupe tant le « mauvais abject », c'est-à-dire la mesquinerie anémiée, que le « mauvais sublime », c'est-à-dire l'idéal éthéré (le langage des fleurs, la figure humaine, etc. qui sont des « conventions chargées d'ennui et déprimantes », relèvent du « pur et superficiel » et font la sauce de « la cuisine poétique »), qui sont tous deux dénués de la force vitale éruptive que possèdent le noble et le bas. La désublimation utilise la bonne abjection ou « bas » pour déclasser l'idéal ou « sublime ignoble », tandis que la sublimation transforme ce même « bas » en sublime « noble ».

Si le paradigme est instable, du fait de ses trois pieds, la définition de ses termes est également boiteuse. Il y a bien, chez Bataille, deux types de sublime, un noble et un ignoble, et deux types d'abject, un bas et un ignoble. Le sublime noble et l'abject bas sont souverains et hétérogènes, tandis que le sublime et l'abject ignobles sont serviles et homogènes. L'élément ignoble, qu'il soit abject ou sublime, parasite, dans les deux cas, le paradigme.

La désorganisation de la pensée orchestrée par le terrorisme notionnel s'accompagne de la désorganisation de la langue qui la formate. Le terrorisme de Bataille est également d'ordre littéraire.

¹⁴⁷ Qui correspond au pôle noble de Barthes : « formes sociales grandes et libres » ; « généreux, orgiaque, démesuré » ; « lumière trop forte, splendeur accrue » ; « la générosité » ; « la noblesse ». *Ibid.*

¹⁴⁸ Le pôle ignoble : « maladie, épuisement. Honte de soi-même. Hypocrisie mesquine. Obscurité. Éructations honteuses. Allure effacée. Derrière les murs. Conventions chargées d'ennui et déprimantes. Avilir. Rancœurs fastidieuses. Simagrées. Société moisie. Petites parades. Un industriel sinistre et sa vieille épouse, plus sinistre encore. Services inavouables. Couples d'épiciers. L'hébétude et la basse idiotie. Pur et superficiel. La cuisine poétique. » *Ibid.*

¹⁴⁹ Le pôle bas : « Crachat. Boue. Le sang ruisselle. La rage. Jeu des lubies et des effrois. Les flots bruyants des viscères. Hideusement cadavérique. Orgueilleux et criard. La discorde violente des organes. » *Ibid.*, p. 58.

B – Un terrorisme littéraire

Parler de terrorisme en matière de littérature renvoie à une attitude face à l'écriture théorisée par Jean Paulhan dans son essai de 1941, *Les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres*¹⁵⁰. Paulhan y distingue les écrivains « rhétoriciens » qui ont confiance en la capacité du langage à exprimer ce qu'ils veulent lui faire dire et les écrivains « terroristes » qui voient d'abord, dans le langage, un obstacle à l'expression – dont Bataille. La terreur littéraire proclame ainsi la supériorité de la vie sur la littérature. Elle perçoit l'écriture comme un obstacle à l'expression individuelle, à la liberté et à la sincérité du fait des règles, codes et principes régissant toute littérature¹⁵¹. Elle est refus de la rhétorique¹⁵², mais refus illusoire dans la mesure où la rhétorique finit toujours par revenir, d'une façon ou d'une autre, dans toute forme d'écriture. La sincérité reviendrait alors à ne pas écrire et à laisser place au silence, souhait que Bataille exprime fréquemment dans ses textes¹⁵³. L'attitude des écrivains terroristes est ainsi une imposture, dans la mesure où ils écrivent et continuent à user de la rhétorique. Le terrorisme littéraire de Bataille tente, cependant, de lever cette imposture par une pratique perverse de l'écriture refusant à la terreur son effet cathartique.

¹⁵⁰ Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres*, Paris, Gallimard, 1990. Voir également de Laurent Nunez, *Les Écrivains contre l'écriture (1900-2000)*, Paris, José Corti, 2006.

¹⁵¹ Derrida parle de la « servilité méprisée de l'écriture » pratiquée par Bataille. « De l'économie restreinte à l'économie générale. Un hegelianisme sans réserve », *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, pp. 369-406 (p. 390).

¹⁵² Bataille écrit par exemple : « ce que la poésie authentique effectue simplement : nettoyer à mesure le déchet qu'est l'articulation discursive de la pensée, atteindre sans ambages au-delà des notions, la vérité *simple – sans forme, sans mode* – de la poésie » (XI, 388-9).

¹⁵³ Ainsi dans *La Tombe de Louis XXX* : « À l'avance, la mort nous entoure d'un silence sans fin comme une île est entourée d'eau. Qu'importe des mots qui ne percent pas ce silence. Qu'importe de parler d'un 'moment de tombe', quand chaque parole n'est rien puisqu'elle n'atteint pas l'au-delà des mots » (IV, 166). De même, dans *Méthode de méditation* (1947) : « J'en veux trouver [des mots] qui réintroduisent – en un point – le souverain silence qu'interrompt le langage articulé » (V, 210).

1) La perversion de l'écriture

La perversion de l'écriture au sens subjectif du génitif (pervertir l'écriture et non se laisser pervertir par elle) pose un problème majeur exposé par Hollier :

Le problème est le suivant : si d'une part, le langage est, comme n'importe quel autre fait de culture, une sublimation, un processus de transposition névrotique qui recouvre la pulsion désirante, si d'autre part cette pulsion apparaît bien dans la vie infantile, mais à la condition seulement de ne pas prendre la parole, de respecter le silence in-fantile, dans quelles conditions ce qui ne doit pas être dit peut-il pourtant être dit ? *Comment la perversion peut-elle prendre la parole sans virer à la névrose ?* Quel type de pratique permettrait à la parole de se produire comme un *acte pervers* ?¹⁵⁴

Pour Hollier, le problème se résout par la pratique d'« un autre genre d'exercice qui impliquerait une écriture désublimentée, une écriture soutenant (au lieu de le recouvrir) le désir pervers »¹⁵⁵. Il s'agirait d'une écriture hétérologique : « l'inscription dans le *logos* lui-même de son autre (*heteros*) », encore appelée « écriture scatologique » qui « introduit l'exclusion »¹⁵⁶.

Cette écriture perverse met en jeu les deux composantes que sont l'abject et le sublime. Qu'elle soit perverse, hétérologique ou scatologique, cette écriture est, par essence, une forme de sublimation (elle est un fait culturel et symbolique). Toute opération de désublimation ne peut alors avoir lieu qu'à partir de cette sublimation première. En dépit de sa conception terroriste de l'écriture, Bataille reconnaît le conformisme de sa pratique littéraire qui ne saurait déroger à la loi de la sublimation stylistique : « Je fais du langage un usage classique. Le langage est l'organe de la volonté (de la mise en action), je m'exprime sur le mode de la volonté qui va son chemin jusqu'au bout. Que signifie l'abandon de la volonté si l'on parle : romantisme, mensonge, inconscience, enfigouri poétique » (V, 358). Il se plie aux

¹⁵⁴ *La Prise de la concorde*, p. 207.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 210.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 214.

exigences de la langue dont il maîtrise les règles et contrôle l'usage afin de mener à bien son propos en évitant les pièges dans lesquels le manque de rigueur fait tomber. Bataille contrôle impeccablement son écriture (Rubin Suleiman parle des « longues phrases grammaticalement 'exquises' avec leur alignement des verbes au passé simple et à l'imparfait du subjonctif »¹⁵⁷) tout comme le pervers contrôle strictement le scénario de son désir en jouant le jeu de la sublimation pour mieux la décevoir. Dans *Ma Mère*, Hansi ne dit-elle pas dans sa langue châtiée au narrateur et, indirectement, au lecteur : « Je puis, si vous voulez, exprimer ce qui nous arrive dans le vocabulaire le plus choquant. Je vous en parle sachant bien que vous ne me demanderez pas de le faire et que vous aurez avec moi autant d'égards que si j'étais la plus sottise des jeunes filles » (IV, 242)? Il ne s'agit pas d'imposture mais d'accepter de se duper soi-même afin de mieux jouir du double jeu pervers mené avec les règles (du langage et des convenances) que l'on feint de respecter.

Cette écriture est également perverse car, bien qu'*impeccable*, elle *pèche* par absence de style et transgression des règles classiques de rigueur et de clarté qu'elle prétend suivre. Absence de style proprement terroriste :

On peut donc dire de Georges Bataille qu'il n'écrit pas du tout puisqu'il écrit contre le langage. Il invente comment on peut ne pas écrire tout en écrivant. Il nous désapprend la littérature. L'absence de style du *Bleu du ciel* est un ravissement. C'est comme si l'auteur n'avait derrière lui aucune mémoire littéraire.¹⁵⁸

Transgression des règles de rigueur et de clarté effrayante pour la logique :

Aussi la destruction du discours n'est-elle pas une simple neutralisation d'effacement. Elle multiplie les mots, les précipite les uns contre les autres, les engouffre aussi dans une substitution sans fin et sans fond dont la seule règle est l'affirmation souveraine du jeu hors-sens. Non pas la réserve ou le retrait, le

¹⁵⁷ « La Pornographie de Bataille », p. 485.

¹⁵⁸ Marguerite Duras, « À propos de Georges Bataille », in *Outside. Papiers d'un jour*, Paris, Albin Michel, 1981, pp. 34-5. Pour Duras, Bataille est ainsi un écrivain terroriste au sens strict.

murmure infini d'une parole blanche effaçant les traces du discours classique mais une sorte de potlatch des signes, brûlant, consommant, gaspillant les mots dans l'affirmation gaie de la mort : un sacrifice et un défi. Ainsi par exemple : « Précédemment, je désignais l'opération souveraine sous les noms d'*expérience intérieure* ou d'*extrême du possible*. Je la désigne aussi maintenant sous le nom de : *méditation*. Changer de mot signifie l'ennui d'employer quelque mot que ce soit (*opération souveraine* est de tous les noms le plus fastidieux : *opération comique* en un sens serait moins trompeur) ; j'aime mieux *méditation* mais c'est d'apparence pieuse » (*Méthode de méditation*). Que s'est-il passé ? On n'a en somme rien dit. On ne s'est arrêté à aucun mot ; la chaîne ne repose sur rien ; aucun des concepts ne satisfait à la demande, tous se déterminent les uns les autres et en même temps se détruisent ou se neutralisent. Mais on a *affirmé* la règle du jeu ou plutôt le jeu comme règle ; et la nécessité de transgresser le discours et la négativité de l'ennui (d'employer quelque mot que ce soit dans l'identité rassurante de son sens).¹⁵⁹

De même que les termes et expressions déclinant le paradigme de « l'opération souveraine » détruisent le discours dans un joyeux potlatch, les mots pour désigner ce qui déchire l'écriture sublimante se multiplient : désir pervers, autre, exclu, souillure, excrément, etc. Leur paradigme est celui de l'abject. En effet, si la désublimation a lieu au sein même de la sublimation qu'est l'écriture, c'est que le désir pervers, l'autre, l'exclu, etc. qui sont autant de noms d'emprunt de l'abject, parviennent à s'y frayer un accès. L'écriture perverse est ainsi désublimée dans la mesure où elle déchire son sublime corps propre pour laisser la voie/voix à l'abject. C'est ce que Bataille dit quand il parle de l'écriture comme ce qui permet de « rendre accessible aux *vivants* » « les transports qui semblaient le plus loin d'eux »¹⁶⁰ : le désir pervers, le tout autre, l'exclu, l'abject. C'est également ce que comprend parfois la critique, quand elle écrit, comme Bernard Sichère à propos de l'érotisme :

Reste à qualifier plus exactement cet érotisme qui a donné lieu à bien des jugements : n'est-ce pas là, comme ont dit certains, dépravation, fascination pour le sordide, éloge de l'abjection ? Les deux premières formules sont de moralisme : étrangères de toute façon à l'espace dans lequel Bataille se

¹⁵⁹ « De l'économie restreinte à l'économie générale », p. 403.

¹⁶⁰ Le passage complet dit : « Écrire n'est jamais plus qu'un jeu joué avec l'insaisissable réalité : ce que personne n'a jamais pu, enfermer l'univers dans des propositions satisfaisantes, je ne voudrais pas l'avoir tenté. Ce que j'ai voulu : rendre accessible aux *vivants* – heureux des plaisirs de ce monde et mécréants – les transports qui semblaient le plus loin d'eux (et sur lesquels la laideur ascétique a veillé jusqu'ici avec sa jalousie morose) », (VI, 306).

déplace et travaille. La dernière en revanche dit une vérité : comment l'éloge de l'homme érotique, et de la jouissance, ne serait-il pas en même temps un éloge de l'abjection ? Le tout est de savoir en l'occurrence s'il n'y a de choix qu'entre deux postulats, la résistance idéalisante et la fascination de l'abject ou si la mise en travail de l'abjection par l'écriture ne présente pas une troisième possibilité : celle qui consiste à faire passer dans la poésie ces forces ruineuses au lieu de les laisser instrumenter par l'imaginaire collectif.¹⁶¹

Il convient alors d'examiner comment l'abject s'y prend pour déchirer et désublimiser l'écriture sublimante. Le moyen le plus simple consiste à trouser le tissu homogénéisant en y introduisant des mots « hétérogènes », mots obscènes ou abjects qui viennent violemment rompre la trame de l'écriture. Ce procédé est utilisé par Bataille dans l'ensemble de ses textes. Selon Rubin Suleiman, ce qui rend les textes de Bataille pornographiques est ainsi non pas ce qu'ils représentent mais :

le contraste que l'on sent entre les longues phrases grammaticalement « exquises », avec leur alignement des verbes au passé simple et à l'imparfait du subjonctif, et les mots obscènes, explicites (« verges raides »), qui font irruption dans la syntaxe comme le comportement transgressif de Simone fait irruption dans le calme d'un après-midi d'été.¹⁶²

Hollier intègre ce trait décrit par Rubin Suleiman dans la liste des trois procédés au moyen desquels l'*autre* qu'est l'abject est, selon lui, introduit dans l'écriture scatologique. Il aligne : la « série intellectuelle sans lois à l'intérieur du monde de la pensée logique »¹⁶³, les « mots introduits d'une certaine façon dans des phrases qui les excluent »¹⁶⁴ et « la banalité

¹⁶¹ Bernard Sichère, *Pour Bataille. Être, chance, souveraineté*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 105-6.

¹⁶² « La Pornographie de Bataille », p. 485. Bataille fournit un commentaire sur ce procédé quand il parle de l'utilisation de mots abjects désignant le membre viril par « l'honnête femme » qui jouit de la transgression langagière lui donnant l'impression propre à l'érotisme de « faire le Mal » (X, 138).

¹⁶³ Hollier cite un passage de *L'Œil pinéal* (II, 22). *Ibid.*, p. 240.

¹⁶⁴ L'exemple donné est tiré de « La Valeur d'usage de D. A. F. de Sade » (II, 72). *Ibid.* Ce procédé reprend celui décrit par Rubin Suleiman.

écœurante », qui se laisse lire, non comme une phrase, mais comme une « tache d'encre », « *que l'amour a l'odeur de la mort* »¹⁶⁵.

Pour Hollier, l'aspect théorique des textes pornographiques de Bataille relève également de la désublimation. Ce n'est pas le référent qui décide du caractère pornographique des textes : « Les textes érotiques de Bataille s'en prennent au système de la sublimation lui-même »¹⁶⁶ car ils ne respectent pas les limites que la loi des genres littéraires leur assigne. C'est pourquoi :

il faut considérer les récits de Bataille comme des inscriptions obscènes (obscènes en tant qu'inscriptions). Et obscènes d'abord parce qu'elles ne respectent pas la répartition des codes, juxtaposant fiction et théorie d'une manière qui ruine ce sur quoi repose le système de la sublimation : la séparation du savoir et de la jouissance.¹⁶⁷

Le procédé est inverse de celui décrit précédemment. Ce ne sont plus l'abject ou l'obscène qui font irruption dans l'écriture sublimante pour venir la déchirer. C'est, au contraire, le savoir, qui vient se *perdre*, dans les deux sens du terme, dans le récit pornographique. L'écriture et le savoir sont infectés par leur autre abject qui défait l'opération de sublimation sur laquelle ils s'étaient constitués.

S'appuyant sur la lecture structuraliste d'*Histoire de l'œil* effectuée par Barthes dans « La Métaphore de l'œil », French explique l'effet désublimant de l'écriture par l'écoulement de la chaîne métaphorique (ou paradigmatique) sur la chaîne métonymique (ou syntagmatique), véritable acte poétique, mais aussi terroriste, envers l'organisation du discours. Selon French, c'est cette structure glissante qui est abjecte et non, encore une fois, l'objet représenté :

¹⁶⁵ « Le Langage des fleurs » (II, 215-6). *Ibid.*

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 267.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 268. Ainsi des réflexions mystiques du narrateur de *Madame Edwarda* et des observations sur le mal et la débauche faites dans *Ma Mère* par le narrateur et le personnage éponyme.

The *affect* of structural plays as a *vertige* which induces whatever physical manifestation – nausea, revulsion, annihilation, *jouissance*, terror, intellectual jubilation. The abject of structure is the absence of ground. The abject is and is not a thing. It is and it is not the eye, the egg, for these objects are and are not themselves. The Batailleian object is abject to the extent that it is not what it is : leakage, spillage, overflow.¹⁶⁸

Enfin, au nombre des pratiques désublimantes introduisant le paradigme de l'abject au sein de l'écriture, Gilles Ernst commente, dans son analyse du « style de choc » de Bataille, l'usage de l'oxymoron, « osmose des contraires »¹⁶⁹ dont on comprendra l'intérêt pour notre propos, en posant que celui-ci « ouvre sur la Totalité » par « l'intolérable entre-deux »¹⁷⁰ qu'il aménage. Pour Ernst, l'insignifiable abject qu'est la mort est encore matérialisé, dans les textes, par l'utilisation des points de suspension¹⁷¹ et des blancs typographiques qui lui fait comparer l'écriture de Bataille à celle de Beckett :

Signes émiettés d'un innommable qui défie à jamais le discours (comment dire l'abjection de Robert C. qui trahit, ou celle de Tropmann qui aime les mortes ?), les trois points sont les didascalies de Bataille dans une tragédie où elles sont l'équivalent des « *(Un temps)* » par lesquels Beckett coupe constamment ses personnages dans *Fin de partie*. Il y a de la provocation chez Beckett, où Hamm et Clov ne s'expliquent jamais mieux qu'en se taisant, et il n'y a pas beaucoup de complaisance chez Bataille qui décontenance régulièrement son spectateur par ses appels au silence.¹⁷²

Dans les tragédies perverses de Bataille, la terreur mise en mots perd tout son pouvoir cathartique et pervertit à son tour.

¹⁶⁸ *The Cut/Reading Bataille's Histoire de l'œil*, p. 25.

¹⁶⁹ Gilles Ernst, *Georges Bataille. Analyse du récit de mort*, Paris, PUF, 1993, p. 169.

¹⁷⁰ *Ibid.* Pour Kristeva l'entre-deux définit, entre autres, la nature de l'abject (*Pouvoirs de l'horreur*, p. 10). Les commentaires de Didi-Huberman sur l'utilisation que Bataille fait de l'antithèse « dans la lettre même comme dans l'esprit de ses textes » va également dans le sens de cet « intolérable entre-deux » qu'ouvre l'oxymoron dans le tissu du texte. *La Ressemblance informe*, p. 35.

¹⁷¹ Notamment dans *Histoire de l'œil* (I, 21 ; 28 ; 62 ; 69), *Histoire de rats* (III, 132-3), *Madame Edwarda* (III, 22) et *Le Mort* (IV, 48 ; 49 ; 51).

¹⁷² *Georges Bataille. Analyse du récit de mort*, p. 215. L'usage des « *(Un temps)* » par Beckett ne se limite pas à *Fin de partie* mais est un trait récurrent de son écriture (voir par exemple *Happy Days*).

2) Une terreur non cathartique

Dans les textes de Bataille, la terreur mise en mots qui désublime l'écriture sublimante se transmet au lecteur, sans que la charge en soit amoindrie. L'écriture de Bataille n'a, en effet, en aucun cas vocation cathartique :

Ni la névrose, ni la métaphore ne constituent le fort de Bataille dont l'œuvre est certainement la plus éloignée dans l'histoire des avant-gardes de toute vocation thérapeutique. Il ne s'agit surtout pas dans son cas de soigner, comme avec les surréalistes, ou même Artaud, mais au contraire de provoquer le malaise, de rendre malade, de faire vomir : vocation non pas thérapeutique, mais psychopathologique.¹⁷³

Didi-Huberman s'accorde avec ce point de vue de Vincent Kaufmann, quand il qualifie l'écriture de Bataille de « décisive » et lui attribue pour tâche « non seulement de donner des besognes aux mots, mais encore de les rendre malades, de les écœurer, de leur donner le vertige quant à ce que faire signe veut dire – parce que la tâche essentielle d'un art en général n'est autre que de 'communiquer' ou de 'répercuter' la maladie, le malaise, le *mal d'être* »¹⁷⁴. La terreur qui disloque la logique discursive de l'écriture contamine le lecteur dont la structure mentale, par essence discursive, vacille à son tour. Si Didi-Huberman choisit d'appeler « symptomale » plutôt que « symptomatique » l'économie des formes au nombre desquelles se range la forme de l'écriture, c'est pour insister sur l'aspect « formel, critique et intransitif » du procédé qu'il cherche à exposer plutôt que sur le « contenu clinique » et la valeur « transitive » du symptôme¹⁷⁵. Le symptomal est contagieux tandis que le symptomatique manifeste une contagion. L'écriture symptomale s'efforce de faire tomber avec elle (dans l'abject ?) le lecteur (comme le rappelle Didi-Huberman, le symptôme est le

¹⁷³ Vincent Kaufmann, « Communautés sans traces », *Georges Bataille après tout*, pp. 61-79 (p. 67).

¹⁷⁴ *La Ressemblance informe*, p. 343. L'allusion aux besognes des mots renvoie à l'article « Informe » de *Documents* où Bataille plaide en faveur d'un dictionnaire qui donnerait non pas le sens mais les besognes des mots (II, 217). Michèle Richman définit ce travail de « besognes des mots » comme « the ways in which usage provokes and manipulates ideological associations that demand constant vigilance and counterwork », « Bataille Moraliste ? : Critique and the Post-War Writings », p. 167.

¹⁷⁵ *La Ressemblance informe*, p. 336. Pierre Fédida est à l'origine de cette distinction.

« signe de la chute » en ce qu'il désigne littéralement « ce qui choit avec »¹⁷⁶ : du grec *sun*, « avec », et *piptein*, « tomber »). L'intrusion de l'abject fait tomber l'écriture de son piédestal sublime et entraîne, avec elle, le lecteur dans sa chute.

En représentant l'horreur abjecte et en en devenant tout à la fois le symptôme, l'écriture de Bataille exemplifie son propos. La double atteinte portée à la psyché du lecteur n'en est que plus violente et efficace. Pour décrire ce phénomène, Jean-Luc Nancy a forgé le concept d'« exscription ». L'écriture de Bataille est « exscription » car elle s'échappe d'elle-même pour toucher au réel, à la vie, à l'expérience et au corps qui forment son *corpus* et sont à la fois en elle et hors d'elle : intérieurement extérieurs. Nancy écrit :

l'écriture *excrit* le sens tout autant qu'elle inscrit des significations. Elle *excrit* le sens, c'est-à-dire qu'elle montre que ce dont il s'agit, *la chose même*, la « vie » de Bataille ou le « cri », et pour finir l'existence de toute chose dont il « est question » dans le texte (y compris, c'est le plus singulier, l'existence de l'écriture elle-même) est hors du texte, a lieu hors de l'écriture. Toutefois, ce « dehors » n'est pas celui d'un référent auquel renverrait la signification (ainsi, la vie « réelle » de Bataille, signifiée par les mots « ma vie »). Le référent ne se présente comme tel que par la signification. Mais ce « dehors » – tout entier *excrit dans* le texte – est l'infini retrait de sens par lequel chaque existence existe.¹⁷⁷

French interprète l'« exscription » de Nancy comme un terme traduisant « something irreducible about Bataille's writing, something of the nature of an inkstain, a formless blot », « that irreducibly corporeal aspect of Bataille's writing which produces an effect, pleasure or pain, on the body of the reader, on what we might propose as the Real of reading »¹⁷⁸.

Cette « exscription » peut être lue comme une autre façon de décrire l'intrusion de l'abject (le Réel de la Chose pour Lacan) dans l'écriture symbolique sublimante. Le Réel est cet abject autre et hétérogène qui se fraye accès dans le texte et qui lui est, comme le spécifie

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 358.

¹⁷⁷ Jean-Luc Nancy, « L'Excrit », *Po&sie*, n° 47, 1988, pp. 107-21 (pp. 119-20).

¹⁷⁸ *The Cut/Reading Bataille's Histoire de l'œil*, pp. 33-4.

Nancy, tant extérieur qu'intérieur car il y est trace de lui-même, pour venir toucher le lecteur dans la réalité de son corps. L'abject est présent en tant que structure et que représentation par lesquelles il se fait véritablement sentir.

Nancy écrit encore à propos de l'« exscription » : « S'y décharge une jouissance infinie, une douleur, une volupté si réelles que les toucher (les lire excrites) nous convainc aussitôt du sens absolu de leur non-signification »¹⁷⁹. L'abject touche et menace le lecteur dans son corps, du fait du sens absolu de son absence de signification toute terroriste (l'abject ne signifie rien dans la mesure où il est identifiable au Réel, ce qui est extérieur au Symbolique). S'il touche et menace, c'est par l'intermédiaire de cette écriture sublimante désublimée qui comporte ce qui lui est extérieur et en fait une source de jouissance où se mêlent plaisir et douleur, passés au filtre/philtre de l'écriture. L'écriture terroriste qui « excrit », qui introduit l'abject dont le sens est in-signifiant, ouvre l'accès au réel et à la confrontation à la vacuité de la signification. Elle constitue ainsi un danger de mort pour celui qui la lit.

L'écriture de Bataille peut alors être qualifiée de thanatographique, non seulement à cause de son sujet, mais également car elle donne corps scriptural à la mort. John Lechte écrit :

Bataille's unadorned style [...] approaches horror and becomes a symptom of the effects of horror. Horror and abjection continually drain desire of the drive energy needed to sustain it. This, then, is indeed a writing to the point of exhaustion and loss. Death haunts Bataille's writing, not simply as a theme of his fiction, but as a reality embodied in a writing practice.¹⁸⁰

¹⁷⁹ « L'Excrit », p. 121.

¹⁸⁰ John Lechte, « Surrealism and the Practice of Writing, or the 'Case' of Bataille », *Bataille. Writing the Sacred*, pp. 117-32 (p. 126). Lechte n'utilise pas le terme de thanatographie. Bernd Mattheus lui consacre, en revanche, les trois volumes de son livre *Georges Bataille. Eine Thanatographie* (Munich, Matthes und Seitz Verlag, 1984-95). Le mot se trouve également sous la plume d'Henri Ronse, « L'Apprenti sorcier », *Bataille, L'Arc*, n°44, 1971, pp. 1-2 (p.1).

L'écriture thanatographique présente la mort et est écriture de l'angoisse. Angoissée et angoissante, elle détruit les signes (le potlatch dont parle Derrida) au point de détruire son sujet, le « je » de l'énonciation. Elle sacrifie ainsi le sens au profit de la communication.

« Un principe fondamental est exprimé comme il suit : la 'communication' ne peut avoir lieu d'un être plein et intact à l'autre : elle veut des êtres ayant l'être en eux-mêmes *mis en jeu*, placé à la limite de la mort, du néant », écrit Bataille dans *Sur Nietzsche* (VI, 44). Le « je » qui écrit et le « je » qui lit sont pris dans le sacrifice qu'est la communication orchestrée par cette thanatographie. La terreur règne sans pitié en se jouant de la catharsis. Cela n'empêche pas Bataille d'opter pour « la joie devant la mort » qui se manifeste à l'occasion du sacrifice, lorsqu'une « communication étrange » s'installe entre les hommes « chaque fois que la violence de la mort est proche d'eux » (II, 245). Le sacrifice qu'est la communication littéraire peut alors s'interpréter comme une abjection du sujet (écrivain, lisant) permettant d'atteindre, en dernière analyse, une autre forme de sublime (la joie devant la mort).

III – La mise en scène du sacrifice : Bataille homicide altruiste

Le sacrifice désigne étymologiquement le fait de fabriquer des choses sacrées (de *sacrum*, « ce qui est sacré », et *facere*, « faire »). La place que le terme occupe dans l'œuvre de Bataille va, cependant, bien au-delà de cette origine manufacturière. La réflexion que l'auteur développe sur le sacrifice trouve ses sources dans la préface et le septième chapitre de la *Phénoménologie de l'esprit* où Hegel pense le sacrifice en termes de négativité. La manifestation privilégiée de la négativité est la mort qui révèle l'homme à lui-même en le débarrassant de sa part animale et en le faisant réintégrer la communauté des êtres humains, autrement voués à vivre séparés dans les limites de leur être individuel. Cette révélation n'a cependant jamais lieu car elle exigerait que la mort de la part animale de l'homme ne tue pas

l'homme : « il faudrait que l'homme vive au moment où il meurt vraiment, ou qu'il vive avec l'impression de mourir vraiment » (XII, 337). Le sacrifice intervient alors comme « subterfuge » : « Dans le sacrifice, le sacrificiant s'identifie à l'animal frappé de mort. Ainsi meurt-il en se voyant mourir, et même en quelque sorte, par sa propre volonté, de cœur avec l'arme du sacrifice » (336). L'homme ne peut acquérir la connaissance de la mort qui le différencie de l'animal et le lie à ses semblables que par l'intermédiaire du spectacle de celle-ci. Pour Bataille, le sacrifice est avant tout représentation qui peut tant être cultuelle (du sacrifice d'animaux dans les religions primitives au sacrifice symbolique qu'est l'eucharistie chrétienne), spectaculaire (les jeux du cirque, la tragédie) que littéraire.

La littérature remplit l'office du sacrifice car « la littérature prolonge en [l'homme], dans la mesure où elle est souveraine, authentique, la magie obsédante des spectacles, tragiques ou comiques » (337) puisqu'« Il s'agit, du moins dans la tragédie, de nous identifier à quelque personnage qui meurt, et de croire mourir alors que nous sommes en vie ». La scène de l'écriture est, ainsi, le théâtre sur lequel le sacrifice se joue et où la véritable communication, celle qui réunit les êtres par l'opération de négativité, a lieu.

Car la communication, et ce d'autant plus qu'elle est littéraire, est, elle aussi, sacrifice. C'est ce que signifie Bataille quand il écrit que « la 'communication' ne peut avoir lieu d'un être plein et intact à l'autre : elle veut des êtres ayant l'être en eux-mêmes *mis en jeu*, placé à la limite de la mort, du néant » (VI, 44). Le but de cette littérature est identique à celui du sacrifice : révéler l'homme à lui-même en le débarrassant de sa part animale et en l'ouvrant à la connaissance de la mort qui unit les êtres. La mort, expérience abjecte et terrifiante par excellence excluant l'homme de la vie et le vouant à la pourriture du cadavre, est l'unique savoir, par définition inaccessible, que le subterfuge du sacrifice permet néanmoins d'approcher tout en y échappant.

Si le sacrifice met en scène l'abjection ultime qu'est la mort, le fait qu'il en protège, dans le même temps, réalise les conditions d'apparition du sentiment sublime dans sa conception « dynamique naturelle » exprimée par Kant après Lucrèce et Burke. Dans *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Burke définit le sublime comme :

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling. [...] When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible; but at certain distances, and with certain modifications, they may be, and they are delightful, as we every day experience.¹⁸¹

Le sublime est, selon Burke, le sentiment que l'on éprouve lorsqu'on est terrorisé par quelque chose d'effrayant mais dont la distance qui en sépare est suffisamment importante pour éprouver le délice (ou « plaisir négatif ») d'en être à la fois menacé et préservé. La terreur, cause de ce sentiment sublime, est ainsi définie par Burke :

No passion so effectually robs the mind of all its powers of acting and reasoning as fear. For fear being an apprehension of pain or death, it operates in a manner that resembles actual pain. Whatever therefore is terrible, with regard to sight, is sublime too, whether this cause of terror, be endued with greatness of dimensions or not; for it is impossible to look on anything as trifling, or contemptible, that may be dangerous.¹⁸²

Le sentiment sublime provient de la terreur causée par l'appréhension de la mort, de la douleur ou de toute entité propre à générer un sentiment de terreur, comme le sacrifice. Dans la *Critique de la faculté de juger*, Kant reformule cette approche du sublime en lui donnant le nom de « sublime dynamique de la nature » :

¹⁸¹ *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, pp. 39-40.

¹⁸² *Ibid.*, p. 57.

Des rochers audacieusement suspendus au-dessus de nous et faisant peser comme une menace, des nuages orageux s'accumulant dans le ciel et s'avancant dans les éclairs et les coups de tonnerre, des volcans dans toute leur puissance destructrice, des ouragans auxquels succèdent la dévastation, l'océan immense soulevé de fureur, la cascade gigantesque d'un fleuve puissant, etc., réduisent notre pouvoir de résister à une petitesse insignifiante en comparaison de la force dont ces phénomènes font preuve. Mais, plus leur spectacle est effrayant, plus il ne fait qu'attirer davantage, pourvu que nous nous trouvions en sécurité ; et nous nommons volontiers sublimes ces objets, parce qu'ils élèvent les forces de l'âme au-dessus de leur moyenne habituelle et nous font découvrir en nous un pouvoir de résistance d'une tout autre sorte, qui nous donne le courage d'être capables de nous mesurer avec l'apparente toute puissance de la nature.¹⁸³

Pour Kant, le sentiment sublime trouve son origine dans l'antagonisme entre raison et sensibilité. Cela se retrouve dans l'affirmation de Bataille à propos du sacrifice selon laquelle « l'horreur sacrée qui s'en dégage est sublime » (XI, 240). Le sacrifice, en tant qu'il permet, y compris sous sa forme littéraire, la confrontation sauve à la mort, reproduit ainsi les conditions d'apparition de ce sentiment sublime. Bataille établit implicitement ce parallèle :

le mouvement qui [...] pousse un homme dans certains cas à se donner (en d'autres termes à se détruire) non seulement en partie mais en totalité, c'est-à-dire jusqu'à ce qu'une mort sanglante s'en suive, ne peut sans doute être comparé, quant à sa nature irrésistible et affreuse, qu'aux déflagrations éblouissantes qui font un transport de joie de l'orage le plus accablant. (I, 268)

La « joie devant la mort » bataillienne fait ainsi écho au « delight » burkien et au sublime dynamique de la nature kantien. C'est dans ces termes que nous proposons d'analyser la mise en scène du sacrifice sur la scène de l'écriture dans les textes de Bataille, tant du point de vue du « je » qui écrit, que du « je » qui lit.

¹⁸³ *Ibid.*, pp. 243-4.

A – Le sacrifice du « je » qui écrit

La littérature comprise comme situation de communication qui *met en jeu* les êtres qui y participent et les placent « à la limite de la mort et du néant » (VI, 44) implique, tout d'abord, le sacrifice de celui qui écrit. Elle ne peut, en effet, « avoir lieu d'un être plein et intact à l'autre » et l'être qui en est à l'origine doit, en premier lieu, se mettre lui-même en jeu. Dans un texte de fiction, pour que la communication soit souveraine et authentique, le sacrifice du « je » qui écrit doit être tant celui du narrateur que celui de l'écrivain. Le sacrifice des narrateurs implique le double sens du génitif : ils pratiquent le sacrifice tout autant qu'ils en sont l'objet. Dans ce sens, la narration se fait véritable oblation. La mise en scène du sacrifice de l'écrivain relève, elle, davantage de l'immolation : Bataille est victime de Bataille.

1) Narration et oblation

Les narrateurs batailliens pratiquent volontiers le sacrifice des personnages dont ils racontent l'histoire. Ces sacrifices confondent fréquemment consommation érotique et mise à mort de la victime, ils sont ainsi essentiellement pervers. Par ces sacrifices, les narrateurs s'ouvrent eux-mêmes, ainsi que les personnages qui les assistent, à la mort. Leur être d'homme, dans tout ce qu'il a d'hyperhumain, leur est, par là, révélé et ils reforment, pour un temps, une communauté unie par la négativité. L'expérience abjecte et terrifiante du sacrifice est également, pour eux, l'occasion d'éprouver la joie devant la mort (et ce, particulièrement en contexte sexuel) qui s'apparente au sentiment sublime dans sa conception dynamique. Le sacrifice du narrateur peut également être objectif quand le narrateur s'offre lui-même en sacrifice à la narration.

a – Le narrateur sacrificateur

De tous les récits de Bataille, *Histoire de l'œil* est celui où la mise en scène du sacrifice est la plus évidente. Tout le texte en est imprégné : depuis la mort de Marcelle, au meurtre du prêtre dans l'église de Don Juan (sacrifice humain et pervers), en passant par le spectacle de la corrida (sacrifice animal virant au sacrifice humain avec la mort du torero Granero (I, 56)). Les deux premiers sacrifices sont indirectement perpétrés par le narrateur, tandis que le troisième est l'archétype moderne du spectacle de mise à mort procurant la terreur et la joie. Les trois ont une dimension fortement érotique, en ce qu'ils réunissent les personnages qui y assistent dans l'orgasme.

La mort de Marcelle, si elle est un suicide (« Je me bornerai à rapporter ici que Marcelle s'est pendue après un incident fatal » (I, 45)), peut néanmoins se lire comme un sacrifice indirectement perpétré par le narrateur, ainsi que ses déclarations incitent à le penser. Marcelle est présentée comme « la plus pure et la plus touchante de nos amies » (16). Fragile, pure, innocente, « timide et naïvement pieuse » (19), Marcelle est pour Simone et le narrateur la victime idéale. Ils l'invitent à participer à un goûter entre amis qui ne tarde pas à dégénérer en orgie abjecte lors de laquelle Marcelle, après s'être réfugiée dans une armoire où « la malheureuse [...] pissait [...] en se branlant », perd la raison : « Il en résultait une odeur de sang, de sperme, d'urine et de vomis qui me faisait déjà presque reculer d'horreur, mais le cri inhumain qui se déchira dans le gosier de Marcelle était encore beaucoup plus terrifiant » (21). Le sacrifice psychique de la jeune fille a eu lieu : elle est, à partir de ce jour, internée. Cet événement est, pour le narrateur et Simone, source de joie. Parmi les décombres de l'orgie Simone dort tranquillement « le visage apaisé presque souriant », tandis que la « kyrielle de hurlements de plus en plus inhumains » de Marcelle faisant d'elle une bête qu'on égorge redonne au narrateur « du cœur au ventre » (21).

Les deux protagonistes n'ont alors de cesse d'achever le sacrifice. La mise à mort de Marcelle est nécessaire à leur union, tout comme le sacrifice permet de réunir la communauté grâce à la négativité : « Évidemment Simone et moi étions pris parfois d'une envie violente de nous baiser. Mais l'idée ne nous venait plus que cela fût possible sans Marcelle dont les cris perçants nous agaçaient continuellement les oreilles, liés qu'ils étaient pour nous à nos désirs les plus violents » (25). Simone et le narrateur répètent alors mentalement, pour leur plaisir, le sacrifice de Marcelle à venir. Simone se remémore « les hurlements et la nudité des membres tordus de Marcelle » (25-6) et le narrateur est fasciné par « l'empire souterrain et profond d'une Marcelle suppliciée dans sa prison et devenue la proie des cauchemars » (26).

Pour le narrateur, la consommation érotique et le sacrifice de Marcelle ne font qu'un :

Toutefois ce paysage chaotique et affreux de mon imagination s'inondait brusquement d'un filet de lumière et de sang, c'est que Marcelle ne pouvait pas jouir sans s'inonder, non de sang, mais d'un jet d'urine clair et même pour moi illuminé, jet d'abord violent et entrecoupé comme un hoquet, puis librement lâché et coïncidant avec un transport de bonheur surhumain. (32)

Le glissement du jet de sang au jet d'urine entérine l'association indéfectible de la consommation érotique et de la mise à mort. Aux yeux de la jeune fille (« 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 » (43)¹⁸⁴) et aux siens propres (« Si elle est morte, elle est morte par ma faute » (45)), le narrateur devient le sacrificateur de la jeune fille. Marcelle morte, le narrateur et Simone peuvent enfin s'unir auprès de son cadavre : « Je m'étendis moi-même aussi sur le tapis, mais il était impossible de faire autrement ; Simone étant encore vierge, je la baisai pour la première fois auprès du cadavre » (46). Le sacrifice pervers et doublement abject de Marcelle (elle est exclue de la vie et réduite à l'état de cadavre mais

¹⁸⁴ Le « bourreau barbouillé de sang et coiffé du bonnet phrygien » que Marcelle associe ensuite à un « cardinal curé de la guillotine » désigne le narrateur déguisé lors de la scène d'orgie où la jeune fille perd la raison.

participe également, tant morte que vive, à des orgies abjectes) permet l'union du narrateur et de Simone dont il décuple l'orgasme, véritable expérience perverse de la joie devant la mort.

Le sacrifice du prêtre espagnol dans l'église de Don Juan présente des similitudes avec le sacrifice de Marcelle. Tout comme Marcelle est jeune, belle, innocente et pure, le prêtre est jeune, innocent, beau (63) et saint. Dans les deux cas, la mise à mort des victimes donne lieu à une orgie lors de laquelle les personnages confondent consommation sexuelle et destruction physique. L'aspect sacrilège et abject du sacrifice est cependant poussé plus avant étant donné que la scène a lieu dans une église, qui plus est celle de Don Juan, ce qui en renforce la dimension spectaculaire. Le sacrifice de la victime aboutit, dans ce cas, pour les personnages, non pas à l'union des sens, mais à celle des émotions¹⁸⁵.

Le prêtre est tout d'abord profané sur le mode de l'abject par ses sacrificateurs : « On la [la charogne] dépouilla entièrement de ses vêtements sur lesquels Simone accroupie pissa comme une chienne. Ensuite Simone la branla et la suçà pendant que j'urinai dans ses narines » (63). Le sacrifice est d'emblée associé à la sexualité scatologique et sacrilège. La transgression a lieu sur tous les fronts. Elle se poursuit avec l'épisode de la transsubstantiation des espèces divines sous forme de « sperme du Christ » pour les hosties et d'urine pour le vin. La série des sacrilèges et des transgressions préparatoires au sacrifice se poursuit quand Simone et le narrateur appliquent à la lettre l'eucharistie de Sir Edmond en faisant verser puis boire son urine au prêtre dans le calice, avant de le faire éjaculer sur les hosties. Quand le prêtre se réjouit finalement à l'idée du martyr, Sir Edmond lui enlève tout espoir en lui apprenant qu'il mourra « en baisant la *girl* » (66), le privant ainsi de toute rémission.

Si le narrateur ne tue pas, là encore, la victime de ses mains (c'est Simone qui s'en charge sous les directives de Sir Edmond), il assiste et participe au sacrifice, en tant que

¹⁸⁵ « Je m'allongeai auprès d'elle pour la violer et la foutre à mon tour, mais je ne pouvais que la serrer dans mes bras et lui baiser la bouche à cause d'une étrange paralysie intérieure profondément causée par mon amour pour la jeune fille et la mort de l'innommable. Je n'ai jamais été aussi content » (66-7).

personnage, et l'accomplit seul, en tant qu'auteur de la narration. Dans certains cas, les narrateurs peuvent également être eux-mêmes objets du sacrifice qu'ils mettent en scène dans le récit.

b – Les narrateurs sacrifiés

Cette configuration du sacrifice dans laquelle le narrateur n'est plus agent, mais patient de l'opération est beaucoup plus rare et de portée moindre dans les textes. Deux occurrences peuvent néanmoins être évoquées du fait de leur particularité. Dans *Ma Mère* tout d'abord Pierre, le narrateur, est, en quelque sorte, sacrifié par sa mère sans qu'il y ait pour autant mise à mort. La mère de Pierre ouvre symboliquement son fils à la mort en lui révélant sa nature abjecte. Pierre décrit, en effet, sa réaction en des termes qui évoquent la mise à mort : « J'aurais voulu, si j'avais pu, me laisser mourir », « J'étais écartelé, je perdais la tête » (IV, 187). Son innocence et ses illusions sacrifiées, il s'ouvre symboliquement à la mort : « J'avais compris que la malédiction, que la terreur, se faisait chair en moi ». C'est cependant davantage sa part humaine que sa part animale qui est sacrifiée. Ce sacrifice symbolique se poursuit avec la découverte des photographies obscènes voulue par sa mère qui aboutit, pour le narrateur, à la reconnaissance de sa part animale : « C'était bon pour le salaud que je deviendrai, né de l'accouplement du porc – et de la truie » (194). Sa part humaine symboliquement sacrifiée, Pierre entre dans la communauté négative qui l'unira à sa mère jusqu'à l'inceste final exposé dans une des trois versions du manuscrit, tandis que le spectacle de sa propre abjection occasionne finalement sa joie : « La joie et la terreur nouèrent en moi le lien qui m'étrangla » (194). Ces caractéristiques permettent de lire le parcours initiatique de Pierre comme une forme de sacrifice transposé.

L'Abbé C. présente également un cas de sacrifice du narrateur, si l'on considère comme telle la mort de Robert C. rapportée à la fin du récit par la bouche du déporté qui

assiste à ses derniers moments. C'est bien Robert C. qui est narrateur de son propre sacrifice, le déporté ne faisant que rapporter ses paroles. Arrêté par la Gestapo du fait de son engagement dans la résistance, Robert C. livre, sous la torture, son frère et sa maîtresse innocents des faits qui leur sont reprochés et garde le silence sur les noms de ses compagnons de résistance. S'il agit de la sorte, ce n'est pas sous le coup de la folie mais, comme il l'explique, car : « si j'ai refusé de donner les noms des résistants, c'est que je ne les aimais pas, ou je les aimais loyalement, comme il faut aimer ses camarades. [...] Tandis que j'ai joui de trahir ceux que j'aime » (III, 365). Robert C. est sacrificateur : la mise à mort, indirecte, a bien lieu (Éponine, sa maîtresse arrêtée sur ses dénonciations, meurt déportée). Il s'ouvre à la mort de façon abjecte afin de pouvoir éprouver la joie devant la mort d'autrui, d'autant plus violente qu'autrui est aimé. Il se présente également comme un martyr de la « mauvaise » foi :

– Vous le savez, monsieur, lui dit mon frère, je suis prêtre, ou plutôt, je l'étais, je meurs aujourd'hui. Le mal dont je meurs, les sévices que j'ai endurés et la douleur morale que me donne la pensée de mes crimes, – car, je dois le dire, le crime d'hier est venu de ce que, déjà, je vivais volontairement dans le crime, – ont achevé de faire une épave de l'homme avide de bien que j'étais. Croyez que jamais je n'ai cessé et que je ne cesserai plus un seul instant de songer à Dieu. Je ne pourrais me fuir moi-même... (364)

Robert C. meurt des suites de la torture endurée pour ne pas avoir révélé les noms de ses camarades de résistance en place desquels il sacrifie ceux qu'il aime. Le choix de la mort lui permet de se faire martyr de la « mauvaise » foi et d'atteindre, de manière sacrilège, la communauté avec Dieu. En s'enfonçant dans l'abject par la trahison tout en s'offrant en sacrifice, Robert C. devient avatar pervers du symbole sublime du Christ crucifié¹⁸⁶. Le

¹⁸⁶ Bataille cite à deux reprises (VI, 42 et VIII, 470) la phrase de Nietzsche selon laquelle « le Christ crucifié est le plus sublime de tous les symboles – même à présent ». Le sacrifice christique, fruit lui aussi d'une trahison, fait le lien entre l'abjection (le corps mutilé, humilité et trahi) et le sublime (l'élévation et la réunion en Dieu dans la souffrance).

sacrifice du narrateur demeure, néanmoins, la mise en scène fictionnelle du sacrifice de l'auteur.

2) Bataille victime de Bataille

Si Bataille écrivain met en scène le sacrifice dans ses textes de fiction en immolant ses personnages et narrateurs, il retourne l'arme contre lui, celle des mots, dans ses textes théoriques. C'est que, comme l'écrit French citant Bataille :

The logic of sacrifice leads to the sacrifice of sacrifice: the sacrificer himself succumbs to the blow he strikes: « le sacrificateur lui-même est touché par le coup qu'il frappe, il succombe et se perd avec sa victime ». The subject of sacrifice, who had carried out the sacrifice upon an object, is sacrificed as subject.¹⁸⁷

L'abjection qu'est la mort sacrificielle est symboliquement vécue par le sujet de l'écriture qui, protégé par le subterfuge scriptural, peut en éprouver le sublime délice.

a – Un *suave mari magno* altruiste

Dans le débat qui suit l'intervention de Bataille intitulée « Discussion sur le péché » où l'auteur défend ses vues sur la question, il différencie sa conception de la vie mystique et de la religion de celle des croyants par la comparaison suivante :

¹⁸⁷ Patrick French, *After Bataille. Sacrifice, Exposure, Community*, London, Maney Publishing, 2007, p. 87. La citation de Bataille est extraite de *L'Expérience intérieure* (V, 176). Dans « Hegel, la mort et le sacrifice » Bataille écrit également : « Dans le sacrifice, le sacrificiant s'identifie à l'animal frappé de mort. Ainsi meurt-il en se voyant mourir, et même en quelque sorte, par sa propre volonté, de cœur avec l'arme du sacrifice », (XII, 336). La mise à mort de l'auteur du sacrifice a donc lieu par l'identification à la victime. On verra l'importance de ce processus psychologique pour l'expérimentation du sacrifice dans l'acte de lecture.

Je me sens placé vis-à-vis de vous comme le contraire de celui qui regarde tranquillement depuis le rivage les vaisseaux qui sont démâtés. Je suis sûr que le vaisseau est démâté. Et je dois insister là-dessus. Je m’amuse bien et je regarde les gens du rivage en riant, je crois, beaucoup plus qu’on ne peut regardant du rivage le vaisseau démâté, parce qu’en effet, malgré tout, je ne vois pas quelqu’un de si cruel qui, du rivage, pourrait apercevoir le démâté avec un rire très libre. En sombrant, c’est autre chose, on peut s’en donner à cœur joie. (VI, 358)

Bataille inverse l’épisode de la tempête et du naufrage observés depuis la rive que Lucrèce rapporte dans le Livre II du *De Rerum natura*¹⁸⁸. Tandis que chez Lucrèce l’observateur savoure depuis le rivage la douceur d’observer en toute sécurité le naufragé aux prises avec la tempête, Bataille renverse la situation en se mettant à la place du naufragé. Cette position d’acteur est, selon lui, la seule qui permette de pleinement jouir du spectacle de la mort. La liberté souveraine, au sens de Bataille, offerte par cette position, se substitue à la cruauté de l’observateur lucrécien et s’exprime dans le rire du démâté que Jean Hyppolite compare, à la suite de l’intervention de Bataille, au rire de Zarathoustra.

Si on interprète la comparaison dans son contexte, Bataille est, vis-à-vis de la question de la vie mystique et du péché, à bord du navire, tandis que les croyants, desquels il se démarque, sont en sécurité sur la rive. Bataille expérimente le péché et la vie mystique dont il parle, tandis que les croyants les observent à distance en jouissant à la fois perversément du spectacle qu’ils offrent et de la bonne conscience d’en être exempts. Leurs « vues » sur la question sont prudentes, elles s’appuient sur le sol de la théorie/théologie et sont cruelles dans leur supériorité distanciée. L’approche de Bataille est tout autre. Il se met lui-même en danger, prend des risques en expérimentant ce dont il parle et accepte de se perdre sans la certitude de réchapper à cette mise en jeu de son être. Il est souverain, tandis que les croyants

¹⁸⁸ Lucrèce, *De Rerum Natura – De la nature*, traduction de José Kany-Turpin, Paris, Flammarion, 1999. L’épisode s’ouvre sur les deux vers fameux « *Suave mari magno turbantibus aequora ventis / E terra magnum alterius spectare laborem* » (« Il est doux quand la vaste mer est soulevée par les vents, d’assister du rivage à la détresse d’autrui »).

sont serviles, il est au sommet quand eux sont sur le déclin. Sa conception de l'homme altruiste et généreuse est à l'opposé de celle des hommes de foi, sensés pratiquer la *caritas*.

Si Bataille choisit d'être sur le bateau, c'est-à-dire de se sacrifier, plutôt que sur la rive, c'est parce qu'il peut ainsi pleinement rire de la situation car « en sombrant », dit-il, « on peut s'en donner à cœur joie ». L'intertexte du *De Rerum natura* est le prototype du sublime dynamique de la nature théorisé par Kant. La situation décrite par Lucrèce peut, en effet, facilement être assimilée aux « nuages orageux s'accumulant dans le ciel et s'avançant dans les éclairs et les coups de tonnerre » ou à « l'océan immense soulevé de fureur » qui « réduisent notre pouvoir de résister à une petitesse insignifiante en comparaison de la force dont ces phénomènes font preuve »¹⁸⁹, desquels « plus [le] spectacle est effrayant, plus il ne fait qu'attirer davantage, pourvu que nous nous trouvions en sécurité »¹⁹⁰. Pour Kant, ces « objets » sont sublimes « parce qu'ils élèvent les forces de l'âme au-dessus de leur moyenne habituelle et nous font découvrir, en nous, un pouvoir de résistance d'une tout autre sorte, qui nous donne le courage d'être capables de nous mesurer avec l'apparente toute puissance de la nature »¹⁹¹. En choisissant d'être sur le bateau, plutôt que sur la rive, Bataille réduit son pouvoir de résister à néant (« Je suis sûr que le bateau est démâté. Et je dois insister là-dessus » (358)). Il rit néanmoins et s'en donne à cœur joie, ce qui signifie que les forces de son âme s'élèvent non pas à la hauteur « de l'apparente toute puissance de la nature » mais bien « à hauteur de mort ». Le sentiment sublime, la jouissance, sont d'autant plus forts que « le démâté » triomphe de l'abject par excellence qu'est la mort, en ne la craignant pas. Bataille va plus loin que Lucrèce, Burke et Kant dont il fustige indirectement la pusillanimité servile, tout comme celle des croyants. Le véritable sacrifice abolit la distance du spectacle et exige que le sujet soit acteur de sa propre mort. C'est la lecture que fait Hollier de cet extrait

¹⁸⁹ *Critique de la faculté de juger*, p. 243.

¹⁹⁰ *Ibid.*, pp. 243-4.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 244.

de la « Discussion sur le péché », à propos duquel il écrit : « Représentation du sacrifice : sacrifice de la représentation. Plus de distanciation. Spectacle de la mort : mort du spectacle. [...] Fin de la théorie. Faute de recul »¹⁹². Ce sacrifice de la représentation du sacrifice n'en reste pas moins spectacle pour Bataille et ses interlocuteurs et, à travers eux, ses lecteurs. La suppression de la distanciation est un subterfuge, tout comme la théorie feint de devenir l'expérience. Ces effets sont pure rhétorique et le sacrifice est avant tout symbolique.

b – La mise à mort symbolique

La mise à mort de l'écrivain par lui-même a lieu *dans* et *sur* la scène de l'écriture. *Dans* la « scène de l'écriture » (au sens de subdivision des actes d'une pièce de théâtre, c'est-à-dire le moment où l'écriture a lieu) si l'on considère avec Jonathan Strauss que « As sacrifice is the disruptive writing of the death of the self, so is writing a futile waste of the self »¹⁹³. L'écriture relève du sacrifice au même titre que l'automutilation que Bataille associe directement à la mise à mort du moi dans « La Mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh ». L'écriture est projetée hors du moi par un sujet qui se débarrasse d'une partie de son être. Elle est pareille, en cela, à l'automutilation et les deux relèvent du sacrifice. Strauss développe ainsi les liens qui existent entre sacrifice et écriture : « There is a certain identity between writing and sacrifice. They both mean something which can not be expressed, and yet they both also somehow participate in that inexpressible other »¹⁹⁴. Au-delà de l'inexprimable de l'écriture et du sacrifice, c'est essentiellement la conception de l'écriture comme « besoin » épuisant l'écrivain qui se sacrifie au travail, en dépit de la conscience de la futilité de sa tâche et de son abjection face à l'incommensurabilité de son objet, qui intéresse le critique. Pour élaborer son argument, Strauss s'appuie sur un

¹⁹² *La Prise de la concorde*, pp. 294-5.

¹⁹³ Jonathan Strauss, « The Inverted Icarus », *On Bataille*, pp. 106-23 (p. 119).

¹⁹⁴ *Ibid.*

passage de *La Limite de l'utile* où Bataille se met en scène en train d'écrire et expose sa petitesse par rapport à l'immensité de l'univers : « Dans le ciel, les myriades d'étoiles ne travaillent pas, ne font rien qui les subordonne à des *emplois* : mais la terre exige la peine de chaque homme, l'astreint à s'épuiser en d'inachevables travaux » (VIII, 190)¹⁹⁵. L'écriture est présentée comme un sacrifice inutile dans lequel la victime s'immole en pure perte, mais auquel est néanmoins inéluctablement voué l'écrivain. Bataille décrit cette fatalité en termes de « déchéance » (190), de « misère avilissante » et d'humiliation (191). S'il conçoit la littérature comme souveraine, il identifie néanmoins l'acte d'écriture à un autosacrifice condamnant l'écrivain à l'abjection. La mise à mort est, de plus, perpétuelle. Écrivant cela dans le même temps qu'il se présente *en train* d'écrire (il s'agit bien d'une *scène* d'écriture), Bataille donne à voir le spectacle de son propre sacrifice, qui est alors autoreprésentation :

In writing the sentence: « The very sentences that I am writing, the task which I am pursuing, quickly lead me back to the horizon of ordinary labors », Bataille represents himself in the act of self-immolation, writing himself to death, constrained « to exhaust himself in endless labors », and therefore performs an act of self-representational sacrifice.¹⁹⁶

Si on se remémore l'épisode du *suave mari magno* inversé, on sait que, pour Bataille, le fait de participer en tant qu'acteur au spectacle de sa propre mort, est source de la plus grande des joies. Il en est ici acteur et spectateur, du fait du dédoublement de la mise en scène permis par les possibilités qu'offre l'écriture. Gageons que le fait de « vivre sa mort »¹⁹⁷ et son abjection tout en les regardant continuellement arriver décuple, pour l'auteur, la violence du sentiment de sublime délice.

¹⁹⁵ Cité par Strauss en anglais, p. 119.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 120.

¹⁹⁷ Dans cette perspective, l'écrivain est l'incarnation parfaite de la conception de l'homme comme « mort qui vit une vie humaine » ainsi que le désigne Kojève dans *l'Introduction à la lecture de Hegel*. Cité par Bataille dans « Hegel, la mort et le sacrifice » (XII, 327).

Cet autosacrifice peut également avoir lieu, non pas *dans* la « scène » de l'écriture, au sens de subdivision d'une pièce de théâtre, mais *sur* la « scène » de l'écriture, au sens de partie d'un édifice destiné à présenter des spectacles, ici la mort du poète. C'est ce que montre Leslie Anne Boldt-Irons qui considère que la violence poétique déployée dans les textes de Bataille menace de mutiler l'intégrité du moi qui écrit. Boldt-Irons analyse, tout d'abord, ce qu'elle appelle le sacrifice de notions en prenant pour exemple le « silence » et « Dieu », mots qui annulent par essence la chose qu'ils sont chargés de désigner et voient ainsi leur ineffable signifié se heurter à leur signifiant au point de le mutiler :

The words *silence* and *God* are privileged examples of slipping words, whose reverberating signifiers rupture the limits of their corresponding signifieds, in order that their energy be released. In both cases, it is the integrity of the signified that is mutilated, it is its store of energy that is sacrificed: in other words, the intact image of the signified provides the limit against which the energy of the signifier is released in a movement of force.¹⁹⁸

Ce « sacrifice de notions » a des conséquences pour la personne de l'écrivain : « As author, Bataille presides over the sacrifice of notions, but this is a sacrifice to which he as a poet/executioner risks succumbing, since he bears these notions within and becomes the site of their *mise à mort* »¹⁹⁹. Boldt-Irons donne en exemple deux citations de *L'Expérience intérieure* (V, 131 et 155) dans lesquelles Bataille se met dans la position de Dieu et une autre, tirée de *Le Coupable* (1944 ; V, 342), où il évoque sa propre mort, ignorée de lui, mais sue des autres. Dans le premier cas, Bataille se sacrifie en s'assimilant à Dieu, notion se sacrifiant elle-même linguistiquement, selon Boldt-Irons. Dans le second, Bataille répète au sens spectaculaire sa propre mort sur la scène de l'écriture.

¹⁹⁸ Leslie Anne Boldt-Irons, « Sacrifice and Violence in Bataille's Erotic Fictions. Reflections from/upon the *mise en abîme* », *Bataille, Writing the Sacred*, pp. 91-104 (p. 98). Les réflexions de Bataille sur ces deux mots sont formulées au début de *L'Expérience intérieure*. Rappelons également, dans le même texte, les propos de l'auteur sur la littérature souveraine comprise comme poésie : « De la poésie, je dirais maintenant qu'elle est, je crois, le sacrifice où les mots sont victimes » (V, 156).

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 99.

Dans le premier cas, Bataille rend abject Dieu, entité sublime par excellence, en le vouant à la mort terrestre, du fait de son identification à lui (n'oublions pas que l'écrivain est voué à la mort et à l'abjection perpétuelle). Ce « naufrage », plongeant dans l'abject ce qu'il y a de plus élevé, auquel Bataille participe activement, ne peut manquer de provoquer en lui le « plaisir tragique de voir sombrer ce qu'il y a de plus beau et de meilleur » dont parle Nietzsche²⁰⁰. Dans le second cas, il joue sa propre mort sur la scène de l'écriture qu'il peut, ainsi, à la fois vivre et observer, en s'en donnant « à cœur joie », comme dans le cas du *suave mari magno* inversé. L'écriture est tant scène de sacrifice que scène sur laquelle le sacrifice a lieu. Le lecteur est, dans tous les cas, invité à participer au spectacle.

B – Le sacrifice du « je » qui lit

Dans la mesure où la communication « ne peut avoir lieu d'un être plein et intact à l'autre » car « elle veut des êtres ayant l'être en eux-mêmes *mis en jeu*, placé à la limite de la mort, du néant » (VI, 44), dans le cadre de la communication textuelle, le « je » qui lit est également voué à la mutilation. Le sacrifice du « je » qui lit est, comme dans le cas du « je » qui écrit, tant objectif que subjectif. Le lecteur est à la fois victime et agent du sacrifice littéraire. Il en est également témoin.

1) Le lecteur témoin

Boldt-Irons considère que tant le « je » qui écrit que le « je » qui lit sont soumis à la violence poétique des textes : « the presence of reader and writer are put in question, in play, for what is also mutilated in poetic violence is the integrity of the writing and reading

²⁰⁰ *La Volonté de puissance* citée dans *Sur Nietzsche* (VI, 190).

self »²⁰¹. Selon elle, « Bataille's objective is to target these entities as those to be emptied in communication »²⁰². La première étape de cette *mise en jeu* du lecteur consiste à le faire participer aux différents sacrifices qui ont lieu dans les textes en qualité de témoin.

Du fait de sa simple lecture, le lecteur est, en effet, témoin des sacrifices perpétrés par les narrateurs sur d'autres personnages ou sur eux-mêmes. Les mises en scène graphiques de la mort, telles celles de Marcelle, du torero Granero ou du prêtre espagnol dans *Histoire de l'œil*, le confronte directement au sacrifice et ne peuvent manquer de déclencher en lui une réaction émotive, le plus souvent de surprise et d'effroi. Le sacrifice abject mis en scène dans la fiction fait certes reculer d'horreur, mais le double subterfuge spectaculaire (celui qu'est, par essence, le sacrifice, selon Bataille redoublé par la fiction) autorise à voir la mort en face sans danger et, si l'on suit Burke et Kant, avec délice. De même, le lecteur assiste à la mise en scène de la mort de l'auteur, source d'angoisse, en ce que, en rendant le texte orphelin, elle lui en donne la charge et la responsabilité. Dans la perspective de Bold-Irons, le lecteur est également témoin du sacrifice des notions redoublant le sacrifice des mots qu'est toute véritable littérature (V, 156).

Les sacrifices auxquels le lecteur est convié à assister ne sont cependant pas uniquement d'ordre symbolique. Certains des textes de Bataille montrent, en effet, des représentations visuelles de sacrifices réels. Ainsi de la reproduction du « sacrifice par arrachement du cœur » dans le Mexique des Aztèques utilisée dans *Documents* et *L'Érotisme*, des photos de Pierre Verger montrant dans *L'Érotisme* les sacrifices d'un coq et d'un bélier lors d'un culte Vaudou, et des cinq clichés du supplice chinois dit « des Cent Morceaux » reproduits dans l'édition des *Larmes d'Éros*, publiée par Jean-Jacques Pauvert en 1961. Ces clichés, pris en 1905 par Louis Carpeaux, dont un fut donné à Bataille par le docteur Borel et

²⁰¹ « Sacrifice and Violence in Bataille's Erotic Fictions », p. 98.

²⁰² *Ibid.*, pp. 98-9.

qu'il garda toute sa vie auprès de lui, représentent la mise à mort, par découpage du corps, d'un jeune Chinois régicide, en autant de pièces que le nom du supplice l'indique.

Bataille commente ces clichés dans *L'Expérience intérieure*, *Le Coupable* et *Les Larmes d'Éros* en insistant, à chaque fois, sur la fascination qu'ils exercent sur lui – « Je suis hanté par l'image du bourreau chinois de ma photographie, travaillant à couper la jambe de la victime au genou : la victime liée au poteau, les yeux révulsés, la tête en arrière, la grimace des lèvres laisse voir les dents » (V, 275) – du fait du mélange d'horreur et d'empathie – « À ce malheureux, j'étais lié par les liens de l'horreur et de l'amitié » (283) – qui le mène à l'extase : « À partir de cette violence - je ne puis, encore aujourd'hui, m'en proposer une autre, plus folle, plus affreuse - je fus si renversé que j'accédai à l'extase » (X, 627). Il précise néanmoins que cette extase n'a rien de sadique :

Le jeune et séduisant Chinois dont j'ai parlé, livré au travail du bourreau, je l'aimais d'un amour où l'instinct sadique n'avait pas de part : il me communiquait sa douleur ou plutôt l'excès de sa douleur et c'était justement ce que je cherchais, non pour en jouir, mais pour ruiner en moi ce qui s'oppose à la ruine. (V, 140)

Du fait du subterfuge permis par l'identification (être le supplicié chinois sans être le supplicié chinois, être *témoin* de son *martyre* – les deux mots veulent étymologiquement dire la même chose – sans être martyr soi-même), la mort du moi (« ruiner en moi ce qui s'oppose à la ruine ») se retourne en extase, c'est-à-dire en sortie hors de soi qui peut, à nouveau, être assimilée au mécanisme du sublime dynamique de la nature, duquel la terreur est partie intégrante. Cette nature ambivalente du sentiment sublime apparaît dans la réaction de Bataille face au cliché du supplicié chinois : « Ce que soudainement je voyais et qui m'enfermait dans l'angoisse – mais qui dans le même temps m'en délivrait – était l'identité de ces parfaits contraires, opposant à l'extase divine une horreur extrême » (V, 627). L'extase

divine (le sentiment sublime) et l'horreur extrême (l'abjection) sont de parfaits contraires, à la fois identiques et opposés, qui reflètent l'instabilité caractéristique du terrorisme notionnel.

Avec ces clichés, le lecteur est, lui aussi, témoin du sacrifice. Si sa réaction à la violence de l'image lui est, en partie, dictée par les commentaires personnels de Bataille, la confrontation directe à la photographie produit un effet de choc qui tire facilement vers l'insoutenable, sans que l'extase se fasse sentir. Le lecteur se trouve véritablement *mis en jeu* par son rôle de témoin du sacrifice. Il revient alors à chacun de jouer sa partie comme il l'entend. L'identification proposée par Bataille – « si je regardais l'image jusqu'à l'accord, elle supprimait en moi la nécessité de n'être que moi seul » (V, 283) – lui offre dans tous les cas la possibilité d'échanger le rôle de témoin pour celui de victime.

2) Le lecteur victime

Si le lecteur est victime du sacrifice, c'est avant tout car « Toute 'communication' participe du suicide et du crime » (VI, 49). Autosacrifice du narrateur/écrivain et sacrifice du lecteur dans le sens objectif. La charge de violence contenue dans les textes, qu'elle soit référentielle ou linguistique, exerce une force destructrice envers celui qui s'y confronte. Lire les textes de Bataille implique d'en être aussi la victime.

La violence référentielle frappe tout d'abord l'imagination. Le phénomène d'identification avec les actants du texte auquel donne lieu toute lecture, permet que le lecteur soit lui aussi victime des sacrifices auxquels il est confronté. De plus, les divers sacrifices mis en scène (ceux des personnages, des narrateurs et de l'auteur) multiplient les possibilités d'identification pour le lecteur qui peut, alors, être la victime à répétition d'un véritable texte bourreau.

La violence linguistique frappe ensuite le langage, structure même de l'être. Le lecteur qui assiste au sacrifice des notions succombe par répercussion au vertige qui mutile en lui le

langage. Le sacrifice du sens, « sorte de potlatch des signes, brûlant, consumant, gaspillant les mots dans l'affirmation gaie de la mort »²⁰³ que réalise selon Derrida la « destruction du discours », participe du même effet de lecture. Ce sacrifice du sens entraînant avec lui le lecteur dans sa chute, le ramène vers l'abject qui, d'après Kristeva, « me tire vers là où le sens s'effondre »²⁰⁴.

Le motif de la chute sacrificielle est également utilisé par Bataille pour littéralement faire tomber le lecteur dans le texte et l'y perdre. Dès l'ouverture de *L'Expérience intérieure*, l'auteur appelle le lecteur à se sacrifier en se jetant dans le précipice du livre ouvert par la violence terroriste exercée contre la pensée discursive et où se sont déjà jetés les notions, le sens et l'auteur. Boldt-Irons décrit ce phénomène en citant le passage concerné :

As victim, the reader risks falling from the precipice of the page's edge into a *mise en abîme*: « I write for one, who, entering into my book, would fall into it as into a hole, who would never again get out ... poetic existence in me addresses itself to poetic existence in others ... I cannot myself be *ipse* without having cast this cry to them. Only by this cry do I have the power to annihilate in me the 'I' as they will annihilate it in them if they hear me. » It is this very construction of the text as « hole » or « abîme » that allows Bataille to pull the reader into the textual space of his writing, where the former joins him, lost with him in continuity.²⁰⁵

Le sacrifice littéraire ne tue pas. Il est un subterfuge de subterfuge, fut-il poétique : « Poetry differs from sacrifice, it is obvious, in that no one dies, but also, in terms of the demand to go to the extremity of the possible, to have done with God, poetry differs from sacrifice in that it is limited to the domain of words; words are not enough »²⁰⁶, écrit French. Si personne ne meurt et que les mots ne suffisent pas pour tuer, le lecteur peut profiter de l'opportunité qui lui est offerte pour se mesurer à la toute puissance de la mort, ici feinte, et en sortir victorieux. L'expérience abjecte par excellence devient, pour lui, l'occasion de jouir de

²⁰³ « De l'économie restreinte à l'économie générale », p. 403.

²⁰⁴ *Pouvoirs de l'horreur*, p. 9.

²⁰⁵ « Sacrifice and Violence in Bataille's Erotic Fictions », pp. 99-100.

²⁰⁶ *After Bataille*, p. 86.

l'horreur de la mort qui se mêle à l'extase d'y échapper, facilitée par le double subterfuge du sacrifice textuel : « Il ne s'agit nullement de mourir mais d'être porté 'à hauteur de mort'. Un vertige et un rire sans amertume, une sorte de puissance qui grandit mais se perd douloureusement en elle-même et arrive à une dureté suppliante, c'est là ce qui s'accomplit dans un grand silence » (II, 243), ici celui de la lecture.

Par le biais du truchement textuel, le lecteur a, de plus, comme l'auteur, la possibilité de jouir du spectacle de son propre naufrage. La position de victime consentante est, si l'on suit Bataille, davantage propice à la joie devant la mort où l'on s'en « donne à cœur joie » que celle de cruel témoin du naufrage d'autrui. La *mise en jeu* de la victime est plus poussée que celle du témoin. Le lecteur victime du sacrifice sans en mourir atteint, comme l'auteur naufragé, cette liberté souveraine qui fait rire et jouir du danger. Bataille sacrifie néanmoins son lecteur à la condition que celui-ci le sacrifie en retour.

3) Le lecteur sacrificateur

Le lecteur est tout d'abord sacrificateur par identification. Quand il lit, c'est lui qui met à mort les personnages exécutés par les narrateurs en choisissant, par instinct de survie ou sadisme autorisé, d'être dans la peau du bourreau plutôt que dans celle de la victime (ce qui n'empêche pas le dédoublement permettant d'être bourreau et victime du sacrifice exposé). L'accomplissement de l'acte de lecture se déroule comme une mise à mort de l'autre, de soi, de l'autre en soi et du soi qui est l'autre. De la même manière, le lecteur est bourreau de l'auteur en assistant, par sa lecture, à ses sacrifices symboliques : « These are sacrifices which risk condemning the reader as well who, as guilty observer, or *voyeur*, becomes the executioner, in imagining the poet's succumbing to sacrifice »²⁰⁷. Dans le spectacle du sacrifice, le témoin qu'est avant tout le lecteur est, par le biais de l'identification avec le

²⁰⁷ « Sacrifice and Violence in Bataille's Erotic Fictions », p. 99.

bourreau et la victime, tantôt dans l'une ou l'autre position. Boldt-Irons souligne ce dispositif de sacrifice réciproque en se référant à un passage de *L'Expérience intérieure* où Bataille demande à son lecteur d'être, à la fois, son bourreau et sa victime :

« The third, the companion, the reader who acts upon me ... it is he who speaks in me, who maintains in me the discourse intended for him ... even more than [project, discourse] ... is that *other*, the reader, who loves me and who already forgets me (kills me), without whose present insistence I could do nothing, would have no inner experience ... I tolerate in me the action of project in that it is a link with this obscure *other* sharing my anguish, my torment, desiring my torment as much as I desire his. » In cases such as these in which Bataille seems to address his reader in a reverberating *mise en abîme*, it is the limit of the poet's « I » that is violated; the energy that is thereby released is a force that encounters the limit of the body acted upon, the reading self: as this second limit surrounding the reading self is violated, as the reader succumbs to the pull into the « hole » of the text, the energy contained within the reading self is released. An emptied notion, the reader's violated self is no longer able to take its bearing *vis-à-vis* its own intact limit. It is therefore no longer « pitted against itself » in an inner division that had previously ensured the self's integrity, be this a superficial and fallacious integrity which is ruptured in this accord with the self.²⁰⁸

En étant le bourreau que Bataille lui demande d'être, le lecteur est, à nouveau, victime. Cette réversibilité des postures est néanmoins constitutive de l'expérience qu'est le sacrifice, dans la mesure où le bourreau s'y identifie à la victime :

La répugnance n'est qu'une des formes de la stupeur causée par une éruption horrifiante, par le dégorgement d'une force qui peut engloutir. Le sacrificiant est libre – libre de se laisser aller lui-même à un tel dégorgement, libre, s'identifiant continuellement à la victime, de vomir son propre être, [...] c'est-à-dire libre de se jeter tout à coup *hors de soi*. (I, 269-70)

L'ubiquité et la réversibilité des rôles sont saisissantes, spécialement si l'on considère que le lecteur est également bourreau de lui-même en acceptant de se soumettre à l'opération par sa lecture. Ce dédoublement lui permet de faire l'expérience de l'extase (être jeté tout à coup *hors de soi*), où se mêlent horreur abjecte (« répugnance », « éruption horrifiante »,

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 100.

« vomir ») et sentiment sublime de « joie devant la mort ». De même, dans l'accomplissement de l'acte de lecture, le lecteur voit la structure de son être de langage mutilée par le sacrifice du sens et des notions mis en scène dans l'écriture, tout autant qu'il perpètre lui-même ce sacrifice du discours en lisant.

Le sentiment de culpabilité du bourreau joint à la souveraineté de la libre victime empêche que le rapport à l'abject et au sublime, dans sa dimension dynamique, ne se fixe. Si, dans « Le Sacrifice », Bataille présente le sacrifice comme apte à élever l'âme de celui qui en fait l'expérience, dans un mouvement identique à celui du sublime dynamique de la nature – « C'est le brasier du sacrifice, ce n'est pas l'animalité de la guerre qui a fait surgir ces êtres paradoxaux que sont les hommes, grandis par des terreurs qui les captivent et qu'ils dominant » (II, 239) –, dans *L'Expérience intérieure*, qui lui est postérieure (1943), il relativise l'efficacité supposée de ce mouvement :

J'enseigne l'art de tourner l'angoisse en « délice », « glorifier » : tout le sens de ce livre. L'âpreté en moi, le « malheur » n'est que la condition. Mais l'angoisse qui tourne au délice est encore l'angoisse : ce n'est pas le délice, pas l'espoir, c'est l'angoisse, qui fait mal et peut-être décompose. Qui ne « meurt » pas de n'être qu'un homme ne sera jamais qu'un homme. (V, 47)

La part d'angoisse doit être la plus forte pour que le sacrifice ait vraiment lieu et que l'homme meurt de n'être qu'un homme. Si l'angoisse se résorbe totalement en sublime, l'homme ne meurt pas vraiment et ne peut, à ce titre, prétendre au statut d'homme. L'angoisse doit être vécue et conservée pour que l'expérience du sacrifice soit validée. Ainsi, si la victime victorieuse et souveraine, celle qui atteint la joie devant la mort, fait l'expérience du sublime et est grandie dans son humanité, le bourreau peut être, paradoxalement, mis à mort par l'angoisse générée par son geste qui lui révèle, néanmoins, tout autant son humanité.

L'instabilité des rôles dans l'expérience du sacrifice autorise le lecteur à occuper tour à tour et simultanément toutes les positions : témoin, victime et sacrificateur. Elle lui permet

également de faire tant l'expérience de l'abject (angoisse, horreur, mise à mort, effondrement du langage et du sens, chute dans le piège tendu par le livre, culpabilité, vomissure de soi, etc.), que du sublime dynamique (vaincre l'horreur de l'abject, « tourner l'angoisse en délice », éprouver la joie devant la mort, être victime souveraine consentante, etc.). Elle lui révèle, avant tout, son humanité. L'expérience humaine ne saurait être plus complète.

Le dispositif textuel qui fait assister au sacrifice, sacrifie et fait sacrifier, participe tant de l'entreprise hyperhumaniste, que de la volonté terroriste de défaire les systèmes logique (on ne peut pas être, à la fois, bourreau et victime, ni faire, dans le même temps, l'expérience de l'abject et du sublime) et linguistique (le discours ne peut pas se sacrifier lui-même).

Si la fonction première du sacrifice est de faire des choses sacrées, il permet, également, d'établir la communication entre l'auteur et le lecteur et de faire advenir entre eux une communauté, par l'intermédiaire de la négativité. Le sacrifice réciproque de l'auteur et du lecteur est pensé comme un partage : « je tolère en moi l'action du projet en ce qu'elle est un lien avec ce *lui* obscur, partageant mon angoisse, mon supplice, désirant mon supplice autant que je désire le sien » (V, 75). C'est, peut-être, cette communauté fondée sur le partage de l'abjection et de fulgurances de sublime qui est elle-même, en dernier lieu, sacrée, c'est-à-dire sainte et souillée.

Conclusion

L'étude des rapports entre l'abject et le sublime dans les textes de Bataille a permis de montrer que ces deux notions sont loin d'y être conçues comme les simples limites d'un paradigme ayant perdues leur caractère fascinant et terrifiant, ainsi que l'affirme Beaujour²⁰⁹. Le traitement de ce couple antagonique et archétypique se rapporte bien plutôt à la proposition que Bataille avance dans la *Discussion sur le péché*, quand il déclare que « Le

²⁰⁹ *Terreur et rhétorique, Breton, Bataille, Leiris, Paulhan, Barthes & Cie*, p. 27.

langage manque parce que le langage est fait de propositions qui font intervenir des identités [...]. On est obligé d'ouvrir les notions au-delà d'elles-mêmes » (VI, 350). Défaire les identités en excédant les structures définitionnelles à l'intérieur même du langage plutôt que figer les notions dans un face à face réducteur et sclérosé : voilà le programme que se fixe l'auteur. Pour ce faire, il adopte vis-à-vis des notions une attitude plurielle qui se décline sur les modalités de l'humanisme, du terrorisme et de l'altruisme sacrificiel.

L'humanisme de Bataille ouvre les notions au-delà d'elles-mêmes en embrassant d'un même mouvement l'intégralité du spectre de leur définition, tel qu'il apparaît dans l'homme. Un continuum niant leur distinction radicale et affirmant leurs affinités est ainsi instauré. Plutôt que d'humanisme ou d'humanisme noir (Baker), il faudrait parler d'hyperhumanisme, tout comme Bataille parle d'« hypermorale », dans la mesure où l'envergure définitionnelle excède dans les deux sens les limites assignées à l'homme par l'humanisme traditionnel. Cet hyperhumanisme entend, tout comme l'humanisme de la Renaissance, que rien de ce qui est humain ne doit lui demeurer étranger (Térence) et que l'homme doit être la mesure de toute chose (Protagoras). La différence réside dans le fait que l'homme bataillien est homme du vingtième siècle, marqué par deux guerres qui ont redéfini l'humanité, en repoussant les limites (dans l'abjection et la sublimité) et en faisant apparaître l'inhérente dualité (à la fois sublime et abjecte). Le concept même d'homme est, par là, également ouvert au-delà de ses propres limites. Cet « homme entier », comme le nomme Bataille, renvoie ainsi, à la fois, au bourreau des camps de concentration, au « je » qui s'exprime dans les essais théoriques et aux personnages de narrateurs qui font, dans les fictions, l'expérience des limites du sublime (élévation mystique de l'âme jointe à la volupté), mais surtout de l'abjection.

L'abjection est tant morale (de manière évidente, la conduite des bourreaux nazis, mais aussi la simple condition humaine pour le « je » des essais et les personnages de fiction) que physique (débauche sexuelle et mauvaise hygiène de vie des narrateurs), politique que

privée, collective qu'individuelle. Plus que l'homme idéalisé par un humanisme mièvre qui serait celui du surréalisme, ce sont les êtres abjects dont il s'attache à rendre sensible l'ambivalence qui intéressent Bataille. Les misérables, dans ses essais théoriques, et les femmes, dans ses textes de fiction, vivent aux limites de l'abjection, du fait de leur statut ou de leur nature tant choisie que subie. Les misérables, que leur charge de travail rend incapables d'accomplir l'acte d'exclusion des choses abjectes (*excreta*), et les femmes, qui choisissent d'explorer les limites de leur abjection dans la débauche, sont ambivalents dans la mesure où leur abjection leur permet d'atteindre le sublime : dans la subversion révolutionnaire pour les premiers, dans l'humiliation et la sainteté pour les secondes.

Mais l'expérience des limites n'est pas simple subversion, elle est également quête de savoir. Avatars de l'Ève biblique, les héroïnes batailliennes repoussent les limites de l'abject et du sublime pour repousser les limites du savoir. L'expérience des limites est connaissance de soi et, par extension, de l'homme. Les femmes sont, dans les textes, les détentrices d'un savoir sans objet relatif aux limites que sont le sexe et la mort qu'il s'agit d'explorer et auxquels elles initient les narrateurs et, avec eux, le lecteur. Ce savoir sans objet est un savoir non sublimé en prise direct avec l'abject. L'acquisition de ce savoir se fait sur le mode du jeu. Il n'en est pas moins sérieux et peut même, à certains égards, paraître dangereux. L'ouverture des notions de l'abject et du sublime au-delà de leurs limites respectives les fait entrer en communication au sein même de l'humain, qui se voit ainsi redéfini en même temps que le sont les rapports entre les notions. Une telle entreprise est terroriste, en ce qu'elle renverse les structures définissant les identités humaines et notionnelles.

Pour ouvrir les notions de l'abject et du sublime au-delà d'elles-mêmes, Bataille les met en jeu, c'est-à-dire en crise, et désorganise la hiérarchie et la stabilité de leurs rapports. Cette désorganisation est un terrorisme qui fait violence à la pensée et au langage. La violence faite à la pensée défait le rapport hiérarchique des notions afin de déjouer le paradigme

archétypique dont l'organisation est bouleversée. Le terrorisme notionnel fait, ainsi, coexister sur le même plan les extrémités opposées, comme dans le cas des idées et de l'homme qui se voient rappeler leurs racines abjectes, ou de l'emploi qui est fait des mots primitifs à la signification opposée et des symboles mythiques ambivalents (Icare et le soleil). Les contraires deviennent encore équivalents – ainsi des héroïnes saintes et abjectes –, voire identiques dans le cas de Madame Edwarda, la prostituée abjecte qui est Dieu.

Les deux extrémités du paradigme peuvent également être inversées. L'inversion de l'abject et du sublime a lieu sur le plan politique par le mouvement de subversion des formes misérables qui usent de leur abjection pour renverser la hiérarchie entre oppresseurs et opprimés. Elle se manifeste également sur le plan de la topographie symbolique, en inversant de manière poétique (tant au sens de la beauté de l'image que du *poïein* qui refait le monde) l'axe de la terre (abjecte) et du ciel (sublime) dans la fiction, qui fait se réfléchir les deux extrémités au point de les confondre. En retournant l'abject en sublime et le sublime en abject, Bataille use conjointement de la sublimation et de la désublimation. S'il « déclasse », il enseigne également « l'art de tourner l'angoisse en délice » (V, 47). L'instabilité introduite entre les notions (exemples de la nature et de l'érotisme), ainsi que dans les différentes définitions qui en sont données (deux types d'abjection et de sublime : l'un recherché, l'autre rejeté) et usages qui en sont faits (la polarisation ternaire de Barthes dans laquelle le troisième terme parasite est constitué d'un mauvais abject et d'un faux sublime) permet de laisser le conflit ouvert. À ce titre, le terrorisme de Bataille est anarchiste, et non pas révolutionnaire. Il en va de même au niveau littéraire.

La terreur dans les lettres que pratique Bataille se méfie, certes de la rhétorique et des capacités du langage à dire, mais est surtout liée à la perversion de l'écriture. L'écriture est pervertie par l'introduction de l'abject dans sa trame sublime, car par essence symbolique, mais également exquise. Cette écriture perverse sans style, qui pratique l'holocauste de mots

et de concepts, fait apparaître l'abject sous forme de mots obscènes interrompant les phrases, d'éléments hétérogènes introduits au sein d'une série, d'aberrations logiques ou de blancs et de silences qui trouent le texte, et aux travers desquels l'innommable se manifeste. Cette écriture perversie pervertit à son tour, en refusant tout pouvoir cathartique à la terreur qu'elle établit. Elle transmet le malaise qu'elle exprime, plutôt qu'elle ne le résout, et fait faire au lecteur l'expérience du réel, de la mort et de l'abject en recevant l'extérieur (le « tout autre ») en son sein. L'écriture de l'abject est, également, thanatographique, du fait de son sujet et du dispositif communicationnel qu'elle instaure. Si le terrorisme notionnel et littéraire ouvre l'abject et le sublime au-delà de leurs limites en désorganisant les systèmes qui contrôlent leurs rapports, il ouvre également les agents participant à l'activité littéraire au-delà de leurs propres limites en pensant la communication comme une forme de sacrifice.

De même que l'écriture perverse sacrifie les notions en les ouvrant au-delà d'elles-mêmes, la communication qu'elle instaure en sacrifie les participants. Pour Bataille, la communication participe du suicide et du crime (VI, 49). Les textes mettent en scène le sacrifice du « je » qui écrit et le sacrifice du « je » qui lit. Grâce au subterfuge du sacrifice littéraire, les agents de la communication font l'expérience symbolique de la mort, ultime abjection (exclusion de la vie et transformation en cadavre) qui permet d'atteindre le sentiment de « joie devant la mort » assimilable à ce que Kant appelle, après Lucrece et Burke, le sublime dynamique de la nature. Le sacrifice du « je » qui écrit est, tout d'abord, sacrifice pratiqué par et sur les narrateurs. Les narrateurs sacrifient d'autres personnages afin de repousser les limites de l'exploration des possibles, en particulier dans le domaine sexuel. Ils peuvent également être sacrifiés par d'autres personnages (sacrifice symbolique de Pierre par sa mère) ou se sacrifier eux-mêmes (Robert C. dans *L'Abbé C.*). Dans tous les cas de figure, le sacrifice, qu'il soit perpétré ou subi, donne lieu à une forme d'extase associant

volupté des sens et transport mystique. Tant l'érotisme que la religion sont, en effet, pour Bataille, transgression.

La forme d'autosacrifice la plus fréquente est celle touchant l'auteur lui-même, qu'elle soit mise en scène comme une variation sur le motif du naufrage de Lucrèce, ou qu'elle s'exprime sous forme symbolique, dans et sur la scène de l'écriture. Bataille inverse le dispositif actanciel de la scène de naufrage du *De Rerum natura* en occupant la place du démanté, afin de pouvoir rire à cœur joie de la situation. La position du *suave mari magno est*, pour Bataille, cruelle, et seule la souveraineté qu'offre la situation du naufragé acteur, metteur en scène et spectateur de sa propre mort permet d'expérimenter pleinement le sentiment de « joie devant la mort » affilié au sublime dynamique. Ce dispositif est également adopté dans et sur la scène de l'écriture. Bataille se montre écrivain et présente ce travail d'écriture comme une mort lente et infinie qui l'ouvre au-delà de ses limites. De même, il prend acte de sa mort (ruine du moi et spéculation prospective) par l'écriture. Du fait de sa position de lecture, le lecteur est tant témoin que victime et agent de ce sacrifice.

Le lecteur est, tout d'abord, témoin des différents sacrifices fictionnels (ceux des personnages par les narrateurs, des narrateurs eux-mêmes, de l'auteur), ainsi que des véritables sacrifices dont les textes présentent des reproductions photographiques (rites vaudous et supplicé chinois). Exposé à cette abjection, le lecteur a l'opportunité de faire l'expérience du sacrifice et, par là, de s'ouvrir au-delà de lui-même. Par l'intermédiaire du phénomène d'identification et grâce à l'invitation à, littéralement, se perdre dans le texte conçu comme un précipice où se sont déjà engouffrés les notions et l'auteur, il est également victime. En s'identifiant aux bourreaux et en activant la mise à mort de l'auteur par son acte de lecture, il est enfin sacrificateur. Ainsi conçue, la communication crée une communauté fondée sur l'expérience partagée de la mort abjecte et du délice qui lui est attaché.

Le sacrifice pose cependant des problèmes à l'humanisme. Comme l'écrit Leslie Hill :

For man to become fully human, according to Kojève, he must negate the animal in itself. But humankind, whatever its aspirations, is animal before it is spirit. So to negate the animal in man necessarily also means negating humankind in itself. Man attains humanity in the same movement with which humanity is destroyed. Humankind, then, is possible only to the extent that it is simultaneously impossible.²¹⁰

C'est peut-être en dernier lieu pourquoi l'animal, envers abject de l'homme sublime, a tant d'importance pour Bataille. Des pores – Dieu dans *Madame Edwarda*, le père de Pierre dans *Ma Mère* (I, 194), Marie dans *Le Mort* – et des truies – le personnage éponyme de *Ma Mère* (IV, 194), Simone qui « se fit longuement baiser [...] le cul dans la boue » devant une porcherie avant de se déchirer « comme une volaille égorgée » (I, 49), Dirty qui, à la fin du *Bleu du ciel*, se vautre et fait, elle aussi, l'amour dans la boue – pour l'essentiel. Dans tous les cas, des animaux abjects qui sortent de la tête de Bataille : « Il me semble avoir un crabe dans la tête, un crabe, un crapaud, une horreur qu'à tout prix je devrais vomir » (V, 249). L'expérience du sacrifice permettant de repousser les limites de l'homme, dans les deux directions de l'abject et du sublime, n'humanise l'humanité que pour autant qu'elle conserve sa part de bestialité. L'un ne saurait exclure l'autre : l'abject et le sublime, du fait que l'homme est homme, c'est-à-dire animal, sont voués à cohabiter.

Les rapports du sublime et de l'abject sont, chez Bataille, variés : spectre des possibles humains, désorganisation des systèmes de pensée et d'expression, simulacre de mise à mort qui mène à la joie extatique, sans pour autant nier la bestialité. De même, leur définition : bonne et mauvaise abjection (c'est-à-dire abjection subversive et abjection avilissante), vrai et faux sublime (c'est-à-dire joie devant la mort et idéalisme éthéré). La multiplicité et l'instabilité sont les deux principes qui régissent cette scène littéraire où la pensée est en fête et joue en permanence (avec) les éléments qui lui sont donnés, dans un processus

²¹⁰ Leslie Hill, *Bataille, Klossowski, Blanchot. Writing at the Limit*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 65.

indéfiniment relancé. Les notions, s'ouvrant au-delà d'elles-mêmes, ouvrent, dans le même mouvement, les êtres qui en font l'expérience, sans jamais les refermer.

Là se trouve, selon Marguerite Duras, la différence entre Bataille et Genet. D'un côté : « L'abjection de Genet, si sévèrement critiquée par Bataille, exprime la singularité de ses personnages. Elle les fait déboucher sur eux-mêmes, sur une royauté singulière au plus haut degré puisqu'elle est irremplaçable et 'incommunicable' »²¹¹. De l'autre : « L'abjection de Bataille, au contraire de celle de Genet, délivre ses personnages de leur singularité et les fait déboucher sur leur indétermination »²¹². Fermeture et ouverture, singularité et universalité, solipsisme et communication. La polymorphie de l'abject, tout comme celle du sublime, lui permet de donner lieu à des mouvements diamétralement opposés.

²¹¹ « À propos de Georges Bataille », p. 35.

²¹² *Ibid.*

Chapitre 2 : Jean Genet. Le chantre de l'abject et du sublime

Introduction

Mon imagination est plongée dans l'abject, mais sur ce point-là, elle est noble, elle est pure. Je me refuse à l'imposture ; et s'il m'arrive d'exagérer en poussant héros et aventures vers l'horrible ou vers l'obscène, c'est dans le sens de la vérité.²¹³

L'abjection dans laquelle sont enracinés les textes de Jean Genet est « noble » et « pure ». Elle est un sentiment, un état et une qualité sublimes. Les textes de Genet empruntent des caractéristiques aux deux notions et les mêlent inextricablement. D'une part, l'abjection est le sujet essentiel dont traite l'ensemble de son œuvre et, d'autre part, le sublime est l'idéal d'élévation auquel aspirent le narrateur par l'ascèse abjecte et l'auteur par la pratique du style chantant l'abjection. Ses textes prennent des allures de chants amébées où la voix abjecte et la voix sublime se répondent et se mêlent pour mieux s'unir dans une victoire commune. Plus que de s'opposer, les notions se confondent. Dans *Journal du voleur*, Genet écrit : « Mais déjà la confusion s'installait, insidieuse, qui me faisait nier les oppositions fondamentales »²¹⁴. Ses textes cherchent ainsi à défaire l'opposition entre ces deux pôles de l'organisation axiologique du monde qui le concernent en premier lieu. En tant qu'être, il a en effet été défini comme abject, c'est-à-dire comme rebut de la société, du fait de sa vie de pédéraste et de son statut de voleur. Celui qui aime les jeunes garçons et vole ses propres parents, soient-ils adoptifs, transgresse les lois fondamentales de la communauté et doit à ce

²¹³ Extrait d'un entretien avec Robert Poulet (*Bulletin de Paris*, 19 Septembre 1956) cité dans *L'Enfer de la bibliothèque. Éros au secret*, catalogue d'exposition réalisé sous la direction de Marie-Françoise Quignard et Raymond-Josué Seckel, Paris, BNF, 2007, p. 392.

²¹⁴ *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 2006, p. 35.

titre en être exclu, en un mot : *abjecté*. Il devient alors lui-même abject. Cet événement fondateur de la mythologie de l'auteur est analysé par Sartre comme la « malédiction ontologique »²¹⁵ de Genet.

La question des rapports entre la vie et l'œuvre se pose alors d'emblée. Pour clarifier les rapports entre auteur, narrateur et personnage qui diffèrent de l'autobiographie traditionnelle²¹⁶ on se ralliera à l'analyse faite par Nathalie Fredette qui met en avant la labilité originale de la biographie et de la fiction chez Genet²¹⁷. Le terme de « fictions biographiques » qu'elle propose rend compte de la spécificité de cette écriture où les trois « Je » de l'auteur, du narrateur et du personnage ne sont identiques que dans la mesure où ils ne le sont pas et obéissent aux principes de l'anamorphose et de la distorsion.

Abject, Genet est l'*outlaw* par excellence, le rebut de la société qui écrit d'abord en prison et cache ses manuscrits dans la tinette²¹⁸ (c'est-à-dire parmi les excréments) puis, depuis les marges de la société sur le Mal, le crime, la misère et l'homosexualité²¹⁹. Comme le note Edmund White, l'abjection traverse l'œuvre de Genet et évolue avec elle :

Genet's most persistent theme, abjection, is given its fullest treatment in *The Screens*, but here the political and social implications are more fully drawn out. No longer is abjection presented as it is in the novels, as a form of Satanic glamour.²²⁰

²¹⁵ Jean-Paul Sartre, *Saint Genet. Comédien et martyr, Œuvres complètes* de Jean Genet, tome 1, Paris, Gallimard, 1952, p. 28. Pour définir cette « malédiction ontologique » qui correspond à l'événement du devenir abject, Sartre se réfère au texte de Marcel Jouhandeau *De l'abjection*, Paris, Gallimard, 2006.

²¹⁶ Dans l'autobiographie traditionnelle définie par Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique* (Paris, Seuil, 1996), le lecteur est amené par l'intermédiaire du pacte de lecture à valider l'équation Je (auteur) = Je (narrateur) = Je (personnage).

²¹⁷ Nathalie Fredette, « À propos de la fiction biographique », *Études françaises*, vol. 26, n°1, 1990, pp. 131-45. On lit : « Genet, écrivain travaillé par son sujet, s'inscrit dans son texte précisément tel qu'en lui-même. En écrivant dans son *Journal du voleur*, véritable art poétique de l'écrivain voleur de signes, 'parler de mon travail d'écrivain serait un pléonaste', Genet pose clairement la question qu'il déploie dans tous ses textes, écriture et vie inextricablement mêlées. La fiction biographique, c'est bien pour lui, vie et texte confondus en une biographie inédite, l'histoire du sujet, sa fiction », p. 145.

²¹⁸ *Miracle de la rose*, Paris, Gallimard, 2005, p. 348.

²¹⁹ Dans *Journal du voleur* : « La trahison, le vol et l'homosexualité sont les sujets essentiels de ce livre », p. 193. Cette déclaration vaut pour la plupart des textes poétiques et narratifs ainsi que pour une partie des textes dramatiques.

²²⁰ Edmund White, *Genet. A Biography*, London, Picador, 1993, pp. 556-7.

L'abjection est le fil rouge qui parcourt l'ensemble des textes de l'auteur depuis ses premiers récits (*Notre-Dame-des-Fleurs* paru en 1943) où l'abjection prend, selon White, la forme d'un « glamour satanique » jusqu'à des œuvres tardives comme *Les Paravents* (1961) où l'abjection est mise en scène à des fins politique et sociale. L'œuvre évolue dans sa forme (du récit au théâtre) et ses enjeux (chanter le Mal et l'érotisme homosexuelle, dénoncer l'oppression des minorités) mais ses préoccupations demeurent les mêmes.

Avec une telle matière, on s'attendrait, si l'on considère dans une perspective virgilienne, certes toute classique, que le style doit adhérer au sujet, à ce que le « style bas » (*stylus humilis*) soit utilisé. Or il n'en est rien. La langue de Genet est incroyablement complexe, adoptant des tournures syntaxiques toutes classiques (remonter du pronom clitique, inversion des compléments, antéposition du complément d'objet verbal, etc.), faisant usage d'un vocabulaire recherché, voire précieux, de figures de style ampoulées, d'images raffinées et de sonorités travaillées au point d'avoir été taxée de baroque²²¹. Genet se targue, lui, d'employer « un style décharné, montrant l'os »²²².

En dépit des attentes et des dires de l'auteur, son style emprunte les caractéristiques du style sublime (*stylus gravis*). Cependant, si la situation était si simple, elle serait facile à résoudre : sujet bas et style élevé, il s'agit ni plus ni moins d'héroï-comique. Les choses sont néanmoins plus compliquées. Tout d'abord parce que Genet emploie également volontiers le *stylus humilis* (termes bas, incorrections, cacophonie, répétitions, etc.) collant ainsi à son sujet et, ensuite, car on sait depuis Longin que le *sublime* diffère du *style sublime* et peut très bien apparaître dans le style bas. Il ne s'agit pas d'une simple manière, mais d'un effet du texte produit indépendamment du registre de langue adopté.

²²¹ Voir Nathalie Fredette, *Figures baroques de Jean Genet*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2001.

²²² *Notre-Dame-des-Fleurs*, Paris, Gallimard, 2005, p. 204.

De plus, Genet fait du sublime tant une poétique (une manière) qu'une thématique (une matière). D'une part, il s'intéresse au sublime en tant que principe esthétique et stylistique dans une acception classique du terme, d'autre part, ses amours homosexuelles et sa condition de rebut de la société sont pour lui sublimes, tout comme le vol ou la trahison. « C'est là la grande proposition de Jean Genet : rechercher le sublime dans l'abject, l'héroïcité dans le crime, la vertu dans le vice », écrit Ferreira de Brito²²³. Genet déjoue « le système en vue duquel le monde entier est organisé »²²⁴ en affirmant le caractère sublime de l'abject.

Si l'on s'intéresse à l'inscription littérale des termes dans les textes (fictions biographiques, romans et pièces), on dénombre quarante-huit occurrences relevant du paradigme morphologique de l'abject (dont vingt-quatre, soit la moitié, dans le seul *Journal du voleur*) et trente-cinq occurrences relevant du paradigme morphologique du sublime. La visibilité de l'abject est très bien représentée tandis que le sublime n'est pas que style ou effet mais également un sujet traité par les textes.

La fréquence des termes ne donne cependant que de minces indications quant à une éventuelle délimitation du corpus d'étude. Certes, le *Journal du voleur* fait figure de référence, mais l'ensemble des œuvres de Genet mérite l'attention. Les fictions biographiques – *Notre-Dame-des-Fleurs* (1943)²²⁵, *Miracle de la rose* (1946), *Journal du voleur* (1949) et *Pompes funèbres* (1953) – ou romanesques – *Querelle de Brest* (1953) – retiendront notre attention du fait du caractère matriciel qu'y joue notre objet d'étude. Nous prendrons également en considération le théâtre de Genet – *Les Bonnes* (1946), « *Elle* » (1955), *Le Balcon* (1956), *Les Nègres* (1958) et *Les Paravents* (1961) – ainsi que certains des essais sur l'art – notamment *Le Funambule* (1958) – où les motifs de l'abject et du sublime jouent un

²²³ Ferreira de Brito, « Jean Genet ou la danse macabre du Bien et du Mal », Bibliothèque digitale de l'Université de Porto, ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2558.pdf, p. 217.

²²⁴ *L'Enfer de la bibliothèque*, p. 392.

²²⁵ Les dates données sont celles de parution, non de rédaction.

rôle capital. Des références ponctuelles seront faites à des textes comme *Le Bagne* (1952) ou *Un Captif amoureux* (1983-85).

Notons enfin que si des études ont déjà été consacrées à l'analyse de l'abject et du sublime dans les textes de Genet²²⁶, aucune ne croise l'étude des deux notions ni n'analyse leur rapports. Leur complexité et leur originalité exigent néanmoins d'être étudiées de manière systématique et simultanée afin de mieux comprendre le défi lancé par l'œuvre de l'auteur.

Les liens entre abjection et sublime dans les textes de Genet sont en effet plus retors qu'il n'y paraît. Il n'y a pas d'un côté une thématique (une matière) et de l'autre une poétique (une manière) puisque les deux notions peuvent jouer tour à tour (ou même à la fois) les deux rôles. Il n'y a pas non plus de définition stable des notions et ce qui est usuellement perçu comme abject est très fréquemment considéré comme sublime, et réciproquement. Genet déstabilise son lecteur, renverse l'ordre des valeurs et subvertit l'esthétique et la morale dominantes.

Ce chapitre analyse les rapports entre ces deux notions afin de comprendre la marque propre aux textes de Genet ainsi que ses implications éthique et esthétique. La première section porte sur la représentation axiologique de l'abject et du sublime que Genet met en scène afin de mieux s'en démarquer. La deuxième considère les cas où l'abject donne naissance au sentiment sublime introduisant ainsi un rapport de causalité qui unit les deux notions dans un type de rapport inattendu. Enfin, la dernière section étudie le bouleversement de l'organisation du système axiologique qui crée un univers sens dessus dessous où une

²²⁶ Parmi les études portant sur la notion d'abjection dans les œuvres de Jean Genet, on ne peut manquer de citer l'article que Georges Bataille lui consacre dans *La Littérature et le mal, Œuvres complètes IX*, Paris, Gallimard, 1979. À mentionner également, la thèse de doctorat de Chantal Dahan, *Jean Genet. Le captif imaginaire* (thèse réalisée sous la direction de Julia Kristeva, soutenue à la Sorbonne en 1991 et disponible en format microfiche sous la côte TMC 502 à la bibliothèque de la Sorbonne) dont la troisième partie est consacrée à l'écriture de l'abjection dans les trois romans autobiographiques. Plus récemment, le livre de David Houston Jones *The Body Abject. Self and Text in Jean Genet and Samuel Beckett*, Oxford, Peter Lang, Modern French Identities 6, 2000. La littérature critique traitant du sublime dans les textes de Genet est quasi-inexistante.

redistribution continue des valeurs et des espaces esthétique, éthique, voire politique, est désormais possible.

I – Le monde à l’endroit : la représentation axiologique de l’abject et du sublime

La mise en scène d’une représentation traditionnelle des valeurs est nécessaire pour que l’ordre puisse y être ensuite subverti. Pour émettre un point de vue paradoxal, il faut en effet pouvoir se référer en amont à une doxa²²⁷. Si cette doxa est représentée dans les textes de Genet, elle y est dans le même temps prise en défauts. Genet renverse les oppositions et installe la confusion entre les genres. En commentant la nature du rapport entre signifié et signifiant dans l’œuvre de l’auteur, Jacques Derrida écrit : « Mais cette opposition, comme toutes les oppositions du reste, la sexuelle en particulier, par chance régulière se compromet, chaque terme en deux divisé s’agglutinant à l’autre »²²⁸. Pour analyser l’agglutinement du couple d’opposés qui nous intéresse sans se faire prendre à son piège poisseux, nous examinerons tout d’abord la représentation axiologique qui est donnée de l’abject et des éléments qui lui sont liés, puis celle qui est faite du sublime, inversant ainsi de manière toute genettienne l’ordre axiologique a priori requis.

A – Le pôle de l’abject

Dans les textes, le pôle de l’abject recouvre trois « zones » : celle du moi et de ses pairs, celle de l’homosexualité et de la prostitution, celle du baigneur et de la prison.

²²⁷ Chapitre introductif, pp. 1-3.

²²⁸ Jacques Derrida, *Glas*, Paris, Galilée, 1974, « Prière d’insérer ».

1) La zone du moi et de ses pairs : le rapport à la société

Genet personnage est le premier à être concerné par l'abject. Il en est sous le sceau du fait de son homosexualité et de son statut de criminel : « Genet always represented himself as an abject queer, and as abject because he was queer », écrit James Creech²²⁹, tandis que Sartre analyse le mythe fondateur de la légende de Genet à partir du jour où le mot « voleur » lui fut imposé par « l'homme de bien ». La désignation façonne l'identité de Genet et enclenche le processus d'acceptation par lequel l'auteur-personnage en arrive à la constatation « je devins abject ». Genet-personnage n'aura de cesse de rejouer cette entrée dans le monde de l'abjection auquel il appartient désormais. Ainsi dans *Journal du voleur* :

L'assassinat n'est pas le moyen le plus efficace de rejoindre le monde souterrain de l'abjection. Au contraire, le sang versé, le danger constant où sera son corps qu'on peut un jour ou l'autre décapiter [...] et l'attrait qu'il exerce car on lui suppose, pour si bien s'opposer aux lois de la vie, les attributs les plus facilement imaginés de la force la plus grande, empêchent qu'on méprise le criminel. D'autres crimes sont plus avilissants : le vol, la mendicité, la trahison, l'abus de confiance, etc., c'est ceux-là que j'ai choisi de commettre, cependant que toujours je demeurai hanté par l'idée d'un meurtre qui irrémédiablement, me retrancherait de votre monde.²³⁰

La séparation d'avec la société est consommée. Comme l'écrit Bataille dans *La Littérature et le mal* : « Pour Genet, ce n'est pas la société qui est abjecte, c'est lui-même : il définirait justement l'abjection par *ce qu'il est*, par ce qu'il est passivement – sinon fièrement »²³¹. L'être abject est également sale et intouchable du fait de la misère physiquement salissante et moralement avilissante à laquelle est voué tout exclu²³². La dégradation est tant morale que physique. Les passages portant sur la misère et la saleté de

²²⁹ James Creech, « Outing Jean Genet », *Genet. In the Language of the Enemy, Yale French Studies*, n°91, pp. 117-40 (p.128). Selon Creech, abjection et homosexualité s'équivalent pour Genet au point de devenir synonymes entre elles mais également de son être même : « [...] the queer and the abject are virtual synonyms in Genet – synonyms for 'Genet' », p. 139.

²³⁰ *Journal du voleur*, p. 128.

²³¹ *La Littérature et le mal*, pp. 119-20.

²³² Comme le montre Bataille dans « L'Abjection et les formes misérables », *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1970. Voir, sur ce point, l'introduction et le chapitre précédent.

Genet et de ses compagnons d'abjection sont nombreux dans *Journal du voleur*. Mais évoluer dans la souillure, être sale et misérable, c'est également faire preuve d'humiliation et d'humilité. Les personnages abjects approchent ainsi le statut de saint. Les passages allant dans ce sens sont nombreux, comme celui-ci où Genet se présente en anachorète jouant sur les genres :

J'étais seul et sans argent. Quand je l'eus compris je sentis à nouveau la présence des poux, leur désolante et douce compagnie dans les ourlets de ma chemise et de mon pantalon : Stilitano et moi n'avions cessé d'être ces religieuses de la Haute-Thébaïde qui ne se lavaient jamais les pieds et dont la chemise pourrissait.²³³

En choisissant de commettre les crimes les plus avilissants l'enfonçant dans l'abjection, Genet obéit au discours doxal qui l'a un jour défini comme abject et en pousse les conséquences au point de les inverser. La malédiction ontologique dont il fut la victime fait de lui un martyr et lui ouvre, comme le montre Sartre, les voies de la sainteté. Si la répartition axiologique des domaines s'en trouve perturbée, ce qui est considéré comme abject en termes d'action (« le vol, la mendicité, la trahison, l'abus de confiance ») et en termes de mode de vie (les religieuses de la Haute-Thébaïde) l'est par la doxa. C'est pour s'y conformer que Genet-personnage effectue ses choix. Pour cette doxa, les espaces où a lieu ce type d'actions correspondent également à la cartographie des valeurs morales : le monde de l'abjection ne saurait être que caché, sombre et mystérieux, comme le dit *Journal du voleur*, « souterrain » (les religieuses de la Haute-Thébaïde auxquelles s'identifie Genet élisent domicile dans les cavernes montagneuses).

Quand Genet personnage veut « une action abjecte »²³⁴ et la propose à Guy, cela signifie un vol, une trahison et un abus de confiance. Il s'interroge à savoir si Guy a, lui aussi, trahi ses amis et ne peut s'empêcher de « L'espérer parce que j'aurais un compagnon dans

²³³ *Journal du voleur*, pp. 77-8.

²³⁴ *Ibid.*, p. 260.

l'abjection »²³⁵. Si Genet personnage est tombé dans l'abject, il cherche à y être rejoint et à y rejoindre d'autres voleurs et traîtres, en dépit de la solitude fondamentale qu'il revendique. Malgré la solitude qu'elle implique, il y aurait donc une communauté de l'abjection, communauté inavouable ou négative comme l'indiquent les ouvrages de Maurice Blanchot et de Jean-Luc Nancy portant sur ce type de communauté particulier fondé sur la solitude et l'exclusion de ses membres²³⁶.

Dans l'exemple précédent, l'abject est désigné comme un lieu par l'utilisation de la préposition à valeur contextuellement locative « dans » (Genet cherche « un compagnon *dans* l'abjection »). Il y a dans l'ensemble des textes une tendance très nette à considérer l'abject comme un lieu reproduisant implicitement l'organisation poétique et doxique de l'espace où l'abject est littéralement ce qui est en bas. Dans *Miracle de la rose*, on lit par exemple : « Je suis allé vers le vol comme vers une libération, vers la lumière. Je me désenlisais de la prostitution et de la mendicité dont l'abjection m'apparaît à mesure que m'attire la gloire du vol »²³⁷. L'abjection est présentée comme ce qui est au plus bas de l'échelle des valeurs et des comportements, un fond boueux duquel on se « désenlise » pour atteindre un état supérieur, fut-il également bas. La progression ne peut, en partant de l'abjection, qu'être ascensionnelle et fulgurante (le vol est lumineux et glorieux, c'est dire à quel point le changement est radical, même si Genet joue de l'hyperbole pour donner un statut à la fois respectable et provoquant à sa nouvelle activité qui n'est autre que l'activité originelle pour laquelle il a été maudit et jugé abject). Sont donc premièrement abjects le narrateur personnage et ses comparses qui vivent en marge du monde ainsi que ces marges elles-mêmes. Ce sont les idées d'exclusion, de réprobation morale, de dégradation physique mais aussi de sainteté qui sont mises en avant.

La topographie qui leur correspond est celle du souterrain.

²³⁵ *Ibid.*, pp. 260-1.

²³⁶ Respectivement dans *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit, 2005, et *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgeois, 1999. Rappelons que les analyses des deux auteurs ont pour point de départ les textes de Bataille et la question du sacrifice.

²³⁷ *Miracle de la rose*, p. 148.

2) La zone de la prostitution homosexuelle : le rapport au corps

La deuxième zone considérée comme abjecte par l'homme de bien est celle de la prostitution homosexuelle. Cette opinion est relayée par Genet-narrateur pour qui la prostitution est plus vile que le vol. Les passages véhiculant ce point de vue inscrivent le discours doxal dans les textes. Une structure polyphonique est mise en place dans laquelle la voix du narrateur et la voix de l'homme de bien se mêlent et s'opposent. Trois exemples de ce phénomène se trouvent dans *Notre-Dame-des-Fleurs* :

Tout le café pensa que le sourire de : (pour le colonel : l'inverti ; pour les commerçants : la chochette ; pour le banquier et les garçons : la prouitt ; pour les gigolos : « celle-ci », etc.) était abject.²³⁸

Il vit ce Mignon vêtu d'un costume Prince de Galles, chapeau mou sur l'œil, épaules immobiles, qu'il garde ainsi en marchant pour ressembler à Pierrot-du-Topol, et Pierrot les garde pour ressembler à Polo-la-Vache et Polo pour ressembler à Tioui et ainsi de suite : une théorie de macs purs, sévèrement irréprochables, aboutit à Mignon-les-Petits-Pieds, faux-jeton et il semble que de s'être frotté à eux, de leur avoir dérobé l'allure, il les ait – vous diriez souillés de sa propre abjection, je le veux ainsi pour ma joie, gourmette au poignet, cravate souple comme une langue de feu, et ces extraordinaires chaussures, qui ne sont qu'aux macs, jaune très clair, fines, pointues.²³⁹

Malgré l'abject où vous pourriez la tenir, Divine règne encore sur le boulevard.²⁴⁰

Le premier extrait est relatif au personnage de Divine, prostitué homosexuel, et le « vous » référant à l'homme de bien n'apparaît pas. Cependant, la parenthèse organise la déclinaison synecdochique du groupe « Tout le café » en voix individualisées (le colonel, les commerçants, le banquier, les garçons et les gigolos) qui désignent chacune Divine du nom que leur sociolecte réserve aux travestis. Si cet ensemble polyphonique improvisé diverge

²³⁸ *Notre-Dame-des-Fleurs*, p. 40.

²³⁹ *Ibid.*, pp. 53-4.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 202.

quant à l'appellatif à utiliser à l'égard de Divine (respectivement : « l'inverti », « la chochette », « la proutt », « celle-ci »), il s'accorde en revanche en une seule et même voix pour choisir l'adjectif qui la qualifie le mieux : « abject ». L'ensemble des représentants du monde à l'endroit qui est aussi monde du droit (et l'on remarquera que la société bien pensante est représentée dans son hétérogénéité) partage à l'unanimité la définition de ce qui tombe sous le coup de l'abject. Dans un tel cas, comment se positionne alors le lecteur ? Doit-il choisir le sociolecte duquel il se sent le plus proche, le texte proposant plusieurs profils parmi lesquels il lui suffit de choisir celui qui lui convient le mieux (ce qui rend, par là même, le processus identificatoire plus aisé dans le même temps que le lecteur se voit d'emblée assigner une place parmi les représentants de la doxa) ? En dépit des apparences, il n'en est rien. Si l'on se reporte deux pages plus haut, on se rend compte que des indications de lecture sont déjà fournies quant à l'interprétation qu'il convient de donner au sourire de Divine. On lit : « Pour les clients, elle avait un sourire de crâneuse irritant. Ainsi le dit-on dans les hochements de tête. Pour le poète et pour le lecteur, son sourire sera énigmatique »²⁴¹. Avant de détailler ce qui se dit dans les têtes des membres de l'assistance, le narrateur saisit le groupe « les clients » dans son ensemble et lui attribue une pensée commune qui se transformera deux pages plus loin en condamnation « abject ». Le narrateur se désolidarise néanmoins aussitôt de ce jugement en instaurant une distance ironisante par l'intermédiaire de la tournure « le dit-on » où le pronom impersonnel « on » retrouve la valeur généralisante de son étymon « hom » (qui vaut pour tous les hommes, ici « de bien », cela s'entend), communauté de laquelle s'exclut le poète entraînant avec lui son lecteur. L'ironie est, de plus, sensible dans le fait que ce que « on » dit, « on » ne le dit pas avec des mots mais avec des hochements de tête infralangagiers. Le lecteur est ainsi invité à se désolidariser de ce groupe-troupeau pour se ranger aux côtés du poète dans son appréciation du sourire de la femme-

²⁴¹ *Ibid.*, p. 38.

homme Divine comme « énigmatique ». Le lecteur se rallie au narrateur qui l'entraîne dans un infra monde paradoxal où l'identité des choses est beaucoup moins facilement assignable que dans le monde où règne « on ». Pour eux, le sourire de Divine sera en effet énigmatique, donc potentiellement poétique.

Dans les deuxième et troisième exemples (dans ce dernier cas, l'abjection est encore désignée comme un lieu par le relatif à valeur locative « où »), le narrateur donne véritablement voix à la doxa en inscrivant les paroles et le jugement dans le texte. Il met ainsi en place le système polyphonique qui fait se croiser dans un jeu de contrepoint deux voix qui s'opposent. La voix de la doxa est mise en scène par l'intermédiaire du « vous » qui se fait, dans le premier, cas le support d'un type de discours à cheval entre discours direct et discours indirect (« vous diriez souillés de sa propre abjection »²⁴²). Cette hésitation peut être comprise comme une expression de la capacité du discours doxal à prendre toutes les formes pour mieux s'immiscer dans toute structure ou espace de parole. L'abjection concerne ici Mignon, le mac et compagnon de Divine, si abject qu'il parvient à souiller de sa propre abjection les autres macs déjà abjects par définition. Tant l'homme que la femme-homme sont abjects du fait de leurs choix sexuels. Contrairement au préjugé ancestral qui veut que ce soit la femme qui est considérée comme abjecte²⁴³ la donne est ici modifiée : ce sont les hommes qui se prennent pour des femmes et ceux qui les considèrent comme telles qui sont frappés d'abjection.

Dans le troisième cas, le « vous » se fait support d'un discours narrativisé escompté transcrit au conditionnel (« vous pourriez ») qui véhicule un point de vue d'autant plus

²⁴² On peut hésiter quant au statut discursif exact du segment de phrase « souillés de sa propre abjection ». Si les marques discursives étaient présentes (guillemets et deux points d'introduction de parole), il s'agirait du discours direct. S'il n'était possible d'attribuer ces paroles à aucun énonciateur à l'identité assignable, il s'agirait de discours indirect libre à la Flaubert. L'option du discours indirect est alors la plus vraisemblable (on peut rétablir la structure « que vous diriez *être* souillés de sa propre abjection » où le décrochage énonciatif est visible). Cependant, l'ellipse de la copule installe ce flottement qui fait que les paroles rapportées pourraient être transposées au discours direct en pratiquant un simple ajout de signes diacritiques sans modifications syntaxiques ni grammaticales aucunes. Le statut du type de discours utilisé est donc ambivalent.

²⁴³ Sur ce point, voir l'introduction et le chapitre précédent.

prévisible que répandu. Notons qu'ici, contrairement à ce qui a été observé dans le premier exemple, le « vous » semble englober le lecteur. L'effort de solidarisation précédemment observé entre le poète et le lecteur n'est pas renouvelé. L'expérience de lecture permet alors de connaître l'appartenance successive aux deux groupes, le lecteur étant tantôt accueilli par Genet au sein de la communauté inavouable, tantôt rejeté dans les bras de la doxa au sein du groupe des hommes de bien. Il est ainsi placé dans une position intermédiaire qui le fait passer d'un monde à l'autre, signe de leur porosité. Ces trois exemples montrent que, ce qui est aussi abject pour le discours doxal, c'est le corps homosexuel travesti et prostitué.

3) La zone de la prison, des marges et de l'inframonde : le rapport à l'espace

Les marges de la société sont la troisième zone concernée par l'abject doxal. L'espace de la prison (enclave où le monde officiel relègue et tente de circonscrire l'abject pour se protéger de la souillure) duquel on peut rapprocher tous les espaces qui sont des enclaves où l'abject est assigné est le mieux représenté. Pour le discours doxal, la prison est le lieu même de l'abjection en ce qu'elle renferme les êtres abjects (voleurs, travestis, macs, prostitués). Elle est cependant pour eux un refuge, ce que clame Genet : « La prison m'offrit la première consolation, la première paix, la première confusion amicale : c'était dans l'immonde »²⁴⁴. Dans *Miracle de la rose*, la prison est le lieu où l'abjection est prise au piège par les gardiens. Genet écrit à leur propos : « De plus, ils étaient – ils sont – les gardiens jaloux d'habitudes, de coutumes répugnantes. Leurs allées et venues tissaient les limites d'un domaine inhumain, ou plutôt les rets d'un piège où l'abjection était prise »²⁴⁵. Le rôle des geôliers est de surveiller

²⁴⁴ *Journal du voleur*, p. 96.

²⁴⁵ *Miracle de la rose*, pp. 120-1.

les êtres abjects afin de circonscrire un espace dans lequel le concept d'abjection même serait à jamais contenu et séparé du monde officiel voulant échapper à la souillure. Genet écrit :

J'ai descendu, comme on dit, toutes les couches de l'abjection. Ici, de cellule en cellule, c'est pareil. Sans doute, il existe les surveillants, les avocats, les flics, mais ils sont là pour donner plus de signification à notre honte (et à sa splendeur) en lui opposant leur vie aimable et digne.²⁴⁶

Le personnel pénitentiaire et légal est ici présenté comme un cadre qui cerne son contenu en le valorisant. La valeur des prisonniers (l'oxymorique « splendeur » de leur honte) dépend de celle de leur gardien. Les deux mondes se définissent en s'excluant mutuellement même si, dans des espaces tels celui de la prison, un rapport de contiguïté visant à ce que le monde maîtrise l'immonde existe entre eux. La représentation donnée ici de l'abjection est à nouveau doxique et obéit à une logique spatiale. En effet, l'abjection est toujours cet espace inférieur vers lequel on descend et dans lequel on s'enfonce : « j'ai descendu [...] toutes les couches de l'abjection ».

Les images évoquées amènent à l'esprit la descente des cercles de l'*Enfer* de Dante. L'abjection est cet enfer souterrain où l'on se perd et se damne, et qui rappelle que, dans *La Divine Comédie*, le dernier cercle est celui des traîtres. Dans le dernier exemple, le syntagme en incise « comme on dit » renverrait ainsi non seulement à ce « on » identifié précédemment comme support doxal mais également, de manière implicite, à une des œuvres fondatrices de la culture chrétienne occidentale qui continue à façonner les imaginaires sur le modèle d'une répartition verticale et transcendante des valeurs. *La Divine Comédie* fait, de plus, partie de ce que la littérature compte de plus noble et de plus élevé²⁴⁷. Pour dire et écrire l'abject, Genet a recours à un intertexte sublime brouillant la cohérence du propos. L'abject évoqué est sous-

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 233.

²⁴⁷ Voir par exemple le chapitre qu'Auerbach consacre dans *Mimesis. The Representation of Reality in Western literature* (trans. William R. Trask, Princeton, Princeton University Press, 1953) à *La Divine Comédie* dont le caractère sublime est envisagé en tant que style et en tant qu'effet.

tendu de sublime invoqué. Là encore, les voix se mêlent. Un autre exemple permet d'étayer cette hypothèse :

L'abjection où se tenait Divers – et celle, plus intense, de nos deux volontés réunies – nous enfonçaient la tête en bas, à l'opposé du ciel, dans les ténèbres, et plus ces ténèbres étaient épaisses, plus étincelant – donc plus noir – en serait Harcamone. J'étais heureux de son supplice, de la trahison de Divers et de plus en plus nous étions capables d'un acte aussi atroce que le meurtre d'une fillette. [...] L'influence d'Harcamone agissait vraiment selon sa parfaite destination : par lui notre âme était ouverte à l'extrême abjection. Il faut bien que j'emploie la terminologie imagée dont on se sert couramment. Qu'on ne s'étonne pas si les images qui indiquent mon mouvement sont l'opposé des images qui indiquent le mouvement des saints du ciel. On dira d'eux qu'ils montaient, et que je me dégradais.²⁴⁸

L'abjection est à nouveau présentée comme un lieu (« L'abjection où se tenait Divers ») mais est, cette fois, ouvertement assimilée à l'enfer : elle est « à l'opposé du ciel », « dans les ténèbres » et celui qui l'atteint « se dégrade ». Il est également question de supplice et de trahison, ce qui rappelle là encore les cercles de l'*Enfer* de *La Divine Comédie*. La figure d'Harcamone se compare aisément à celle de Lucifer, l'ange de lumière déchu qui préside le neuvième cercle, celui des traîtres. Harcamone est « étincelant » d'une lumière noire pareille à celle de l'ange des ténèbres. Il est le traître ayant manqué à son allégeance à Dieu et qui ouvre les âmes « à l'extrême abjection ».

La prison de Genet et les espaces qui lui sont connexes (l'inframonde souterrain des hors-la-loi) s'organisent ainsi sur le modèle de l'enfer dantesque²⁴⁹. Le narrateur reconnaît la présence de l'intertexte dans son discours quand il précise : « Il faut bien que j'emploie la terminologie imagée dont on se sert couramment »²⁵⁰. Cette terminologie est celle de la doxa

²⁴⁸ *Miracle de la rose*, pp. 341-2.

²⁴⁹ Cette observation pourrait se rattacher à la lecture que Jacques Derrida fait de la visite du corps d'Harcamone à la fin de *Miracle de la rose* : « Globalement mimée, glosée, parodiée, toute la littérature mondiale des carrefours oedipiens, des périples, odyssee, calvaires, descente aux enfers, parcours de pyramides, de labyrinthes, de mausolées, pays des merveilles, cryptes à fond d'océan. On est dans l'élément des éléments », *Glas*, p. 128. Si l'archétype intéresse Genet, c'est tant pour montrer sa connaissance et sa maîtrise des canons de la littérature occidentale que pour l'investir ironiquement en lui renvoyant sa propre image et, par-là même, ses propres limites.

²⁵⁰ *Miracle de la rose*, p. 342.

pour qui une prison ne peut être qu'une des succursales du royaume de l'Enfer où Lucifer règne sur ses suppôts²⁵¹. En décrivant la prison comme lieu d'abjection, Genet réactive un paradigme littéraire doxal et préexistant qui appartient au domaine du sublime. Dans de telles conditions, l'espace de l'abject est tant un espace social qui se définit en contradiction avec le monde officiel qu'un espace littéraire auquel Genet rend hommage en le subvertissant. Cet espace littéraire utilisé pour décrire l'espace abject relève néanmoins du champ du sublime. Si l'axiologie est respectée en apparence, elle est également minée par les modèles à partir desquels elle se construit. Le pôle de l'abject a, en effet, des connexions profondes avec le pôle du sublime.

B – Le pôle du sublime

Selon le schéma axiologique, le sublime est à l'opposé de l'abject. L'abject étant bas, immonde et méprisable, le sublime est élevé, pur et noble. Cette compréhension axiologique du sublime le fait correspondre, premièrement à ce (ceux) qui est (sont) le(s) plus élevé(s) et valorisé(s) socialement (donc à l'opposé de la position et des attributs abjects de Genet et de ses condisciples), deuxièmement aux cieux, espace symbolique antithétique de l'enfer abject et, troisièmement, au grand style.

²⁵¹ Un autre passage de *Miracle de la rose* construit sur le même paradigme peut être donné en exemple : « En désirant aller à la Salle afin d'être plus profondément enfoui dans l'abject – on a l'impression de descendre quand on y va, car mon amour pour Bulkaen m'obligeait à nous rechercher les situations les plus nauséuses, peut-être afin d'y être plus isolés l'un et l'autre du reste du monde, comme je l'imaginai amoureuxment se plonger sous mes couvertures, y lâcher ses mauvaises odeurs, m'obliger à en faire autant, afin que nous nous mêlions dans le plus intime de nous-mêmes – en désirant aller à la Salle, j'espérais y entraîner Pierrot », p. 127. La Salle est le lieu où les prisonniers punis tournent en rond autour de la tinette, lieu d'aisance en plein air où chacun se libère à la vue de tous : les cercles de l'enfer se referme jusqu'à tourner autour de ce point central de l'abjection où sont contenus les *excreta* de ceux que le monde officiel a exilé, abjecté, comme ses propres *excreta* dont il a voulu se débarrasser. L'abjection est une fois de plus un lieu (« dans l'abject ») où l'on descend, ici métaphoriquement situé dans les entrailles de la terre à l'image de l'enfer dans sa représentation conventionnelle où, sans trop de surprise, ça sent le soufre.

1) La valorisation sociale : l'espace des hauteurs et de l'idéalisation

Le sublime axiologique correspond à ce qui est tout en haut de l'échelle sociale en termes d'objets et de personnes. Les choses sont par exemple dites sublimes quand elles représentent une fonction sociale élevée. Dans *Les Nègres*, l'uniforme militaire porté par le Gouverneur est ainsi décrit comme sublime dès les indications scéniques liminaires et le Gouverneur se qualifie lui-même ainsi dans la suite de la pièce²⁵². Le ridicule de son personnage fait cependant contraste avec l'appellatif qu'il se donne et le sublime se trouve ramené au niveau de l'abject.

Dans *Miracle de la rose*, sont dites sublimes les personnalités qui ont compté dans l'histoire de la colonie de Mettray : « S. M. le Roi, S. M. la Reine, LL. A. R. les Princes de France, la Cour Royale de Rouen, la Cour Royale de Nancy, la Cour Royale d'Agen, toutes les cours royales de France, la comtesse de La Rochejaquelein, le comte de La Fayette, le prince de Polignac, enfin une liste de cinq ou six cents noms fleurdelisés »²⁵³. Le narrateur imagine que le jour de l'Assomption, les draperies frappées des armes royales de ces personnages habituellement utilisées comme parures pour célébrer les fêtes deviennent le décor d'un drame hors d'atteinte du fait de la position sacrée et socialement élevée des personnages mentionnés :

Mais le jour de l'Assomption, au contraire, ces mêmes étoffes, dans le soleil, la poussière, les fleurs mortes, devenaient des draperies affolées. Elles présidaient avec une hautaine lassitude à quelque cérémonie royale dont nous n'apercevions que les préparatifs ou, si l'on veut, les décors, les personnages étant trop sublimes, et trop graves, leurs drames, pour être vus de nous.²⁵⁴

Les deux extrémités de l'axiologie sont réunies : d'un côté les personnages de la famille royale sublimes et sacrés, de l'autre les colons représentés par le pronom « nous »

²⁵² *Les Nègres*, Paris, Gallimard, 2005, p. 20 pour les indications scéniques et p. 115 pour le propos du Gouverneur.

²⁵³ *Miracle de la rose*, pp. 110-1.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 111.

indignes de la vue d'un tel spectacle du fait de leur abjection. Ces personnalités historiques deviennent personnages sublimes une fois transposées sur une scène théâtrale imaginaire. Il y va donc du rôle de la déréalisation et de la mythification entraînées par le passage sur la scène de théâtre dans l'apparition du sublime.

Cette constatation peut s'étayer à partir de l'emploi qui est fait du terme « sublime » dans les pièces de Genet. L'emploi du mot au sens de « ce qu'il y a de plus élevé socialement » est particulièrement bien représenté dans *Le Balcon*, pièce où les personnages viennent jouer leur propre rôle (et occasionnellement celui d'autrui) dans le bordel du même nom qui est aussi boîte à illusions, la pièce étant une variation sur le principe du théâtre dans le théâtre. Ce qui est recherché par les personnages se rendant au bordel, c'est précisément la sacralisation et la mythification de leur moi afin de devenir de pures fonctions symboliques débarrassées de toute réalité²⁵⁵. Ainsi, le personnage du Juge qui joue son propre rôle dans la mise en scène sado-masochiste de sa fonction s'extasie devant le caractère sublime acquis par celle-ci grâce au dispositif théâtral : « Sublime ! Fonction sublime. J'aurai à juger tout cela. Oh petite, tu me réconcilies avec le monde. Juge ! Je vais être juge de tes actes ! C'est de moi que dépendent la pesée, l'équilibre »²⁵⁶. De même, l'évêque s'écrie : « Vous voyez, il ne rêve plus. La pureté ornementale, notre luxueuse, et stérile – et sublime – apparence est rongée »²⁵⁷, signifiant par là que quand le rêve (l'illusion de pouvoir jouer son propre rôle pour se déréaliser et se mythifier) s'évanouit, le sublime de l'illusion aussi.

De la même manière, le Chef de la Police informe le Juge des degrés de sublimité qui existent au sein de ce monde d'illusions : « Sans doute, monsieur le Juge, mais cette dignité,

²⁵⁵ Dans « Sur *Le Balcon* de Genet », Jacques Lacan écrit : « Ici viennent sur la scène du *Balcon* les fonctions humaines en tant qu'elles se rapportent au Symbolique ». Il continue en posant que « Ce qui se produit ici au niveau des différentes formes de l'Idéal du moi [...] n'est pas, comme on le croit, l'effet d'une sublimation au sens où ce serait la neutralisation progressive de fonction enracinées dans l'intérieur. Bien au contraire, cela est toujours plus ou moins accompagné d'une érotisation du rapport symbolique », *Le Magazine littéraire*, n° 313, septembre 1993, pp. 53-7 (pp. 53-4). Les fonctions mises en scène relèvent du Symbolique et, sans être sublimées, s'apparentent au sublime, mode de représentation de l'activité humaine le plus élaboré, ici érotisé.

²⁵⁶ *Le Balcon*, Décines, L'Arbalète, 1998, p. 34.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 171.

qui est devenue aussi inhumaine qu'un cristal, vous rend impropre au gouvernement des hommes. Au-dessus de vous, plus sublime que vous, il y a la Reine. C'est d'elle que, pour le moment, vous tirez votre pouvoir et votre droit »²⁵⁸. La déréalisation du Juge est telle qu'elle le rend inhumain et impropre à exercer ses fonctions en dehors de la boîte à illusions.

La Reine qui n'est autre que la tenancière du bordel et grande organisatrice des festivités illusoires (elle tient donc également lieu de metteur en scène) est le personnage le plus sublime. Elle est, à la fois, la plus élevée dans la hiérarchie sociale et celle qui crée les illusions déréalisant les personnages et leur accordant l'accès au sublime. Le Juge dépend entièrement d'elle quant à son double statut social et symbolique (et donc sublime).

Les indications scéniques précisent également que tous les personnages doivent être montés sur de hautes chaussures compensées quand ils endossent le costume qui correspond au rôle de leur fonction, ce qui a pour effet de les grandir aux sens propre et figuré.

L'action a néanmoins lieu dans un bordel, lieu plus abject que sublime. La représentation du sublime se trouve ainsi d'emblée parasitée par la nature du lieu dans lequel elle se manifeste. Un autre bordel figure dans la pièce *Les Paravents*. Les indications scéniques précisent que les prostituées doivent, comme tous les personnages de la pièce, être très maquillées et habillées en princesses orientales montées sur de hauts talons qui les font ressembler à des personnages plus qu'à des personnes²⁵⁹. La déréalisation est à nouveau recherchée et le lieu oscille encore une fois entre sublime et abject. Si les lieux abjects prennent leur assise sur des soubassements sublimes, le sublime apparaît sur des lieux affiliés à l'abject. Le bordel est ainsi, pour Genet, espace d'apparition privilégié du sublime.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 176.

²⁵⁹ *Les Paravents*, Paris, Gallimard, 2001, p. 10.

2) Les cieus et le bordel : des espaces symboliques érotisés

C'est dans un autre bordel qu'il est fait mention des cieus sublimes usuellement définis comme l'espace antithétique de l'enfer abject. Dans *Querelle de Brest*, La Féria est un bordel tenu par Madame Lysiane, maîtresse des deux frères Robert et Querelle, assassin multirécidiviste et bisexuel, et son mari Norbert. À la fin du livre, à propos des ébats de Madame Lysiane et de Querelle, on lit :

Quand il fut tout à fait, la verge molle, les cheveux défaits, hors des draps, debout, Madame Lysiane en face d'elle n'avait pas deux adversaires quelconques que l'on peut vaincre par d'habiles coquetteries, c'est un ennemi qui l'écrasait d'emblée par des forces non ajoutées, mais multipliées à l'infini puisque entre ces deux visages existaient une entente qui n'était plus d'amitié ou d'utilité mais d'une autre nature, indestructible par le fait d'être scellée, forgée dans le ciel sublime où les ressemblances s'épousent, et plus profondément encore dans le ciel des ciels où s'est elle-même épousée la Beauté.²⁶⁰

Le « ciel sublime » dont il est fait mention dénote avec le reste de la scène qui se déroule à La Féria. L'expression métaphorique désigne un espace idéal et imaginaire où le dual, le *diabolos* que l'on trouvait au fin fond des enfers abjects, ce qui divise ou est divisé, a disparu. Les visages identiques des deux frères ennemis s'épousent pour ne plus faire qu'un et réaliser cette unité parfaite des deux moitiés à la manière des hermaphrodites du *Banquet* et du ciel platonicien des idées, « le ciel des ciels » où l'idée de la Beauté ne correspond qu'à elle-même. Si le bordel est, selon la doxa, un lieu infâme et abject, Genet en fait un espace qui est le théâtre du sublime. Le bordel où l'on paye pour avoir le droit de jouer à être qui l'on n'est pas ainsi que pour avoir une sexualité obéissant à un scénario mis en scène est systématiquement perçu comme un théâtre du sublime et de l'abject. Comme le précise Lacan par rapport au *Balcon*, c'est l'érotisme du lieu qui est valorisé ainsi que son rapport à l'illusion.

²⁶⁰ *Querelle de Brest*, Paris, Gallimard, 2004, p. 275.

Dans *Miracle de la rose*, on trouve la présence d'un autre « ciel sublime » comme représentation imaginaire de ce qu'il y a de plus haut dans un contexte tout aussi prosaïque et bas que celui des exemples précédents :

Winter ne connut pas longtemps, hélas, les misères de la prostitution. J'eusse aimé voir ce gamin archiduc dans le royaume surnaturel de nos reflets, je veux dire de ce monde plus haut jusqu'où nous plongeons, démolis jusqu'à la honte par les verges, les poitrines, les cuisses et les griffes des marles qui sautaient d'un ciel sublime dans sa caverne.²⁶¹

En dépit du contexte obscène, on trouve à nouveau la représentation axiologique verticale qui oppose le ciel sublime à la caverne désignant ici métaphoriquement le lieu abject par excellence : l'anus d'où sortent les *excreta*. Le passage évoque également la prostitution ramenant à l'espace sublime du bordel. Le sublime stylise l'abject, ce qui se manifeste avant tout par l'écriture.

3) Style et effet sublimes : l'espace littéraire

Ce que la tradition rhétorique latine appelle style sublime recouvre deux notions stylistiques grecques : l'*hypsos* et le *deinos*. L'*hypsos* correspond au *stylus gravis* dont parlent Longin et Virgile. Il vise à élever l'esprit et transporter les cœurs en s'appuyant sur des procédés qui allient noblesse et simplicité. Pour parler en termes nietzschéens, il est le versant apollonien du sublime. Le *deinos* correspond au style véhément de Démétrios. Il tend à frapper l'imagination de l'auditoire par l'impétuosité de l'orateur, la violence des images, l'obscurité, la complexité, voire la rugosité du style et l'abondance des figures. Il serait le versant dionysiaque du sublime.

²⁶¹ *Miracle de la rose*, p. 322.

Le style de Genet que l'auteur qualifie de lyrique présente des caractéristiques des deux types. Dans sa prose, les hyperboles, apostrophes, hyperbates et métaphores (soit ce qui relève de l'*elocutio* sublime selon Longin et Boileau) abondent tandis que l'ordre des mots, le rythme et les euphonies – essentiellement sous formes de paronomases ou d'homéotéleutes – (soit ce qui relève de la *dispositio* sublime) in-forment le texte. Ces éléments se rattachent à l'*hupsos* comme dans cet extrait de *Querelle de Brest* :

Ils se battaient. La noblesse des attitudes de Querelle, enfin, excitait Mario à la noblesse. D'abord le policier, en s'apercevant qu'il était dans le combat moins beau, moins à son aise que le matelot, avait exécré cette beauté, cette noblesse afin de n'être pas obligé de se mépriser de ne la posséder pas. Il voulut se prouver qu'elle était ce contre quoi *justement* il luttait pour la mieux vaincre, il lui opposa, en les exaltant, sa vulgarité et sa lourdeur. Il était alors très beau. Ils se battaient.²⁶²

Ce passage se rattache à la tradition des combats et de l'épopée, genre relevant du *sylus gravis* par excellence. Il est encadré par deux syntagmes identiques en écho « ils se battaient » fonctionnant faisant office de *parergon* encadrant le passage, le rehaussant, lui donnant de la grandeur en en martelant la gravité. La noblesse des héros est d'emblée mise en avant. Le lexique est à la fois simple et choisi (« beau », « noblesse », « exécré »). Le rythme (répétitions de mots et des deux syntagmes encadrant, utilisation de la ponctuation pour rythmer les phrases et leur donner un aspect dynamique et équilibré, effet de chute sur « pas ») et les assonances (en [o] : « beau », « matelot » et en [é] : « exécré », « beauté », « obligé », « mépriser », « posséder ») donnent de la puissance et de l'élan au passage. Enfin, la syntaxe se modelant par endroits sur l'état de langue classique (remontée simple du pronom clitique objet : « pour la mieux convaincre », ou accompagnée d'une postposition du forclusif dans la négation bi-tensive : « de ne la posséder pas » ; permutation des groupes attribut et circonstanciel : « qu'il était dans le combat moins beau ») achève de donner à ce passage toutes les allures du grand style compris au sens de l'*hupsos*.

²⁶² *Querelle de Brest*, pp. 190-1.

Mais les textes de Genet brillent également par la surabondance des figures, l'outrance des images, par la complexité de leur syntaxe parfois extrême, par leur rugosité (notamment avec l'emploi de l'argot) et leur violence. Genet narrateur parle ainsi de ses goûts en matière de littérature en exemplifiant son propos avec les traits du *deinos* :

J'aime à la folie, comme j'aime la prison, cette typographie serrée, compacte comme un tas d'immondices, bourrée d'actes sanglants comme des linges, des fœtus de chats morts, et je ne sais si ce sont des sexes roidement érigés qui se transforment en durs chevaliers ou les chevaliers en sexes verticaux.²⁶³

Les deux traditions alternent sous la plume de l'auteur qui ne les distingue cependant pas quand il parle de son style dans *Miracle de la rose* : « Avant que de vous parler de Bulkaen trop longtemps, et de Divers, qui furent le prétexte de mon livre, je veux annoncer Harcamone qui en reste, malgré tout, la fin sublime »²⁶⁴. Quand Genet parle de « fin sublime », il peut s'agir : soit d'Harcamone et de sa fin (sa mort), ainsi que des événements qui la précèdent qui sont effectivement narrés à la fin du livre ; soit de la fin du livre lui-même, donc de la manière dont est narrée la mort d'Harcamone et de l'effet que la narration produit ; soit, éventuellement, de la finalité du livre. Dans le premier cas, la mort d'Harcamone est dite sublime, ce qui voudrait dire que la mort du criminel sacrifié élève l'âme et est édifiante. Dans le deuxième, c'est la narration de cette mort qui est dite sublime et c'est donc tant du style (*elocutio* et *dispositio*) que de l'effet produit qu'il s'agit. Le troisième cas de figure reviendrait à dire que le morceau de bravoure qui a lieu à la toute fin du livre et correspond à la fin d'Harcamone avec la visite de son corps par les quatre fonctions symboliques que sont le juge, l'avocat, l'aumônier et le bourreau²⁶⁵ et aboutit à la découverte

²⁶³ *Notre-Dame-des-Fleurs*, p. 307.

²⁶⁴ *Miracle de la rose*, p. 56.

²⁶⁵ Ces quatre fonctions sont celles représentant l'ordre symbolique dans *Le Balcon* et qui y sont dites sublimes.

du « miracle de la rose »²⁶⁶ serait ce à quoi tout le livre tend. Un élément qui peut nous aider à comprendre le sens de cette assertion est le groupe prépositionnel en incise « malgré tout ».

Pourquoi l'épisode Harcamone reste « malgré tout » la fin sublime du livre ? On peut avancer que ce que Genet défend, c'est, à la fois, l'ascension finale que constitue la mort d'Harcamone et la narration elle-même : le sujet et le texte sont dits sublimes, et Genet prend acte de l'aspect outré, mystique et hautement artificiel du passage tant sur le plan thématique que sur le plan stylistique. Le passage relève en effet davantage du *deinos* que de l'*hupsos*. Quand, dans *La Littérature et le mal*, Bataille critique vivement ce passage (« Rien de plus froid, de moins touchant, sous l'étincelante parade des mots, que le passage vanté où Genet raconte la mort d'Harcamone. La beauté de ce passage est celle des bijoux faux, elle est trop riche et d'un mauvais goût assez froid »²⁶⁷), il se fait défenseur de l'*hupsos* contre le *deinos*. Si Genet parle bien de son texte, il le reconnaît « malgré tout » comme sublime, c'est-à-dire en dépit de son caractère artificiel et hyperbolique auquel pourrait être reproché de ruiner le style et l'effet sublimes compris au sens de l'*hupsos*.

Le fait se vérifie quand le narrateur commente le récit de la mort d'Harcamone : « Il n'est pas étonnant que la plus misérable des vies humaines s'écrive avec des mots trop beaux. La magnificence de mon récit naît naturellement [...] des pitoyables moments de toute ma vie »²⁶⁸. D'un côté l'accent est mis sur l'exagération (« la plus misérable des vies humaines », « les mots trop beaux ») et la richesse du récit en hyperboles, images, métaphores et mots précieux qui créent la magnificence dont parle Genet. De l'autre, on retrouve dans ce

²⁶⁶ Parvenus au cœur d'Harcamone, les quatre personnages y trouvent « une rose rouge, monstrueuse de taille et de beauté » que l'aumônier identifie comme La Rose Mystique dans *Miracle de la rose*, p. 369. Cette Rose Mystique parodie la Rose Mystique du *Paradis* de Dante. La référence à *La Divine Comédie* est ici directe et continue à perturber la répartition du paradigme de l'abject et du sublime, surtout si l'on considère avec James Creech que sa découverte par les quatre personnages représentant de la loi symbolise un viol anal du prisonnier (« Outing Jean Genet », p. 138). Creech rappelle également que pour Leo Bersani « the anus is 'the privileged passage to Genet's highest sublimation' », *Ibid.* (Leo Bersani, *Homos*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, p. 163). Les deux domaines s'interpénètrent sans fin.

²⁶⁷ *La Littérature et le mal*, p. 143.

²⁶⁸ *Miracle de la rose*, p. 356.

commentaire la présence d'éléments qui relèvent de l'*hupsos*. La magnificence du récit (terme qu'utilise Longin pour parler de l'*hupsos*) est présentée comme naturelle, spontanée et relevant davantage de la simplicité que de l'art. La pitié (les « pitoyables moments ») est enfin une émotion apte à transporter l'âme dans un élan sublime au sens de Longin.

Le passage relatant la mort d'Harcamone mêle également les deux types de sublime. Cette mort est décrite comme une vision qu'a le narrateur (il parle de son « activité de voyant ») dans une transe : « je recommençai mon travail. Mon front brisait les murs, écartait les ténèbres. J'appelais à mon secours la poésie fidèle. J'étais en sueur »²⁶⁹. Cette vision a toutes les allures de la fureur poétique et se rattache au *deinos* par son impétuosité, sa violence et son caractère terrible, effrayant. La description minutieuse²⁷⁰ du déroulement de la scène en fait également une longue hypotypose où l'image (la visite du corps d'Harcamone qui aboutit à la découverte de la Rose Mystique en place de son cœur) est créée de toutes pièces à partir de paradigmes littéraires²⁷¹. L'imitation donne à voir ce qu'elle décrit, ce qui est, selon Longin, un moyen d'atteindre le sublime sans se tromper. Longin décrit encore la création d'image ou hypotypose comme la première des figures qui permet de créer le sublime au sens d'*hupsos* :

Ces *Images*, que d'autres appellent *Peintures*, ou *Fictions*, sont aussi d'un grand artifice pour donner du poids, de la magnificence, et de la force au discours. Ce mot d'*Image* se prend en général pour toute pensée propre à produire une expression, et qui fait une peinture à l'esprit de quelque manière que ce soit. Mais il se prend encore dans un sens plus particulier et plus resserré, pour ces discours que l'on fait, « lorsque par un enthousiasme et un mouvement extraordinaire de l'âme, il semble que nous voyons les choses dont nous parlons, et quand nous les mettons devant les yeux de ceux qui écoutent. »²⁷²

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 352.

²⁷⁰ « Je vais essayer de parler de cette expérience [...] avec le plus de précision possible. Je demande que le lecteur me prête une grande attention. », *Ibid.*, p. 347.

²⁷¹ Voir *Glas*, p. 128.

²⁷² *Traité du sublime*, traduction et préface de Nicolas Boileau avec une introduction et des notes de Francis Goyet, Paris, Le Livre de Poche, 1995, 15.1.

Il continue cependant en distinguant *Images* poétiques et *Images* rhétoriques :

Pour retourner à ce que nous disions, les *Images* dans la poésie sont pleines ordinairement d'accidents fabuleux et qui passent toute sorte de croyance ; au lieu que dans la rhétorique le beau des *Images*, c'est de représenter la chose comme elle s'est passée, et telle qu'elle est dans la vérité. Car une invention poétique et fabuleuse dans une oraison, traîne nécessairement avec soi des digressions grossières et hors de propos, et tombe dans une extrême absurdité.²⁷³

Les images rhétoriques sont validées par Longin et figurent parmi les procédés relevant de l'*hupsos* tandis que les images poétiques sont condamnées du fait de leur violence et de leur exagération (elles sont « pleines d'accidents fabuleux »), de leur absence de clarté (elles « tombent dans une extrême absurdité »), voire de leur rugosité (« digressions grossières »), ensemble de qualités qui les rattache au *deinos*. Dans le cas qui nous intéresse, il s'agit infailliblement de ce second type d'images : « l'accident » en question est si fabuleux qu'il passe les croyances et le narrateur revendique lui-même le caractère poétique de son texte. Cependant, l'enthousiasme et le mouvement extraordinaire de l'âme dans lesquels emporte le sublime quand une image est bien peinte se retrouvent tout autant dans le texte de Genet : « mon récit puisé dans ma honte s'exalte et m'éblouit »²⁷⁴. Si le récit s'exalte, cela veut dire littéralement qu'il s'élève et s'enthousiasme, qualités propres à l'*hupsos* et qui entraînent le ravissement et l'admiration du narrateur. Le lecteur n'a plus qu'à suivre. Là encore, les deux tendances se côtoient autant qu'elles se complètent. Le style sublime adopté par Genet oscille entre *deinos* et *hupsos* en choisissant de ne suivre aucune distinction formelle afin de faire se rencontrer des pratiques tendant communément à s'exclure.

Le style bas est également employé dans les textes. L'argot et les termes bas occupent une place importante : les termes abjects qui relèvent du champ lexical de la scatologie et de la sexualité crue sont très fréquemment utilisés tant dans les morceaux où les personnages

²⁷³ *Ibid.*, 15.8.

²⁷⁴ *Miracle de la rose*, p. 356.

abjects s'expriment au discours direct (ils s'ajoutent alors aux erreurs de syntaxe et autres incorrections qui y abondent) que dans certains passages émanant de Genet narrateur. L'abject et le sublime, cette fois compris comme registres de langues et comme styles, sont inextricablement mêlés. Genet joue avec les schémas axiologiques, références, registres et idées reçues pour mieux les renverser. Il identifie ainsi l'abject à la terreur qui déclenche selon Burke le sentiment sublime. L'axe continue de se désarticuler pour créer un nouveau type de relation.

II – « Du sublime dynamique de l'abject » : la mise en place d'un rapport de causalité

La mise en place d'un rapport de causalité entre abject et sublime perturbe les distinctions établies entre ces deux notions. Ce mécanisme qui redistribue les données dans la relation entre l'abject et le sublime peut s'expliquer à partir des études que Burke et, après lui, Kant consacrent au sublime²⁷⁵. Le sublime est, selon Burke, un sentiment qu'on éprouve lorsqu'on est terrorisé par quelque chose d'effrayant, mais dont la distance qui en sépare est suffisamment importante pour éprouver le délice (ou « plaisir négatif ») d'en être à la fois menacé et préservé. Ce type de sentiment sublime se rapproche davantage du *deinos* que de l'*hypsos*. Il provient de la terreur causée par l'appréhension de la mort, de la douleur ou de toute entité propre à générer un sentiment de terreur. Dans la *Critique de la faculté de juger*, Kant reformule cette approche en expliquant l'apparition du sentiment sublime par l'antagonisme entre raison et sensibilité ressenti par l'homme quand il est face au « sublime dynamique de la nature »²⁷⁶.

²⁷⁵ Pour une présentation plus détaillée des rapports qui peuvent être établis entre sublime et abject à partir des théories de Burke et Kant voir l'introduction et la troisième section du chapitre précédent.

²⁷⁶ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduction et présentation par Alain Renault, Paris, Flammarion, 2000, p. 242.

Si un antagonisme entre raison et sensibilité peut, éventuellement, être appréhendé dans les textes de Genet, le lecteur n'y rencontre point de tempêtes, d'éruptions volcaniques, d'océans déchaînés ou de fleuves en crue comme dans la littérature de Burke et de Kant. On est loin des *topoi* romantiques et du *Suave mari magno* de Lucrèce²⁷⁷. Cette section va néanmoins montrer que l'abject présent dans ces textes peut être identifié avec la terreur dont parlent Burke et Kant. L'« appréhension de la douleur ou de la mort » se trouve en effet fréquemment exprimée par les personnages de voleurs, de pédérastes et d'assassins dont Genet fait également partie.

De plus, l'abject et le pouvoir qu'il exerce peuvent également être comparés à cette menace à l'encontre de l'intégrité du sujet exercée par la puissance des éléments extérieurs dans la perspective kantienne. Kristeva montre que l'abject est une menace pour le sujet qu'il « sollicite et pulvérise tout à la fois »²⁷⁸. C'est que : « Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît vide d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable »²⁷⁹. L'abject menace l'intégrité physique et psychique de celui qui en fait l'expérience de l'extérieur ou de l'intérieur. Être exposé à l'abject tout en parvenant à s'en préserver reproduirait ainsi les conditions d'apparition de la dynamique donnant naissance au sublime dans la perspective de Burke et de Kant.

La commune fascination que suscitent la terreur exercée par la nature et la terreur exercée par l'abject permet encore de les rapprocher. Kant écrit : « L'esprit se sent *ému* lors de la représentation du sublime dans la nature [...]. Ce mouvement peut (tout particulièrement dans son début) être comparé à un ébranlement, c'est-à-dire à une rapide alternance de

²⁷⁷ Lucrèce, *De Rerum Natura – De la nature*, traduction José Kany-Turpin, Paris, Flammarion, 1999.

²⁷⁸ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 12.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 9.

répulsion et d'attraction face au même objet »²⁸⁰. Ce même phénomène d'attraction-répulsion est propre à la réaction suscitée par l'abject. Houston Jones parle des « reactions of attraction and revulsion like those associated with the experience of abjection »²⁸¹. Tant la terreur exercée par la nature que la terreur exercée par l'abject attirent et repoussent celui qui en fait l'expérience.

On peut ainsi parler, en revisitant la formule de Kant, de « sublime dynamique de l'abject » pour décrire la dynamique d'apparition du sublime dans les textes de Genet. Dans cette dynamique, le sujet, qu'il soit personnage, narrateur, artiste ou lecteur, est exposé à l'abject dans le même temps qu'il en est protégé par les conditions spécifiques de sa position (sociale, spatiale, énonciative, d'écriture, de lecture) et peut alors faire l'expérience du sentiment sublime. Dans les textes, cette dynamique est omniprésente et fonctionne à tous les niveaux énonciatifs : pour les personnages, le narrateur, l'auteur et le lecteur.

A – Les personnages

À plusieurs reprises dans les textes de Genet, des personnages sont exposés à des situations où « l'appréhension de la douleur et de la mort » occasionne l'apparition du sentiment sublime. Les personnages abjects – repris de justice, traîtres, travestis, voleurs et autres assassins – sont bien placés pour expérimenter cette appréhension de la douleur et de la mort auxquelles la nature de leurs agissements les expose. Mais quand le danger et la douleur sont suffisamment tenus à distance, cette appréhension peut devenir terrible et délicieuse, c'est-à-dire sublime. Les exemples en sont nombreux. Dans deux d'entre eux, le lien entre l'abject et le sublime est formulé de manière explicite sans tempêtes ni mers en furie. Le sujet

²⁸⁰ *Critique de la faculté de juger*, p. 240.

²⁸¹ *The Body Abject*, p. 45.

est confronté à l'abject contre lequel il n'a que sa propre volonté pour se protéger. L'expérience se joue ainsi dans l'intimité du moi, d'autant plus violente.

Dans le premier exemple, tiré de *Pompes funèbres*, Pierrot, le garçon tendre et doux qui dénoncera au Capitaine de la Milice ceux de ses camarades de prison qu'il n'aime pas comme les responsables de la révolte, suite à quoi ils seront fusillés, expérimente l'abject de plein fouet sous l'espèce d'un ver de terre porté à sa bouche qu'il a le choix d'avaler ou de cracher :

J'ai dit plus haut que Pierrot était volontaire et tendre. Voici sa volonté : Enfant il passait l'été à la campagne. Il pêchait souvent à la ligne dans un ruisseau et il appâtait avec ces vers très longs que l'on nomme ombilics. Il les cherchait dans la terre meuble et les mettait en vrac dans une poche de sa culotte courte. La manie de manger ses ongles a souvent comme corollaire celle de porter à sa bouche tout ce que la main rencontre. Machinalement il recueillait ainsi, dans sa poche, les miettes de pain séchées de son goûter de quatre heures, et il les mangeait. Un soir, il ramassa dans sa poche quelque chose de dur et sec et le mit dans sa bouche. La chaleur et l'humidité redonnèrent très vite sa mollesse à ce ver recroquevillé demeuré dans sa poche où il avait séché et que l'obscurité ne lui avait pas permis de reconnaître. Il se trouva pris entre s'évanouir d'écœurement ou dominer sa situation en la voulant. Il la voulut. Il obligea sa langue et son palais à éprouver savamment, patiemment, le contact hideux. Cette volonté fut sa première attitude de poète, que l'orgueil dirige. Il avait dix ans.²⁸²

La situation qu'expérimente Pierrot est, selon Kristeva, la forme la plus fondamentale de l'abjection :

Dégoût d'une souillure, d'une saleté, d'un déchet, d'une ordure. Spasmes et vomissements qui me protègent. Répulsion, haut-le-cœur qui m'écarte et me détourne de la souillure, du cloaque, de l'immonde. [...] Le dégoût alimentaire est peut-être la forme la plus élémentaire et la plus archaïque de l'abjection.²⁸³

De nombreuses résonances existent entre les deux textes : « s'évanouir d'écœurement » et « haut-le-cœur », « déchet, ordure » et « quelque chose de dur et de sec »,

²⁸² *Pompes funèbres*, Paris, Gallimard, 2006, p. 117.

²⁸³ *Pouvoirs de l'horreur*, p. 10.

« contact hideux » et « l'immonde ». Pierrot expérimente l'abject à l'état pur et son moi est en danger. Kristeva écrit à propos de la nourriture abjecte que les parents forcent l'enfant à ingérer : « Ce détail, insignifiant peut-être mais qu'ils cherchent, chargent, apprécient, m'imposent, ce rien me retourne comme un gant, les tripes en l'air : ainsi ils voient, *eux*, que *je* suis en train de devenir un autre au prix de ma propre mort »²⁸⁴. D'après la psychanalyste, c'est bien de la mort du sujet qu'il s'agit. Pierrot aurait pu instinctivement cracher le ver, l'abjecter. Il choisit de ne pas abjecter l'abject mais de le vouloir et, par là même, de le dominer. Le cas diffère légèrement de celui exposé par Kristeva, Pierrot n'étant pas obligé par de quelconques parents bienveillants à ingérer la nourriture répugnante. Il *se* choisit plutôt qu'il n'est contraint par autrui. Et ce choix est celui de la connaissance : il éprouve sagement et patiemment le contact hideux, il apprend à connaître l'abject, à se le rendre familier pour que celui-ci, n'étant plus radicalement étranger, perde ses propriétés. En choisissant de connaître pour dominer, Pierrot choisit aussi de se co-naître, c'est-à-dire de naître à lui-même selon le jeu de mots claudélien.

Ainsi, tout comme le petit enfant de Kristeva devient un autre au prix de sa propre mort, Pierrot devient, à dix ans, poète dirigé par l'orgueil de vouloir se vaincre et se connaître soi-même. En terrassant l'abjection, Pierrot a rencontré le sentiment que l'on éprouve quand on est menacé par un grand danger dont on a su se protéger (ici par la volonté) pour à la fois en jouir et en triompher. Il atteint ainsi le sublime et devient poète, c'est-à-dire celui qui fabrique les choses avec les mots, connaît les secrets de la nature, est couronné de lauriers et dont l'apothéose fait un dieu.

Cet exemple fait écho à la situation expérimentée par Genet enfant qui devint abject car jugé comme tel par autrui, du fait de son statut de pédéraste et de voleur et qui est relatée dans *Journal du voleur*. Le choix après-coup remplace la malédiction « abjectifiante » et

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 11.

donne l'illusion de la dominer en pensant en être l'investigateur. Quand cet épisode a lieu, Genet a, comme Pierrot, exactement dix ans. Dans les textes, il est également désigné comme « le poète ». Les deux personnages font, à dix ans, œuvre d'orgueil en voulant leur abjection et deviennent ainsi poètes. Dans l'univers fictionnel et réel de Genet, expérimenter et vaincre l'abject permet d'atteindre le sublime.

Un second exemple du sublime dynamique de l'abject se trouve dans *Notre-Dame-des-Fleurs*. Il n'y est pas question de dégoût alimentaire mais de la relation au corps mutilé. L'exemple fonctionne néanmoins sur le même principe que le précédent (un personnage expérimente l'abjection, la domine par l'usage de sa volonté et parvient ainsi au sublime). Il est d'autant plus intéressant que l'expérience y est directement qualifiée de sublime. La scène se passe en prison entre deux enfants :

Le petit voyou retroussa coquettement ses couvertures et demanda :

- Aide moi à défaire ma jambe, tu veux?

Il avait un pilon de bois, maintenu au moignon coupé au-dessous du genou par un système de courroies et de boucles. À l'égard de toutes les infirmités, Culafroy avait la même répulsion qu'en face des reptiles. L'horreur l'assaillit, qui l'éloigna des serpents ; mais Alberto n'était plus là pour lui communiquer par sa présence, son regard, l'imposition de ses mains larges, la charge de foi qui soulève les montagnes. L'autre gosse avait défait les boucles et libéré le reste de cuisse. Par un effort sublime, Lou triompha. Il porta la main au bois comme au feu, tira à lui et se retrouva avec l'appareil brusquement embrassé contre sa poitrine. C'était un membre maintenant vivant, un individu, comme un bras ou une jambe détaché du tronc par une opération chirurgicale. Le pilon passa la nuit debout, une nuit de veille, appuyé dans un angle, contre le mur.²⁸⁵

Le jeune voleur Louis Culafroy, autre avatar de Genet, est confronté à un corps mutilé. Il associe sa réaction à celle qu'il eut autrefois à l'encontre des serpents que son jeune amant Alberto avait pour habitude d'attraper en quantité. Les mots qui sont utilisés pour décrire cette réaction commune aux deux situations permettent de les identifier comme abjectes. La réaction de Culafroy face aux infirmités est tout d'abord dite en tous points identique à celle

²⁸⁵ *Notre-Dame-des-Fleurs*, p. 234.

qu'il eut face aux reptiles, puis est décrite comme de la répulsion. En se reportant au passage dans lequel l'épisode des serpents est relaté, on constate que la répulsion de Culafroy s'accompagne d'une forte attraction à l'égard des reptiles : « Il ne pouvait tourner la tête, les serpents le fascinaient, pourtant il se sentait sur le point de vomir »²⁸⁶. Culafroy est attiré par ces serpents (il est « fasciné ») et cette attraction se mêle *pourtant* simultanément à son contraire : la répulsion qui fait que l'on veut repousser, vomir, c'est-à-dire exclure de son corps (comme dans le cas du dégoût alimentaire), en un mot ab-jecter l'objet dangereusement attirant. De fil en aiguille, les serpents sont métaphoriquement associés au sexe d'Alberto (en contexte, on peut compléter cette association en faisant entrer la jambe de bois²⁸⁷ dans la chaîne des équivalences) ce qui fait d'eux des relais de l'« *abject object* » décrit par Keith Reader²⁸⁸ et redonne son sens premier au mot « fascination »²⁸⁹. Le lien est effectué dans le texte : « Alberto sensible, comme sous ses doigts sa verge grossir, sentait monter chez l'enfant l'émotion qui le raidissait et le faisait tressaillir. Et, pour les serpents, l'amitié insidieuse naissait »²⁹⁰. La réaction de Culafroy face aux serpents est une réaction de répulsion avant tout fondée sur une violente attraction. Si elle ne dit pas son nom, la situation est abjecte sur plus d'un point.

Un autre élément du texte permet d'identifier la situation comme abjecte. Face à la jambe de bois, il est dit que Culafroy est assailli par « l'horreur » qu'Alberto n'est plus là pour dissiper. Culafroy se trouve ici sous l'emprise du pouvoir de l'horreur caractérisant l'abjection qui se manifeste de manière privilégiée dans les cas de dégoût alimentaire mais

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 162.

²⁸⁷ Si la jambe de bois a, comme les serpents, une évidente dimension phallique, elle est aussi le signe de la castration (ce qui révolte Culafroy, c'est l'infirmité). La prothèse est à la fois signe de la présence et du manque. Cette ambivalence sous-tend l'attraction-répulsion éprouvée par le personnage et aide à en expliquer la violence.

²⁸⁸ Keith Reader, *The Abject Object. Avatars of the Phallus in Contemporary French Theory, Literature and Film*, New York/Amsterdam, Rodopi, 2006. Voir introduction.

²⁸⁹ Pascal Quignard analyse le phénomène de la fascination dans *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994. Étymologiquement, le mot désigne le phénomène d'attraction-répulsion exercé par le *fascinus*, c'est-à-dire le membre viril duquel, à la fois envahi de désir et frappé de terreur, on ne peut se détourner.

²⁹⁰ *Notre-Dame-des-Fleurs*, p. 163.

également lors de la confrontation au cadavre : « Le cadavre – vu sans Dieu et hors de la science – est le comble de l’abjection ». La confrontation au cadavre est ainsi plus dangereuse pour le sujet que l’expérience du dégoût alimentaire²⁹¹ : « Le cadavre (*cadere*, tomber), ce qui a irrémédiablement chuté cloaque et mort, bouleverse plus violemment encore [que le dégoût alimentaire] l’identité de celui qui s’y confronte comme un hasard fragile et fallacieux »²⁹². L’on monte d’un cran dans la gradation des dangers encourus par l’individu dans l’expérience du sublime dynamique de l’abject même s’il s’agit ici d’un type particulier de cadavre. Un moignon et une jambe de bois ne sont pas identiques à un cadavre bien qu’un lien les unisse. Il s’agit dans les deux cas de chair morte et de chute : chute de tout le corps dans la mort dans le cas du cadavre ou chute d’un morceau dans le cas de la mutilation. Si le cadavre disparaît au bout d’un certain temps, le moignon demeure. Il continue à désigner la partie disparue, irrémédiablement chue : chair morte qu’on ne peut oublier. En ce sens, il renvoie indirectement, mais constamment, à l’abjection dont il est le signe. On comprend ainsi que la réaction de Culafroy face à lui (il est « assailli » par l’horreur) soit similaire à celle que déclenche le cadavre selon Kristeva : « Étrangeté imaginaire et menace réelle, il nous appelle et finit par nous engloutir »²⁹³. L’étrangeté imaginaire est présente (la jambe de bois devient « membre vivant », phénomène pour le moins *unheimlich*), tout comme la menace (il porte « la main au bois comme au feu »). Pour autant, l’assaut ne se termine pas par un engloutissement. Culafroy trouve la force de résister à la puissance envahissante de l’abject : « Par un effort sublime, Lou triompha ». Le personnage triomphe de l’assaut de l’horreur abjecte et de son propre dégoût. Si l’effort est sublime, c’est peut-être du fait de son intensité

²⁹¹ Kristeva parle néanmoins d’un certain type de cadavre : « Une plaie de sang et de pus, ou l’odeur douceuse et âcre d’une sueur, d’une putréfaction, ne *signifient* pas la mort. Devant la mort signifiée – par exemple un encéphalogramme plat – je comprendrais, je réagis ou j’accepterais. Non tel, tel un théâtre vrai, sans fard et sans masque, le déchet comme le cadavre m’*indiquent* ce que j’écarterais en permanence pour vivre. Ces humeurs, cette souillure, cette merde sont ce que la vie supporte à peine et avec peine de la mort », *Pouvoirs de l’horreur*, p. 11. Il y a cependant différents types et différents états de cadavre (entier, en morceaux, déchiqueté, frais, en décomposition, familial, inconnu, etc.) qui ne correspondent pas tous au même degré d’abjection.

²⁹² *Pouvoirs de l’horreur*, pp. 11-12.

²⁹³ *Ibid.*, p. 12.

(il est dans ce cas mathématiquement sublime, c'est-à-dire incomparablement grand) mais également du fait de la dynamique qu'il suscite : Lou a su être plus fort que la puissance de l'horreur abjecte en s'en protégeant par sa volonté et le souvenir d'Alberto combinés. Il a ainsi, tout comme Pierrot, atteint le sublime.

Dans ces deux exemples, les personnages atteignent le sublime en dépassant (en allant au-delà, *sub-*) leurs limites (*limen*). Le procédé consiste à (re/é)lever (à la fois *aufheben* et *erhaben*) la malédiction ontologique dans et par la fiction. Il concerne également la personne du narrateur.

B – Le narrateur

Genet, narrateur autodiégétique²⁹⁴ de ses œuvres, fait, comme ses personnages, l'expérience du sublime dynamique de l'abject. Si le niveau diégétique change (des personnages au narrateur), le dispositif dynamique évolue également en se complexifiant. Genet narrateur est fréquemment exposé à l'abject du fait des situations dans lesquelles il se trouve et, dans ces cas d'exposition « personnelle », un phénomène particulier se produit régulièrement : celui du changement d'identité du sujet de l'énonciation. Ce phénomène est d'autant plus frappant qu'il a lieu dans le récit de situations particulièrement abjectes.

Il est, par exemple, très fréquemment utilisé dans *Pompes funèbres*, roman dédié par Genet à la mémoire de Jean Decarnin, son jeune amant communiste mort sur les barricades de la libération, et qui est peut-être le plus choquant et le moins étudié de ses textes. Ce livre met en scène les rapports entre collaborateurs, résistants et occupants dans le Paris de l'été 1944 où l'homosexualité, le viol, le meurtre gratuit, la compromission et la délation règnent en

²⁹⁴ C'est-à-dire, selon la terminologie développée par Gérard Genette dans *Figures III* (Paris, Seuil, 1972), le type de narrateur qui est à la fois intra- et homodiégétique et ainsi impliqué au maximum dans son récit.

maîtres, ce qui y fait voir à Leo Bersani une « celebration of nazism »²⁹⁵. Il est, cependant, très difficile de juger la position politique du narrateur dans la mesure où ses propos sont volontiers contradictoires – phénomène pouvant être imputé à une volonté provocatrice de remettre en question la légitimité et la cohérence de tout engagement politique, à l'époque où Sartre élaborait la théorie de la littérature engagée.

L'instabilité énonciative dans ce roman où les situations et les comportements abjects se multiplient a été commentée comme telle par Patrice Bougon :

L'ambiguïté ironique de certaines séquences est amplifiée par un système d'énonciation particulier puisque le narrateur s'identifie, au fil des pages, à chacun des personnages, de sorte que le lecteur ignore, pendant un court instant, qui parle. Le passage impromptu entre « il » et « je », entre un point de vue extérieur et une perspective subjective, fait osciller l'identité du sujet de l'énonciation. Ainsi, tous les personnages sont soumis, de façon discontinue, à une ventriloquie généralisée qui implique l'impossibilité d'assigner une origine certaine à tel énoncé. La question de la responsabilité (voire de l'engagement) se trouve dès lors compliquée.²⁹⁶

La fréquence du phénomène d'instabilité de l'identité du sujet de l'énonciation augmente en fonction du caractère abject des séquences évoquées. Ainsi, ce phénomène est particulièrement présent dans la relation détaillée des scènes de sexe anal entre Paulo, le jeune milicien cruel et stupide, et Hitler qui sont d'un abject consommé²⁹⁷. Le « je » y renvoie tantôt à Paulo tantôt à Hitler ainsi que, par le biais du feuilletage énonciatif et du décrochage narratif, à Genet narrateur qui s'identifie tour à tour aux deux protagonistes²⁹⁸. Dans le cadre de notre hypothèse de lecture, ce phénomène s'explique par le fait que Genet narrateur peut, par le biais de ce dispositif énonciatif mouvant, s'approcher au plus près et s'éloigner de

²⁹⁵ Leo Bersani, *A Future for Astyanax*, Boston, Little, Brown and Company, 1976, p. 287.

²⁹⁶ Patrice Bougon, « Politique, ironie et mythe dans *Pompes funèbres* », *Europe*, n°808-809, Août-Septembre 1996, pp. 65-77 (p. 68).

²⁹⁷ *Pompes funèbres*, pp. 155-67.

²⁹⁸ Ce phénomène apparaît à nouveau lors de la scène de dénonciation qui suit la révolte de la prison où Genet prend l'identité de Pierrot, le traître délateur qui envoie à la mort ses camarades adolescents et, pour certains, innocents (pp. 230-1). Plus loin, l'attitude de Pierrot est dite « sublime » (p. 240).

l'abject qui menace l'identité du sujet (déjà mise à mal par les changements énonciatifs eux-mêmes) et qui, une fois surmonté, ouvre la voie au sublime.

L'analyse de deux exemples illustrant au mieux les deux formes que ce phénomène peut prendre (s'approcher et s'éloigner de l'abject) peut permettre de montrer comment ce dispositif énonciatif particulier participe à la mise en place du sublime dynamique de l'abject pour la personne du narrateur. Le premier exemple est tiré de *Miracle de la rose*. Genet narrateur y relate un épisode qui s'est produit dans les deux années ayant suivi son départ de la colonie pénitentiaire pour enfants de Mettray et qui lui a été raconté par Divers, un autre détenu. Dans la narration qu'il fait de cet épisode, Genet prend la place du personnage concerné, Bulkaen, son amant de l'époque, et dit « je » :

Comme d'autres prirent sur eux le péché des hommes, je vais prendre sur moi ce surcroît d'horreur dont fut chargé Bulkaen. Divers, quand il apprit que je l'aimais, tint lui-même à me dire le fait que je vais rapporter, car Divers resta à Mettray deux ans encore après mon départ.²⁹⁹

On lit ensuite la phrase écrite en lettres capitales « JE PRENDS LA PEINE À MON COMPTE ET JE PARLE »³⁰⁰ qui démarque l'épisode du reste du texte à la façon d'un titre suivi d'un blanc typographique. L'épisode auquel il est fait référence par l'expression « ce surcroît d'horreur » est alors raconté à la première personne. Les sept membres les plus durs de la colonie se sont réunis et ont décidé d'humilier un des plus jeunes d'entre eux, Bulkaen devenu ici Genet, en le couvrant de crachats et en le forçant à avaler ceux tombés dans sa bouche qui leur sert de cible dans le même temps que pleuvent les injures et les coups. Par la manipulation du dispositif énonciatif, Genet s'approche au plus près de l'abject qu'il n'a pas vécu en disant « je ». Dans la suite du texte, la composante effrayante du caractère abject et humiliant de la situation est très nettement accentuée: « On allait procéder à mon

²⁹⁹ *Miracle de la rose*, p. 343.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 344.

exécution », écrit Genet, puis : « C'est alors que la colonie devint un des autres les plus angoissants de l'enfer »³⁰¹. En disant « je », le sujet de l'énonciation se place volontairement dans une situation dangereuse pour lui. Une fois la narration de l'épisode terminée, un espace est laissé entre le dernier paragraphe et la suite du texte. La disposition typographique (phrase introductrice en forme de titre, espaces en début et fin de narration) vise à isoler ce morceau du reste du texte en y attirant délibérément l'attention. Ce dispositif est d'autant plus significatif qu'il est unique dans les textes de Genet.

Dans *Journal du voleur*, un autre exemple de changement d'identité énonciative présente le phénomène inverse : Genet ne prend plus l'identité d'un autre personnage pour se mettre dans une situation abjecte qu'il n'a pas vécue, il donne son identité à un autre personnage afin de mettre celui-ci à sa place dans un épisode abject qu'il dit avoir vécu. Lors de la narration de cet épisode, Genet commente le procédé et revient sur l'emploi qu'il en a fait dans *Miracle de la rose*. À propos de Lucien, celui de ses amants avec qui il change de rôles, il écrit :

Puis-je faire mieux que le placer, durant quelques pages, dans l'une des plus humiliantes postures que je connusse ? Un maladroit, puéril et peut-être orgueilleux sentiment de rédemption me fait croire que je me soumis à tant de hontes afin qu'elles soient à lui-même épargnées. Mais pour que l'expérience soit plus efficace, je ferai un instant revivre Lucien dans ma peau misérable. Dans un livre intitulé *Miracle de la rose*, d'un jeune bagnard à qui ses camarades crachent sur les joues et sur les yeux, je prends l'ignominie de la posture à mon compte et parlant de lui je dis : « Je... » Ici c'est l'inverse.³⁰²

Ce passage présente plusieurs caractéristiques de l'abjection : postures humiliantes, hontes, peau misérable, ignominie. Tout le vocabulaire de l'avilissement est également mobilisé. Cette annonce faite, le narrateur raconte l'épisode au cours duquel, mendiant à Barcelone et vivant au milieu des détritiques avec les autres clochards en contre bas des murs qui

³⁰¹ *Ibid.*, p. 344. La mention du lieu abject axiologique par excellence, l'enfer, qui plus est ici présenté sous la forme d'un autre, est emblématique de la situation.

³⁰² *Journal du voleur*, p. 181.

soutiennent les Ramblas, lui et ses compagnons furent photographiés par un groupe de touristes fortunés dont le bus s'était arrêté sur les hauteurs du mur. Les touristes en question goûtant hautement le caractère pittoresque de la situation prétendent l'améliorer en demandant aux mendiants de poser et de jouer avec la lumière afin d'obtenir des clichés plus ressemblants aux peintures de Goya. Tant la position spatiale des protagonistes (en haut et en bas des remparts) que les implications morales de la situation décrite en font un modèle d'abjection³⁰³. Si l'attention du lecteur n'est pas attirée sur ce passage par une disposition typographique spécifique, elle l'est en revanche par le fait que le narrateur y commente de manière métalinguistique ses propres procédés d'écriture :

Je viens de mal décrire cette opération qui consiste à prendre pour soi la peine des autres mais, outre que j'en distingue assez confusément le mécanisme, c'est trop tard, je suis trop las pour que j'entreprenne de vous le mieux raconter.³⁰⁴

L'appréciation est lucide car, d'une part Genet décrit, en effet, bien mal l'opération en question dans la mesure où elle n'a pas consisté « à prendre pour soi la peine des autres » mais au contraire à faire porter sa peine par autrui tandis que, d'autre part, il reconnaît (ou feint de reconnaître) en comprenant difficilement le mécanisme. Hormis l'explication christique (s'humilier pour devenir plus humble et donc plus saint) qui ne tient pas systématiquement (elle ne fonctionne pas dans le second cas comme nous venons de le voir), bien peu est dit sur les raisons présidant à ces changements d'identité qui semblent alors difficiles à comprendre.

³⁰³ Ce passage mobilise également avec ironie les codes du roman picaresque du Siècle d'Or dont il fait ressortir les composantes abjectes (pauvreté, misère, corruption, etc.). Dans *Journal du voleur*, le personnage Genet peut facilement être comparé au picaro, anti-héros inventif et malicieux qui vit de mauvais coups et erre de maîtres (Stilitano, Armand) en aventures. L'abject de Genet est une fois de plus marqué par les codes de la littérature européenne qui sous-tendent son évocation et en amoindrissent la violence et la réalité tout en le ramenant du côté du sublime.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 188.

On peut proposer d'expliquer ce phénomène en avançant que quand le narrateur se trouve éloigné de l'abject dans les faits, il en cherche la proximité artificielle (exemples de *Pompes funèbres* et de *Miracle de la rose*) alors qu'il cherche au contraire à s'en éloigner quand la proximité devient trop menaçante (*Journal du voleur*). Les changements d'identité énonciative permettent au narrateur de régler la distance qui le sépare de l'abject afin d'obtenir le degré de proximité qui lui sied, utilisant un masque quand la proximité est trop grande, empruntant celui d'autrui quand il veut s'en rapprocher. Se retrouve ici le dispositif du sublime dynamique : le sujet est suffisamment exposé au danger pour ressentir une violente émotion tout en étant suffisamment protégé pour ne pas se laisser envahir par l'abject. En modulant son rapport à l'abject, c'est l'intensité et la qualité du sentiment sublime que règle le narrateur. Le même procédé s'applique à l'artiste, représentation textuelle de la personne de l'auteur.

C – L'artiste

La confrontation de l'artiste à l'abject comme nécessaire à l'apparition du sentiment sublime, dans et par l'œuvre d'art, est un sujet dont Genet traite dans *Le Funambule*, texte écrit en 1958 pour son jeune amant acrobate, Abdallah. Ce court texte (17 pages dans les *Œuvres complètes*) est rédigé comme une série de conseils prescriptifs (le futur et l'impératif dominant) adressés à un dédicataire présent dans le texte sous la forme d'un « tu » auquel le narrateur s'adresse directement et qui réfère, selon toute vraisemblance, à Abdallah à qui le texte est dédié, mais dont le nom n'apparaît à aucun moment. L'adoption du ton prescriptif dans l'adresse à un disciple donne d'emblée à ce texte des allures d'art poétique. À ces conseils, se mêlent des digressions en italiques dans lesquelles le narrateur ne s'adresse plus à son allocataire, mais livre ses réflexions et confesse ses pensées en dehors de tout dialogisme. Si ce texte prétend s'adresser exclusivement à Abdallah, l'anonymat du « tu » permet

néanmoins de le lire comme une série de conseils s'adressant à tout artiste et donc également à Genet lui-même. Il est frappant de constater que le personnage du funambule tel qu'il est décrit dans le texte peut très facilement être identifié à Genet personnage tel qu'il apparaît dans ses romans. Le funambule voulu par Genet est en effet très proche du personnage abject sous les traits duquel l'auteur se représente volontiers dans ses textes. Dans ses fictions biographiques, Genet se montre sous les traits d'un personnage vivant dans la misère et la crasse ayant néanmoins une image glorieuse de lui-même. Dans *Le Funambule*, l'auteur rejoue cette opposition entre deux statuts (méprisable/louable) en l'actualisant. À la ville, son funambule doit se faire aussi méprisable et repoussant que possible, tandis qu'à la scène, il doit au contraire apparaître dans toute sa splendeur. Cette dualité vise à accroître la splendeur du fait du contraste avec l'abject. Gageons que le contraire est aussi vrai. On lit dans un des passages en italiques consacrés au commentaire des prescriptions :

*Si je lui conseille d'éviter le luxe dans sa vie privée, si je lui conseille d'être un peu crasseux, de porter des vêtements avachis, des souliers éculés, c'est pour que, le soir sur la piste, le dépaysement soit plus grand, c'est pour que tout l'espoir de la journée se trouve exalté par l'approche de la fête, c'est pour que de cette distance d'une misère apparente à la plus splendide apparition possède une tension telle que la danse sera comme une décharge ou un cri, c'est parce que la réalité du Cirque tient dans cette métamorphose de la poussière en poudre d'or, mais c'est surtout parce qu'il faut que celui qui doit susciter cette image soit mort, ou, si l'on y tient, qu'il se traîne sur terre comme le dernier, comme le plus pitoyable des humains. J'irai même jusqu'à lui conseiller de boiter, de se couvrir de guenille, de poux, et de puer. Que sa personne se réduise de plus en plus pour laisser scintiller, toujours plus éclatante, cette image dont je parle, qu'un mort habite. Qu'il n'existe enfin que dans son apparition.*³⁰⁵

La distance entre aspiration idéale et réalité sordide apparaît de manière on ne peut plus nette. Si le funambule est splendide (on pourrait dire sublime), il ne s'agit bien que d'une image. On ne se trompera pas sur « la métamorphose de la poussière en poudre d'or » qui est le propre de la « réalité du Cirque » : nous ne sommes pas face à un cas de sublimation

³⁰⁵ *Le Funambule, Œuvres complètes V*, Paris, Gallimard, 1979, p. 14.

puisque l'image splendide n'annule en rien la condition abjecte. Au contraire, elle la demande pour pouvoir exister. Enfin, tout comme Genet personnage, le funambule est abject : « il se traîne sur terre comme le dernier, comme le plus pitoyable des humains ». Il doit être immonde et dégoûtant, en tout point semblable aux mendiants de Barcelone au milieu desquels Genet évolue dans *Journal du voleur* :

J'accepterais que le funambule vive le jour sous les apparences d'une vieille clocharde, édentée, couverte d'une perruque grise : en la voyant, on saurait quel athlète se repose sous les loques, et l'on respecterait une si grande distance du jour et de la nuit. [...] Et lui, le funambule, ne peut plus savoir qui serait son être privilégié : cette clocharde pouilleuse ou le solitaire étincelant ? Ou ce perpétuel mouvement d'elle à lui ?³⁰⁶

La fantasmatisation de l'image de soi avance d'un cran puisque le rapport entre image et réalité s'est inversé : l'apparence de l'être est devenue abjecte, tandis que lui est essentiellement splendide, comme c'est le cas pour Genet personnage et narrateur. De plus, la polarisation masculin-féminin, « ce perpétuel mouvement d'elle à lui », peut être lue comme la dualité identitaire qui se trouve au cœur de la problématique homosexuelle. Le funambule, c'est Genet qui danse entre l'abject et le sublime, le réel et la fiction, le masculin et le féminin.

Certains éléments permettent d'associer directement le funambule et le poète vu par Genet : tous deux ont fait l'expérience du malheur et se définissent contre autrui. On lit : « Sache contre qui tu triomphes. Contre nous, mais ... ta danse sera haineuse. On n'est pas artiste sans qu'un grand malheur s'en soit mêlé »³⁰⁷. Le terme générique « artiste » permet d'élargir suffisamment la référence afin d'accueillir les deux figures. Qu'il soit funambule ou poète, l'artiste porte une blessure qui est la trace d'un grand malheur. Pour le lecteur familier de Genet, le « grand malheur » dont il est question évoque davantage le parcours de l'auteur

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 20.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 21.

que celui du funambule sur la vie duquel rien n'est dit. Il semble bien que le narrateur parle pour lui-même. La distinction entre énonciateur et allocutaire est néanmoins encore présente puisque le narrateur s'inclut dans un « nous » auquel le « tu » du funambule s'oppose. On reconnaît là le dispositif antagonique entre le « vous » et le « je » utilisé dans la plupart des textes narratifs de Genet et ici transposé sur un mode inclusif : l'auteur fait maintenant partie du groupe auquel il s'est agrégé, tandis que le funambule occupe la place du paria solitaire ordinairement occupée par Genet. Le dispositif structurel est identique, seule change la distribution actancielle. Être précepteur autorise Genet à se ranger du côté de ceux qui font la loi, position de laquelle sa malédiction ontologique l'a originellement exclu. On comprend alors pourquoi le rapport didactique est si important : dans le dédoublement entre le maître et l'élève qu'il implique, Genet se range du côté de ceux qui font la loi et édicte ses propres règles qu'il peut ensuite mettre en pratique. Il est ainsi des deux côtés à la fois et peut choisir de réguler sa pratique artistique comme bon lui semble, qui plus est depuis une position légitimée.

Enfin, le funambule est, dans certains passages, totalement assimilé au poète. Le texte se transforme alors en véritable art poétique :

Pour acquérir cette solitude absolue dont il a besoin pour réaliser son œuvre – tirée d'un néant qu'elle va combler et rendre sensible à la fois – le poète peut s'exposer dans quelque posture qui sera pour lui la plus périlleuse. Cruellement il écarte tout curieux, tout ami, toute sollicitation qui tâcheraient d'incliner son œuvre vers le monde. S'il veut, il peut s'y prendre ainsi : autour de lui il lâche une odeur si nauséabonde, si noire qu'il s'y trouve égaré, à demi asphyxié lui-même par elle. On le fuit. Il est seul. Son apparente malédiction va lui permettre toutes les audaces puisque aucun regard ne le trouble. Le voilà qui se meut dans un élément qui s'apparente à la mort, le désert. Sa parole n'éveille aucun écho. Ce qu'elle doit énoncer ne s'adressant plus à personne, ne devant plus être compris par ce qui est vivant, c'est une nécessité qui n'est pas exigée par la vie mais par la mort qui va l'ordonner.³⁰⁸

³⁰⁸ *Ibid.*, pp. 16-17.

Il est question d' « œuvre », non de tour ou de numéro, et d'un poète dont l'apparition est retardée par la présentation cataphorique réalisée par l'intermédiaire du pronom personnel représentant « il » (le référent attendu est le funambule comme cela a été le cas depuis le début du texte). Ce poète est seul et maudit et fait usage de sa parole, non de son corps, pour réaliser son œuvre. Notons également que le « tu » a disparu alors qu'il s'agit d'un passage prescriptif en caractères romains : Genet ne s'adresse plus à son élève mais parle pour lui-même. La condition abjecte du poète est également mise en avant par la mention de l'odeur noire et nauséabonde qui l'entoure et l'isole. Grâce à ces éléments, on peut conclure, sans se tromper, que le funambule auquel Genet prodigue ses conseils n'est autre que le double du poète. Le fil du funambule ainsi que son art s'apparentent de plus au style sublime et à l'activité poétique.

Le funambule partage avec le poète sa condition abjecte. Avant de monter sur son fil, il est sur le sol (*humus*). Une fois sur son fil haut perché, il est en danger d'en tomber constamment. Le fil est tendu dans les airs, suspendu en hauteur (huit à dix mètres du sol, précise Genet). Est ici réactivé le sens étymologique du mot « sublime » qui, en latin, désigne « ce qui est suspendu en l'air »³⁰⁹. Le fil est donc, par définition, essentiellement sublime. Le funambule abject danse sur un fil sublime de même que le poète abject fait des arabesques rhétoriques et stylistiques en employant le grand style. L'art du cirque est ensuite directement comparé à la poésie : « J'ajoute pourtant que tu dois risquer une mort physique définitive. La dramaturgie du cirque l'exige. Il est, avec la poésie, la guerre, la corrida, un des seuls jeux cruels qui subsistent »³¹⁰.

Avant de commenter ce passage, ajoutons pour renforcer le parallèle entre le cirque et la poésie que Genet précise : « Si tu tombes, tu mériteras la plus conventionnelle oraison funèbre : flaque d'or et de sang, mare où le soleil couchant ... Tu ne dois rien attendre d'autre.

³⁰⁹ C'est le premier sens du mot que donne *Le Dictionnaire historique de la langue française*.

³¹⁰ *Le Funambule*, p. 15.

Le cirque est toutes conventions »³¹¹. Il en va de même pour la poésie. Pour le dire, Genet affecte d'adopter un ton pseudo poétique (création d'images pouvant être dite poétiques, rime brisée sur « sang » et « couchant » où les deux syntagmes forment presque un alexandrin parfait avec césure à l'hémistiche³¹², écho sonore entre « conventionnelle » et « conventions », assonances en [ã], [õ], [a] et [è]) suivant par là le précepte qui veut que les arts poétiques fonctionnent sur le modèle de l'exemplification (le texte fait ce qu'il dit).

Si la présence des deux éléments abject et sublime conforme à la configuration utilisée dans les fictions biographiques (le personnage-narrateur est abject, tandis que le style et l'activité poétique sont sublimes) se retrouve dans ce texte, la formulation d'une poétique qui se calque sur le modèle du sublime dynamique de l'abject peut également y être repérée. Quand le funambule danse sur son fil, il se trouve à chaque instant en danger de mort : s'il tombe, c'en est fait de lui, et Genet insiste régulièrement sur ce point. Le funambule doit défier la loi de l'apesanteur et la vaincre par son art pour que l'œuvre ait lieu. On retrouve là le principe du sublime dynamique de la nature exposé par Kant qui peut être compris comme un cas de sublime dynamique de l'abject si on considère que tomber c'est à la fois effectuer le mouvement originel de l'abjection – être jeté en bas – et devenir cadavre – ce qui est tombé et est manifestation de l'abject par excellence selon Kristeva. La transposition de ce phénomène au niveau poétique s'autorise de la comparaison directe faite par Genet entre art du cirque, poésie et corrida comme « seuls jeux cruels qui subsistent ». La poésie, d'après Genet, met en danger de mort le poète qui se protège par les ressources de son art qui sont les mots, les figures (de style) et les fleurs de rhétorique, tout comme le funambule ou le torero se protègent par leur technique comprise au sens de *tekné*.

³¹¹ *Ibid.*, p. 19.

³¹² Il s'agit en fait d'un vers blanc de treize syllabes découpé en 6/7. Genet montre implicitement que si la poésie est, comme le cirque, « toutes conventions », elle s'autorise néanmoins le droit à la licence.

Cette profession de foi n'est pas sans rappeler celle effectuée par Michel Leiris en 1945 dans son essai *De la littérature comme une tauromachie* servant de prologue à *L'Âge d'homme*. Leiris exprime son désir d'introduire « ne fût-ce que l'ombre d'une corne de taureau dans une œuvre littéraire »³¹³ car, pour le torero, la corne acérée du taureau confère seule, « en raison de la menace matérielle qu'elle recèle », « une réalité humaine à son art, l'empêche d'être autre chose que grâces vaines de ballerine »³¹⁴. Plutôt quelque chose qui soit comme une danse sur le fil ? – il est intéressant que la métaphore de la danse soit utilisée dans les deux cas. Leiris écrit encore : « Le matador qui tire du danger couru occasion d'être plus brillant que jamais et montre toute la qualité de son style à l'instant qu'il est le plus menacé : voilà ce qui m'émerveillait, voilà ce que je voulais être »³¹⁵, mettant ainsi en évidence la parenté entre tauromachie et littérature qui se situe dans l'usage du style qui doit être d'autant plus noble que le danger est pressant. Commentant la différence d'enjeu entre les deux activités, il continue :

Me tournant vers le torero, j'observe que pour lui également il y a règle qu'il ne peut enfreindre et authenticité, puisque la tragédie qu'il joue est une tragédie réelle, dans laquelle il verse le sang et risque sa peau. La question est de savoir si, dans de telles conditions, le rapport que j'établis entre son authenticité et la mienne ne repose pas sur un simple jeu de mots.

Il est entendu une fois pour toutes qu'écrire et publier une autobiographie n'entraînent pour celui qui s'en rend responsable (à moins qu'il n'ait commis un délit dont l'aveu lui ferait encourir la peine capitale) aucun danger de mort sauf circonstance exceptionnelle.³¹⁶

Si les deux écrivains conduisent dans leurs textes des projets similaires – écrire leur autobiographie – et si Leiris prône l'exacte vérité, alors que Genet s'adonne à ce que Nathalie Fredette appelle la fiction biographique, l'aveu de ses activités criminelles n'en est pas moins davantage à même de mettre Genet en situation de véritable danger que l'aveu des fantasmes

³¹³ Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1973, p. 14.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 10.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 12.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 16. Parmi les dangers de mort véritables, Leiris considère le cas des écrivains sous l'Occupation.

oedipiens de Leiris. Leiris résout néanmoins son dilemme en posant que, pour être véritable, un texte littéraire doit être un acte, c'est-à-dire « un drame en quoi je tiens à assumer, positivement, un risque comme si ce risque était condition nécessaire pour que je m'y réalise tout entier »³¹⁷. À cet égard, les textes de Genet sont bien des actes dans la mesure où ils mettent véritablement en danger leur auteur qui s'y assume et s'y réalise en y exposant ses larcins et pensées. Précisons cependant que, pour Leiris, le but d'une telle littérature est de permettre l'accomplissement d'une catharsis, d'« une délivrance définitive »³¹⁸ relevant de la sublimation. La question n'est pas ici de savoir si Genet écrit dans la même optique, nous reviendrons sur ce point dans la section suivante. Ce qu'il est important de constater, c'est qu'une poétique qui se calque sur le mécanisme du sublime dynamique de l'abject est implicitement formulée dans *Le Funambule*. Avec cette poétique, c'est la personne de l'artiste qui fait à son tour l'expérience de ce dispositif.

Il n'est cependant pas la dernière personne à en bénéficier puisque le public est, lui aussi, concerné. Cet aspect de la situation est sensible dans *Le Funambule* où le narrateur accorde une grande attention à la réaction du public face au spectacle qui se joue devant ses yeux. Genet attache une importance particulière au fait que le public tremble pour et avec le funambule lorsque celui-ci défie les lois de l'apesanteur et brave la mort à chaque pas. Le public tremble de crainte par identification avec l'acrobate et se réjouit lorsqu'il se montre plus fort que le danger. Le spectacle qui lui est offert est, en ce sens, sublime et le fait d'y participer émotionnellement suffit à jouir de la situation. Kant précise, en effet, que

Cette estime de soi ne perd rien du fait qu'il nous faille nous voir en sécurité pour éprouver cette satisfaction exaltante ; par conséquent, ce n'est pas parce que le danger n'est pas pris au sérieux que l'on ne devrait pas prendre au sérieux (comme il pourrait sembler) ce qu'il y a de sublime dans notre pouvoir spirituel. [...] Car qu'est-ce qui, même pour le sauvage, est objet de la plus grande admiration ?

³¹⁷ *Ibid.*, p. 22.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 12.

Un homme qui ne s’effraye pas, qui ne ressent pas la peur, que le danger ne fait donc pas fléchir, mais qui en même temps se met vigoureusement à l’ouvrage avec toute sa réflexion.³¹⁹

Ceci est d’autant plus vrai pour le lecteur.

D – Le lecteur

L’émotion et l’admiration éprouvées par le lecteur des textes de Genet sont identiques aux sensations éprouvées par le public face au spectacle du funambule. Tout comme le public tremble pour le funambule qui s’expose au danger du vide, le lecteur tremble devant le danger encouru par le poète qui s’approche au plus près de l’abject, de peur que l’intégrité de sa psyché en soit menacée, du fait de sa participation à l’élaboration du processus textuel. À l’égard de l’expérience de lecture des textes de Genet, Houston Jones écrit :

The irreducible slipperiness of abjection, its resolute refusal to be appropriated as a concept, poses a radical threat to the reader faced with a text: the reader’s sense of self is only salvaged finally, by the admission of the fragmentary and unsignifiable to his or her own substance.³²⁰

Selon Houston Jones, ce type de lecture est dangereux car il remet en cause l’intégrité du moi. Il faut cependant considérer que le lecteur est protégé de cet abject avec lequel il n’entre jamais en contact directement, tout comme les personnages et le narrateur sont protégés par les mots et les masques qui s’interposent entre eux et cet abject menaçant dont ils peuvent s’éloigner ou s’approcher au plus près, le sentiment sublime n’en étant que plus fort.

Le lecteur est amené à faire l’expérience du sublime dynamique de l’abject par identification avec les personnages et le narrateur. Comme l’écrit Kant, ce n’est pas parce que le danger n’est pas réel et que le lecteur est protégé par sa position qu’il ne faut pas « prendre

³¹⁹ *Critique de la faculté de juger*, pp. 244-5. Kant utilise ensuite l’exemple du soldat et de la guerre également présent dans *Le Funambule*.

³²⁰ *The Body Abject*, p. 192.

au sérieux ce qu'il y a de sublime dans notre pouvoir spirituel ». On peut néanmoins se demander comment un lecteur qui ne serait pas idéal³²¹ s'identifierait à des personnages et un narrateur avec qui il a peu de chance d'avoir beaucoup en commun. Les procédés d'écriture étudiés précédemment peuvent servir à expliquer comment le processus d'identification est pourtant facilité par les textes. Premièrement, le fait que Genet choisisse le grand style facilite l'adhésion du lecteur qui reconnaît la patte littéraire officiellement prisée. Ce choix est stratégique. Dans un entretien avec Bertrand Poirot-Delpech, Genet répond à la question « Revenons à votre choix de la langue classique. Pourquoi ? » en expliquant :

Avant de dire des choses si singulières, si particulières, je ne pouvais les dire que dans un langage connu de la classe dominante, il fallait que ceux que j'appelle « mes tortionnaires » m'entendent. Donc, il fallait les agresser dans leur langue. En argot, ils ne m'auraient pas écouté.³²²

Genet veut être écouté. Il veut que son lecteur, bien que faisant par définition partie de ses tortionnaires, se retrouve dans ses œuvres et, accomplissement idéal, s'identifie aux personnages et narrateurs mis en scène. Et, s'il n'est pas lecteur idéal, Genet va l'aider à le devenir. Pour y parvenir, deux moyens principaux sont utilisés.

Le premier renvoie au phénomène des changements d'identité et à l'instabilité énonciative qui les accompagne. Ces changements énonciatifs et permutations identitaires ont pour résultat de rendre plus malléable l'image des personnages et du narrateur. Ces cellules diégétiques deviennent ainsi plus accueillantes et leur capacité à se laisser habiter par n'importe quel type de lecteur s'en trouve considérablement augmentée. Le phénomène d'identification ainsi encouragé, la lecture devient participative et le lecteur qui peut

³²¹ Le concept de lecteur idéal est développé par Umberto Eco dans *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, 1979. Le lecteur idéal est, dans la théorie de la coopération interprétative des textes narratifs, le lecteur qui répond parfaitement aux normes prévues par l'auteur et qui, non seulement présente les compétences requises pour comprendre ses intentions, mais sait aussi interpréter correctement les non-dits du texte. Un tel lecteur est par définition virtuel.

³²² « Entretien avec Bertrand Poirot-Delpech », *L'Ennemi déclaré, Œuvres complètes VI*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 227-41 (p. 230).

s'installer dans le costume des personnages et du narrateur expérimente l'abject tout autant qu'eux. La proximité d'avec l'abject est réglée en fonction des situations à l'aide des mots et des masques afin que la qualité du sentiment sublime soit optimisée. On pourra alléguer contre cela que, dans ses romans, Genet fait très nettement la distinction entre « je » et « vous », « mon monde » et « votre monde ». Le lecteur étant représenté dans les textes par ce « vous » de mise à distance peut difficilement s'identifier dans le même temps aux personnages ou au narrateur qui dit « je ». L'ubiquité est cependant favorisée dans les textes de fiction, et ce d'autant plus que les textes en question en font eux-mêmes l'utilisation (Genet est à la fois narrateur et personnage, lui-même et autrui). Ce dédoublement permet également au lecteur de conserver sa position honorable représentée par « vous » tout en profitant de l'occasion pour s'essayer sans danger réel à la mauvaise vie menée par « je » et les personnages. La position qu'offre le « vous » serait donc une position de lecture privilégiée servant de protection supplémentaire face au danger abject vers laquelle le lecteur peut se retourner si jamais le danger affronté par « je » et les personnages devient trop brûlant.

De plus, et c'est là le second moyen utilisé pour que le lecteur devienne lecteur idéal participant activement à l'élaboration du sens et partage les vues de l'auteur, l'attention de ce « vous » métaleptique est constamment stimulée. Les textes sont en effet ponctués de « vous » qui appellent et retiennent régulièrement l'attention du lecteur. Longin préconise l'emploi de ce changement de personne qu'est l'apostrophe afin de créer le pathétique propre au sublime : « Le changement des personnes n'est pas moins pathétique. Car il fait que l'auditeur assez souvent se croit voir lui-même au milieu du péril »³²³ ; et encore : « Car en réveillant ainsi l'auditeur par ces apostrophes, vous le rendez plus ému, plus attentif, et plus plein de la chose dont vous parlez »³²⁴. Genet utilise ce qui aide à créer le sublime afin que le lecteur se croie lui-même pris au milieu des périls rencontrés par les personnages ou le narrateur. L'utilisation

³²³ *Traité du sublime*, XXII, p. 112.

³²⁴ *Ibid.*, p. 113.

du « vous » ne contredit donc pas le phénomène d'identification que permet la souplesse des cellules diégétiques, elle vient au contraire le compléter.

Il arrive encore à Genet de faire directement appel à la participation du lecteur, comme c'est le cas dans *Journal du voleur* : « Pour me comprendre une complicité du lecteur me sera nécessaire. Toutefois je l'avertirai dès que me fera mon lyrisme perdre pied »³²⁵. La complicité dont parle Genet ainsi que l'honnêteté qu'il affiche en reconnaissant ses défaillances amènent le lecteur à faire confiance à ce narrateur qui lui demande humblement son aide, qui plus est en adoptant le grand style (la postposition du sujet au verbe et au pronom objet clitique est un trait archaïque ramenant à un état de langue noble et ancien). Le lecteur n'est plus en position d'objecter à la multiplication des rapports entre abject et sublime qui empêche, en dernier lieu, de leur assigner une place fixe et rend leur identification difficile.

III – La cinétique de l'abject et du sublime : une désorganisation mouvante

La désorganisation de l'axiologie de l'abject et du sublime passe par la multiplication des types de rapports que les notions entretiennent entre elles. Ainsi, les manifestations de l'organisation axiologique perceptibles en surface sont invalidées par les contradictions internes qui la sous-tendent, tandis que le lien de causalité installé entre les deux notions ne fonctionne que sous la menace perpétuelle de la tautologie que sublime et abject se confondent. La multiplication de leurs rapports fait de l'abject et du sublime des notions souples et mouvantes auxquelles il est difficile d'assigner une place fixe et déterminée. Plus d'antagonisme, alors, entre, d'une part, un monde bas et abject et, de l'autre, un monde élevé et sublime. Il incombe alors à chacun, personnage et lecteur, d'effectuer sa propre organisation, de choisir (ou pas) ce qui est abject et ce qui est sublime. Par son inconstance et

³²⁵ *Journal du voleur*, p. 17.

son instabilité, c'est à une construction éthique que le texte invite. Plusieurs types de relations sont ainsi mis en scène dans les textes afin de défaire les rapports entre les notions. Il s'agit de la transposition, de l'inversion, de la coexistence des contraires, de la réversibilité et de la sublimation.

A – La transposition

Le phénomène de transposition désigne un simple changement de lieu accompagné d'une adaptation de la chose transposée au nouveau contexte. Il est, à la fois, le plus simple et le moins fréquent des procédés que Genet utilise pour parasiter les rapports entre abject et sublime. Il consiste à introduire un rapport d'équivalence entre les deux plans afin de montrer que, ce qui se passe sur chacun d'eux, n'est que le reflet de ce qui se passe sur l'autre. Leurs propriétés ne sont pas radicalement différentes, mais s'organisent autour d'une symétrie qui en fait ressortir les points communs. Dans le monde de l'abject et dans le monde du sublime, les mêmes événements et les mêmes histoires ont lieu, seuls le décor, les acteurs et la manière de les raconter diffèrent. C'est ce que laisse entendre le narrateur du *Journal du voleur* en commentant l'épisode où il cède sa place à Lucien quand, aux pieds des Ramblas à Barcelone, il dit avoir été payé avec les autres mendiants par des touristes français pour prendre la pose à la manière des pauvres de Goya. Ce que les touristes recherchent, c'est « L'accord [...] parfait entre la tonalité des ciels et les teintes un peu verdâtres des loques » et « ce côté Goya »³²⁶. Le vocabulaire qu'ils utilisent dans les bribes de discours direct qui leur sont accordées est celui de la peinture et de la gravure (« le groupe de gauche », « les scènes de Gustave Doré », « la composition »). Ce passage qui s'écrit sur les codes du roman picaresque multiplie les références avec la dimension picturale qui lui est donnée et qui introduit un rapport

³²⁶ *Ibid.*, p. 185.

d'équivalence entre la situation abjecte réelle des mendiants et les toiles et gravures de Goya. Le narrateur insiste sur le fait que, pour le touriste moyen, c'est-à-dire le représentant de la doxa par excellence, une scène abjecte photographiée dans un bidonville de l'Espagne contemporaine équivaut à une toile d'un des maîtres de la peinture. La similitude de sujet suffit à faire se valoir abject et sublime, et le travail qui transforme l'un en l'autre n'est pas pris en considération.

Ce système d'équivalence est ensuite reproduit par le narrateur qui établit un rapport de symétrie entre la scène abjecte et sa possible transposition en scène sublime en évacuant néanmoins la dimension ironique qui modalisait le discours des touristes : « Chaque acte était une parodie. Les pauvres sont grotesques. Ce qu'ils faisaient ici n'était qu'un reflet déformé d'aventures sublimes qui se poursuivaient peut-être dans de riches demeures, sur des êtres dignes d'être vus et entendus »³²⁷. Le premier sens de cette parodie qui est suggéré par le texte la fait porter sur le roman picaresque et certains tableaux et gravures de Goya. Le terme de « parodie » a alors son sens de « texte qui, à des fins satiriques ou comiques, imite en la tournant en ridicule une partie ou la totalité d'une œuvre sérieuse connue »³²⁸. Ainsi comprise, la parodie transpose en modalisant. La seconde possibilité de lecture également suggérée par le texte incite à comprendre la situation comme une actualisation grotesque de son équivalent sublime. La parodie, c'est d'abord ce qui est « à côté » (de *para*, à côté de). Les deux situations, l'abjecte et la sublime, sont ainsi mises côte à côte pour mieux mettre en évidence le travail de transposition.

Il est ensuite question des personnages présents dans cette scène dont les actes sont dits être le reflet déformé d'aventures sublimes. Si déformation il y a, la ressemblance est néanmoins suffisamment grande pour que l'on reconnaisse en eux un reflet, c'est-à-dire un

³²⁷ *Ibid.*, p. 182.

³²⁸ *Le Trésor de la langue française.*

équivalent symétrique, d'êtres sublimes « dignes d'être vus et entendus »³²⁹. La négation restrictive « ne que » tend implicitement à suggérer que toute situation ou personne abjecte n'est qu'un reflet déformé, c'est-à-dire un équivalent transposé, d'une situation ou personne sublime. Pour conserver la référence au domaine de la peinture, la figure de l'anamorphose peut être utilisée afin de décrire cette relation particulière entre abject et sublime : l'abject est présenté comme l'image anamorphosée, c'est-à-dire le reflet déformé, du sublime. Les deux plans ne sont pas confondus, mais se reflètent l'un l'autre en transposant leurs motifs et leurs caractéristiques.

B – L'inversion

L'inversion est l'action de mettre dans un sens opposé et contraire, ainsi que le résultat de cette action. Pour nier les oppositions fondamentales, les inverser peut permettre d'en montrer le caractère arbitraire. Ce qui est abject devient alors sublime et réciproquement. Genet narrateur reconnaît le caractère « enfantin » de cette pratique qu'il utilise néanmoins volontiers quand, dans *Journal du voleur*, il revient de manière rétrospective sur ses pratiques d'écriture antérieures à sa sortie définitive de prison :

Cependant si j'examine ce que j'écrivis j'y distingue aujourd'hui, patiemment poursuivie, une volonté de réhabilitation des êtres, des objets, des sentiments réputés vils. De les avoir nommés avec les mots qui d'habitude désignent la noblesse, c'était peut-être enfantin, facile : j'allais vite. J'utilisais le moyen le plus court, mais je ne l'eusse pas fait si, en moi-même, ces objets, ces sentiments (la trahison, le vol,

³²⁹ Les romans picaresques sont apparus en réaction aux romans de chevalerie qui peuvent se définir comme des récits d'« aventures sublimes se poursuivant dans de riches demeures sur des êtres dignes d'être vus et entendus » et desquels les récits picaresques sont des reflets déformés, c'est-à-dire des parodies mettant en scène des pauvres grotesques. Dans cette perspective, le texte de Genet peut, à son tour, être lu comme un reflet déformé parodiant les récits picaresques. La transposition du sublime en abject se poursuit, suggérant implicitement que toute chose ou toute œuvre peut prendre tour à tour les traits du sublime ou de l'abject sans qu'aucune essence fixe ne lui soit assignée.

la lâcheté, la peur) n'eussent appelé le qualificatif réservé d'habitude et par vous à leurs contraires.³³⁰

Les êtres, objets et sentiments « réputés vils » ramènent du côté de l'abject tandis que « les mots qui d'habitude désignent la noblesse » renvoient à la magnificence du style de Genet. C'est bien d'un phénomène d'inversion qu'il s'agit puisque les objets et sentiments vils y sont nommés « par leur contraire », et ce, pour contredire l'axiologie défendue par « vous ». John Plotz commente ce phénomène d'inversion en le mettant en relation avec l'idée de transgression morale : « The central importance of negating moral values never escapes Genet: his pride in abjection and his valorization of betrayal depend on their status as the supreme instances of moral transgression »³³¹. Ce phénomène d'inversion met en jeu d'un côté des êtres, des choses et des sentiments, c'est-à-dire des éléments thématiques, et, de l'autre, les mots, donc des éléments stylistiques. L'inversion consiste alors à rendre l'abject (le vil) sublime (noble) par l'intermédiaire des mots qui sont utilisés pour le nommer. Or ce procédé (traiter d'un sujet bas avec un style élevé) relève d'une poétique toute traditionnelle : il s'agit de la définition de l'héroï-comique. L'inversion entre l'abject et le sublime est, en effet, majoritairement réalisée grâce aux procédés stylistiques utilisés dans les textes. Si l'héroï-comique est le procédé qui permet de retourner l'abject en son contraire, le burlesque (traiter d'un sujet élevé avec un style bas), également présent dans les textes, est le moyen qui permet de retourner le noble (le sublime) en vil (en abject).

1) L'héroï-comique

Selon le dictionnaire d'Émile Littré, l'héroï-comique forme avec le burlesque et la parodie les trois espèces du genre bouffon qui désigne « toute œuvre plaisante, populaire et

³³⁰ *Journal du voleur*, p. 122. La durée qui sépare le commentaire méaleptique du reste du texte n'est pas précisée, à laisser supposer qu'elle ne relève pas d'un artifice littéraire.

³³¹ John Plotz, « Objects of Abjection: the Animation of Difference in Jean Genet's Novels », *Twentieth-Century Literature. A Scholarly and Critical Journal*, William McBrien ed., Spring 1998, v. 44, n°1, pp. 100-19 (p. 109).

sans gêne, en dehors du travestissement des caractères »³³². Littré définit l'héroï-comique comme le genre qui « prête le langage et les allures du héros à des gens de condition inférieure, et cherche un contraste plaisant entre la grandeur du style et la petitesse des actes ». Le genre fut, comme le burlesque, très à la mode au dix-septième siècle qui fut également le siècle qui redécouvrit le sublime. L'héroï-comique prend traditionnellement la forme du poème composé de plusieurs chants ou de l'épopée. Dans la littérature contemporaine, l'héroï-comique ne s'attache cependant plus à la forme mais à la poétique du genre. Genet revendique implicitement pour ses textes narratifs en prose (mais la revendication s'applique tout aussi bien à son théâtre) le recours à la poétique héroï-comique par l'utilisation de « mots qui d'habitude désignent la noblesse » pour nommer « des êtres, des objets, des sentiments réputés vils ». C'est ce qui est à l'œuvre dans les textes où le langage et les allures du héros sont prêtés à des personnages de conditions inférieures. Les voleurs, traîtres, mendiants, prostitués, macs, casseurs, criminels sont autant de personnages abjects desquels il est traité en style noble et élevé avec lyrisme et magnificence. Ce que veut Genet, c'est « donner un sens sublime à une apparence aussi pauvre »³³³. Le style sert donc à retourner l'abject en son contraire.

Dans le même temps, les personnages abjects conservent leur sociolecte formé d'argot et d'incorrections. Ce sont alors les commentaires du narrateur qui donnent un sens et une apparence sublimes à ces personnages et à leur discours comme dans ce passage représentatif de *Miracle de la rose* où Bulkaen s'adresse tout d'abord à Genet personnage :

- Qu'est ce que j'en ai à foutre, qu'on le save. J'te l'dis. On rentrait dans les piaules, on bouzillait. On ne bossait qu'ensemble. On pouvait pas faire autrement ... En plein jour on rentrait. La plume, les cales, et crac ... on rentrait, on poussait la porte derrière, on était pris tous deux ... une fois ... Qu'est-ce que j'en ai à foutre, Jeannot, qu'on save ça. Une fois ...³³⁴

³³² *Dictionnaire de la langue française* d'Émile Littré.

³³³ *Journal du voleur*, p. 30.

³³⁴ *Miracle de la rose*, p. 219.

Le rendu de la parlure populaire et incorrecte des jeunes voyous illettrés convoque l'argot (« piaules », « bouzillait », « la plume », « foutre »), les incorrections (« save »), les onomatopées (« crac »), les crases oralisantes (« J'te l'dit ») et les répétitions (« on », « une fois »). Le contraste est ensuite saisissant quand le narrateur prend directement la parole après la dernière aposiopèse du discours de Bulkaen (« Une fois... ») sans préciser qu'un changement d'énonciateur a lieu. Le fondu des deux énoncés (dans le texte, les deux citations s'enchaînent sans interruption) fait alors hésiter, pendant un court instant, quant à l'identité de la personne à qui les propos doivent être attribués : s'agit-il de Bulkaen ou de Genet ? Le passage qui suit juste les propos de Bulkaen offre ainsi un exemple sans pareil de retournement de l'abject en sublime par le biais du style :

Tout sortit à la fois de sa bouche ouverte. Je retirai ma main, je détournai un peu la tête. Il allait tout seul, loin en arrière et en lui-même. Il marchait sans mon secours. Il parlait. Sa voix s'assombrissait. Depuis la peur et le bonheur de la première marche au danger où, serré contre Rocky, incorporé à lui pour plus de sûreté, ils mirent deux minutes à faire sauter une serrure, entrèrent vite, volèrent peu de choses et s'enfuirent. Le deuxième casse où leur émotion fut si grande qu'ils roulèrent sur le lit immense de l'appartement éventré et s'y livrèrent à la plus belle orgie d'amour qu'ils aient connue l'un et l'autre, abandonnant après leur passage des draps tachés. Je l'écoutais, buvant ses paroles dévidées rapidement, mais tout bas. Puis je reposai ma main sur son épaule. Était-il vrai qu'il ait tant aimé ? Nous étions si troublés qu'un détenu passa sans nous voir. Je retins Bulkaen, le serrant contre moi. [...] De ses cris lyriques, articulés d'une voix sourde, amortie encore par sa main posée devant sa bouche, je reconnaissais la même émotion, qui s'entassait au fond de moi lors de mes casses. Elle n'avait pas su trouver ses expressions avec tant de sûreté, elle ne s'était pas délivrée en actes aussi beaux, avec la collaboration d'une âme aussi chaude que la mienne. Elle était restée solitaire au creux de moi, mais aujourd'hui Bulkaen lui donnait la forme parfaite que j'avais rêvée secrètement.³³⁵

La différence de style entre les deux citations est frappante. Si Bulkaen s'exprime au moyen d'un style bas, oral (il s'agit certes de discours) et incorrect, le style de Genet est élevé et lyrique. Cependant, après le commentaire du narrateur sur les paroles de Bulkaen (de

³³⁵ *Ibid.*, pp. 219-20.

« Tout sortit à la fois de sa bouche » à « Sa voix s'assombrissait »), ce sont les propos de ce dernier rendus par l'intermédiaire du discours rapporté que transpose la seconde partie de l'énoncé attribuable au narrateur (de « Depuis la peur et le bonheur de la première marche » à « des draps tachés »). Dans ce morceau de discours rapporté, le narrateur fait s'alterner les imparfaits et les passés simples, temps du langage soutenu que Bulkaen ne maîtrise pas, en respectant les codes du récit (passé simple qui fait saillir l'événement sur la toile de fond de l'imparfait). Il utilise également des métaphores littéraires pour décrire les scènes de casses (l'appartement est anthropologiquement « éventré », les deux voleurs se livrent à « la plus belle orgie d'amour »). Se faisant, Genet prête le langage et les attitudes du héros (il en fait à la fois un Robin des bois et un chevalier éperdu d'amour) à un personnage de condition inférieure. Quand le récit proprement dit reprend ensuite (de « Je l'écoutais » jusqu'à « la même réponse »), l'ennoblissement de Bulkaen, et des autres criminels avec lui, s'accélère. La question « Était-il vrai qu'il ait tant aimé ? » formulée sur un ton précieux et affecté propre à la littérature sentimentale achève de faire de Bulkaen un avatar de l'amant courtois en lui prêtant des sentiments que seuls des personnages de hautes conditions sont, selon ces codes littéraires, en mesure d'éprouver. Jusqu'ici Genet a alors donné l'apparence et le sens du sublime à Bulkaen. Dans la dernière partie de la citation (de « De ses cris lyriques » jusqu'à la fin), il change de technique en affirmant que ce sont les cris de Bulkaen seuls qui sont lyriques, élèvent et transportent l'âme (ils transmettent l'émotion, c'est-à-dire le pathos qui met l'âme en mouvement dans et par le discours) en lui donnant la forme parfaite dont Genet rêve. Le langage du personnage vil est donc tout d'abord rendu héroïque et sublime avant d'être reconnu directement comme tel dans sa rugosité même.

Querelle de Brest présente un autre exemple caractéristique de cette inversion héroï-comique. La technique utilisée pour prêter à un personnage de condition inférieure le langage et les allures du héros (terme à entendre dans son sens originel de demi-dieu et comme

synonyme de protagoniste) y est cependant différente. Genet narrateur omniscient relate, en mêlant récit et discours indirect libre, les pensées et actions de Querelle, le meurtrier et traître bisexuel, en leur donnant la forme du grand style avant de préciser que ceci n'est que la traduction littéraire et stylisée de la légère émotion ressentie par le personnage :

En pénétrant dans le bagne Querelle se sentit allégé par la peur et par la responsabilité qu'il allait assumer. Alors qu'il marchait sans dire un mot à côté de Roger, dans le chemin, il sentait en lui poindre les bourgeons – et bientôt s'ouvrir les corolles à travers son corps qu'elles embaument – d'une aventure violente. Il refleurissait à la vie dangereuse. Le péril l'allégeait, et la peur. Que trouverait-il au fond du bagne abandonné ? Il tenait à sa liberté. La moindre pointe d'humeur lui faisait redouter le bagne maritime, dont il sentait – par une crispation de la poitrine – la masse des murailles l'écraser, et contre elles il luttait alors, s'arc-boutait pour les écarter en écartant la colère, avec le même effort et presque le même mouvement de reins du sous-officier de garde qui ferme, des deux mains et du poids de tout son corps, les portes géantes de la citadelle. Il allait obscurément à la rencontre d'une existence défunte et bienheureuse. Non qu'il crût sérieusement avoir été bagnard ni que son imagination se complût dans ces sortes d'histoires, mais il éprouvait un délicieux bien-être, pressentiment de repos, à l'idée d'entrer libre, en souverain dans l'intérieur obscur de ces épaisses murailles qui ont contenu pendant des âges tant de douleurs enchaînées, tant de souffrances physiques et morales, de corps contorsionnés par le supplice, travaillés par le mal, n'ayant pour toutes joies que le souvenir de crimes merveilleux crevant d'un val d'ombre la lumière ou éclatant d'un trou lumineux l'ombre où ils avaient été commis. Sur les pierres du bagne que pouvait-il rester de ces meurtres, accroché dans les coins ou suspendu dans l'air humide ? Même si, par Querelle, ces réflexions n'étaient pas pensées clairement, au moins ce qui les suscite nettement sous notre plume lui causait-il un trouble lourd, confus, embarrassant d'un peu d'angoisse au cerveau.³³⁶

Les réflexions attribuées à Querelle relèvent dans leur contenu et leur formulation du style élevé. La métaphore de l'ombre et de la lumière utilisée pour dire les crimes merveilleux commis par les bagnards en est un bon exemple. Le style utilisé pour rendre « le peu d'angoisse au cerveau » éprouvé par Querelle a de la hauteur, de même que l'allure donnée au personnage fait de lui un surhomme comparable à un héros épique. Querelle est écrasé par la masse des murailles contre lesquelles il lutte en s'arc-boutant « pour les écarter en écartant la colère ». L'image évoquée est à la fois celle d'un titan luttant contre l'univers (Atlas) et celle

³³⁶ *Querelle de Brest*, pp. 159-60.

d'Achille faisant le siège de Troie. Il est, de plus, question « des portes géantes de la citadelle » et de l'entrée du héros « en souverain dans l'intérieur obscur de ces épaisses murailles ». Tant le ton adopté que les actions décrites relèvent de l'épique. La composante comique, absente de l'exemple précédent, se manifeste ici dans le contraste avec la mention du peu d'angoisse au cerveau de Querelle. Cet effet de déflation bathétique est réutilisé à la page suivante : « Ces pensées (non à l'état définitif où nous les rapportons, mais dans leur informe moutonnement) rapides, se chevauchant, se détruisant, l'une pour renaître grâce à l'autre, déferlaient en lui, et dans les membres et le corps de Querelle plutôt que dans sa tête »³³⁷. Les pensées de Querelle se livrent un véritable combat épique dont son corps de héros plutôt que sa tête vide est le siège, sans qu'il en soit pourtant au courant. En dépit du jeu de contraste comique, l'héroï-comique pratiqué par Genet conserve ici pour but essentiel de réhabiliter le vil et non d'en rire. Le phénomène d'inversion réalisé dans ce sens se veut revalorisant. De manière symétriquement inverse, l'utilisation du burlesque dévalorise et se moque.

2) Le burlesque

Le burlesque se définit par opposition à l'héroï-comique, comme s'attaquant « à de hauts personnages qu'il fait agir ou plutôt parler bassement »³³⁸. Il désigne « un comique usant d'expressions triviales pour évoquer des réalités nobles ou élevées, travestissant en farce toutes les formes d'amplification littéraires (agrandissement du sublime ou rareté du précieux) »³³⁹. Genet a ponctuellement recours au burlesque pour renverser le sublime en abject. Il est ainsi utilisé dans le traitement des personnages élevés et respectables afin de les ridiculiser comme c'est le cas pour les hommes d'église et les dirigeants civils et militaires.

³³⁷ *Ibid.*, p. 161.

³³⁸ *Dictionnaire de la langue française* d'Émile Littré.

³³⁹ *Dictionnaire historique de la langue française*.

Le meilleur exemple du traitement qui est fait des hommes d'église et, à travers eux, de la religion, est indéniablement la pièce en un acte « *Elle* »³⁴⁰. Tout comme *Le Balcon* et *Les Bonnes*, la pièce réfléchit sur le fonctionnement et le rôle des illusions. Le titre énigmatique de la pièce est un premier signe du burlesque car il joue avec la possibilité de désigner par le féminin le Pape auquel il réfère, du fait de l'existence du titre « Sa Sainteté », tout en laissant ouverte l'interprétation selon laquelle le pape est une folle, un travesti. Au début de la pièce, le Pape est absent. Le personnage de l'huissier insiste auprès du photographe venu tirer le portrait du Pape sur le sublime de sa personne : « Mais tout est signe, monsieur, dans cette admirable personne. Et tout le sera encore davantage après que vous aurez opéré, puisque chaque trait, chaque tache renverra à la plus sublime idée »³⁴¹. La logique de l'huissier paraît d'emblée spécieuse et incite à se demander si l'insistance sur le fait que chaque tache du Pape renvoie à la plus sublime idée ne serait pas à lire comme une exagération du sublime propre au burlesque. La satire se précise rapidement quand l'huissier évoque les ressorts du fauteuil qui grinceront sous le cul du Pape³⁴² qu'il appelle « la vieille », réflexion qui déclenche chez le photographe le commentaire suivant : « Sa patte ? Son cul ? Et alors ? Son bide ? Sa bouille ? Ses miches ? Ses choquottes et son blaze ? »³⁴³. Un peu plus tard, le Pape fait son apparition monté sur des patins à roulettes et utilise un langage bas et blasphématoire face au photographe qui n'ose le toucher : « Mais bordel de Dieu, touchez, je vous dis ! Je dois être pris : prenez. Pris en prière ? Pris bénissant ? Pris communiant ? Pris méditant ? Allez-y. Faites le travail ... »³⁴⁴. Le caractère burlesque de la réplique est évident et s'accroît encore si on considère le double sens sexuel qui peut porter sur « pris » et la

³⁴⁰ *Elle*, Décines, L'Arbalète, 1989. Écrite en 1955, publiée et représentée pour la première fois en 1989, la pièce fait partie des écrits posthumes de Genet.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 33.

³⁴² *Ibid.*, p. 34.

³⁴³ *Ibid.*, p. 35.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 47.

série de positions évoquées par le Pape. Genet prolonge le blasphème en outrant le caractère vulgaire du burlesque quand il fait dire au Pape :

Je veux dire que n'importe quelle pose ira très bien et fera de moi le Pape. Saisissez-moi donc comme vous voulez. Justement j'ai envie de chier. (*À l'huissier*) Baptiste, apporte mon pot que je chie. Et que ce jeune homme propose à 15 millions de fidèles l'image d'un vieil accroupi qui sera le Sacré Pontife...³⁴⁵

Ce propos fait écho à l'insistance de l'huissier au début de la pièce sur le fait que le moindre détail de l'image du Pape renverrait à la plus sublime idée. Le même procédé est poursuivi dans le reste du texte, où le Pape montre, par exemple, son cul³⁴⁶ et « rit comme une tante »³⁴⁷. Le burlesque présent dans les paroles du Pape et d'autrui joint à son comportement obscène rabaisse, rend abject et ridiculise un personnage symboliquement noble et élevé.

Dans *Pompes funèbres*, un autre exemple de ce type relate les mésaventures aux toilettes de l'aumônier de la prison. Le recours à la scatologie (aux *excreta* abjects) fait de cette scène un morceau burlesque digne d'un fabliau médiéval (dont la forme brève et les techniques narratives utilisées accentuent l'aspect) visant à ridiculiser et à rendre abject un homme d'église et, à travers lui, la religion. On lit :

L'aumônier de la prison était atteint d'aérophagie et, pour mieux lâcher ses gaz en silence, avec une main il serrait ses deux fesses l'une contre l'autre et les pets, au lieu de détonner, fusaient sans fracas. Étant proche de la cinquantaine, il était presque chauve et son visage trop gras était grisâtre, non par la couleur de la peau, mais à cause du manque à ce visage de toute expression. Le matin de l'exécution, il courut aux chiottes qui sont au bout du jardin. Tout se passa bien, mais quand il voulut se torcher le cul, il chercha machinalement le papier de soie. Or, sa gouvernante, une fois de plus, avait accroché au clou les feuillets de « La Semaine Religieuse ». D'habitude il s'en foutait un peu. Ce matin il n'osa pas emmerder le nom de Jésus ni celui de Marie. Il se passa l'index sur le trou merdeux et voulut l'essuyer comme souvent, à la porte (le nageur le fait aux rochers comme l'athlète aux planches des palissades), c'est alors qu'il s'aperçut que la virgule que son doigt venait former, achevait, au sommet du cœur

³⁴⁵ *Ibid.*, pp. 48-9.

³⁴⁶ *Ibid.*, pp. 67-8.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 70.

percé dans la porte des latrines, un bouquet de flammes qui rendait pareil au Sacré Cœur de Jésus ce cœur vide à travers lequel et au fond duquel on voyait dans l'aube un jardin de curé et plus exactement un massif de phlox blancs. Le cœur par cette sorte de flamme, achevé soudain par sa distinction sublime flamba, et l'abbé reçut ainsi le baptême du feu.³⁴⁸

Le personnage de l'abbé est ridiculisé par le portrait peu flatteur qui est fait de lui. La religion est ensuite ravalée à son tour par l'usage fait de « La Semaine Religieuse » que l'abbé est trop superstitieux pour utiliser le jour d'une exécution mais pas assez scrupuleux pour ne jamais s'en servir. La transformation du trou en forme de cœur coiffé de flammes de merde en Sacré Cœur de Jésus achève de faire de cette scène un morceau de pur burlesque.

Des procédés similaires sont utilisés pour ridiculiser les hauts personnages civils et militaires. Dans *Les Paravents*, ce sont essentiellement les colons et les militaires qui font le jeu du burlesque. Le personnage de Monsieur Blankensee, colon et propriétaire terrien qui se dit « maître du langage »³⁴⁹, est rendu burlesque par l'attention maniaque qu'il porte à ses roses, protégées par un système de fils et de clochettes émettant chacune une note différente en fonction du type de fleur qu'un voleur essaierait de dérober. Les coussinets dits par lui « meilleure part de mon prestige »³⁵⁰ qu'il porte afin d'avoir du cul et du ventre et d'être ainsi respecté ont le même effet. Quant aux militaires, héritiers modernes des héros épiques, c'est, comme dans le cas de l'abbé, le recours à la scatologie qui est utilisé à fin de les rendre abjects. Dans les quatorzième et quinzième tableaux de la pièce, le Lieutenant et le Sergent en font ainsi les frais. Le lieutenant est accompagné dans son agonie par les pets de ses soldats censés lui permettre de mourir en respirant l'air des différentes régions de France conservé dans leurs tripes par les soldats afin de pouvoir échapper à la nostalgie en respirant l'air du pays : « S'il n'est pas enseveli en terre chrétienne au moins qu'il respire en mourant un peu

³⁴⁸ *Pompes funèbres*, p. 244.

³⁴⁹ *Les Paravents*, Paris, Gallimard, 2001, p. 114.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 132.

d'air de chez nous »³⁵¹. Le sergent use, quant à lui, du burlesque dans la tirade qui clôt le quinzième tableau où il explique avec un langage bas et grossier qui déclenche les rires comment n'importe quel gradé, même le plus haut, ne se trouve être qu'un homme lorsqu'il est en train de chier³⁵². Le burlesque est ici mis au service de la dénonciation des apparences et des illusions. Il est utilisé pour montrer le caractère artificiel et arbitraire des rôles et des positions sociales, point qui tient particulièrement à cœur à Genet.

L'héroï-comique et le burlesque permettent à Genet de renverser l'abject en sublime et le sublime en abject. Si les deux procédés sont conjointement utilisés, c'est parce que Genet se plaît à faire coexister les contraires pour désorienter un peu plus la hiérarchie des valeurs.

C – La coexistence des contraires

Les contraires coexistent, tout d'abord, par le fait que des genres et des styles à la fois complémentaires et opposés sont conjointement utilisés. Ainsi, héroï-comique et burlesque fonctionnent de pair, tout comme le *stylus gravis* côtoie le *stylus humilis*. Le style grave ou élevé qui correspond au sublime se mêle, en effet, au style humble ou bas qui peut correspondre à l'abject. Si le *stylus gravis* est volontiers utilisé par le narrateur et contribue à créer la tonalité du texte, le *stylus humilis* est utilisé quand il s'agit de laisser la parole aux personnages abjects. Ainsi, dans l'exemple de *Miracle de la rose* analysé plus haut, où les voix de Bulkaen et de Genet-narrateur s'enchaînent dans un fondu progressif, le morceau de discours direct attribué à Bulkaen relève du *stylus humilis*, style si humble qu'il en est incorrect (on pourrait parler de « *stylus abjectis* »), tandis que le morceau mêlé de discours narrativisé et de récit imputable à Genet relève, au contraire, d'un style si élevé et travaillé

³⁵¹ *Ibid.*, p. 219.

³⁵² Cette idée exprimée sous une forme grossière renvoie au livre de l'*Ecclésiaste* pour qui l'homme n'est que poussière et tout est vanité. Les canons de la littérature classique sous-tendent une fois de plus les passages abjects par leur intertexte sublime.

qu'il frôle la préciosité. Dans cette page qui enchaîne les deux morceaux sans distinction typographique aucune, les contraires coexistent bel et bien. Ce type de dispositif se retrouve régulièrement dans l'œuvre de Genet. En terme de style, la coexistence des contraires s'organise en véritable poétique.

On peut parler, à propos de cette poétique, d'une poétique du *bathos* dont c'est le propre de combiner l'utilisation simultanée du haut et du bas en termes de registre, de style et de personnages. Le terme qui signifie en grec « profondeur » et est l'antonyme d'*hypsos* a été utilisé au dix-huitième siècle par Alexander Pope dans sa parodie du traité de Longin *Peri Bathous, or the Art of Sinking in Poetry* (1727). Le *bathos* désigne « une rupture brusque dans le style qui tombe d'un niveau élevé, noble, pathétique dans le registre de l'ordinaire, du banal, du quotidien, voire du vulgaire »³⁵³. Par extension, il peut également désigner une sentimentalité et un pathétisme excessifs.

La figure de l'oxymore (rapprochement de deux termes dont les significations paraissent se contredire) est également utilisée pour faire coexister les contraires. Elle est employée aux deux niveaux macrostructural et microstructural. Niant le caractère dialectique des œuvres de Genet et y récusant la possibilité d'une *Aufhebung*, Sartre écrit : « Au vrai, il n'y a pas eu de synthèse du tout. N'est-ce pas à cette identité des contraires *sans unité* qu'il devait atteindre par l'ascèse »³⁵⁴. Cette identité des contraires est atteinte par l'ascèse mais aussi par l'écriture.

Au niveau macrostructural, certains textes de Genet obéissent à la figure de l'oxymore au point d'en faire un principe matriciel. C'est, par exemple, le cas des *Paravents*, d'après la lecture qu'en fait Hamdi Hémaïdi. Le critique parle, à l'égard de la composition de la pièce, d'une « poétique fondée sur l'oxymore du sublime et de l'abject » et précise que « La poétique de l'oxymore ne se limite pas à son image fondatrice (le sublime de l'abject) », mais

³⁵³ *Dictionnaire international des termes littéraires.*

³⁵⁴ *Saint Genet*, p. 607.

qu'« En tant que principe générateur, elle s'étend à tous les aspects de la pièce »³⁵⁵. Ce motif macrostructural se retrouve dans la microstructure : « Le souci de solliciter chez le lecteur-spectateur une double perception des choses à travers l'alliance des contraires a amené Genet à soumettre les êtres qu'il crée au principe oxymorique »³⁵⁶. Au niveau de la microstructure, nombre de personnages genetiens obéissent à ce principe de l'oxymore du sublime et de l'abject.

Querelle de Brest comporte un exemple frappant de ce phénomène, car généralisateur : « Les policiers, les poètes, les domestiques et les prêtres reposent sur l'abjection. C'est en elle qu'ils puisent. Elle circule en eux. Elle les nourrit »³⁵⁷. Dans l'univers de Genet, l'affirmation se comprend pour chaque type évoqué : les policiers vivent au contact des criminels et ne sont que leur double inversé, les poètes ne sont tels que grâce à l'abjection, les domestiques évoquent les bonnes, de la pièce du même nom, qui tentent de tuer leur maîtresse et s'assassinent finalement entre elles, tandis que les prêtres sont des êtres ridicules et burlesques. Dans cette affirmation, les policiers sont les premiers visés. Plus loin, le métier de policier est néanmoins décrit comme un « Métier sublime qu'il serait fou de rabaisser à la pratique d'écouter aux portes, ou regarder par le trou des serrures »³⁵⁸. Le lien qui unit les « métiers » de poète (spécialement dans le cas de Genet) et de prêtre, au sublime, est connu, tandis que les domestiques rencontrés dans *Les Bonnes* accèdent également au statut sublime par le meurtre³⁵⁹ unissant les deux sœurs, Solange et Claire, dont le couple antithétique du criminel et de la sainte est analysé par Sartre. Certains êtres peuvent ainsi être l'un et son contraire et venir perturber la règle qui fait rimer identité avec unité. L'axiologie

³⁵⁵ Hamdi Hémaïdi, « *Les Paravents* de Genet : écriture de l'Histoire/écriture de l'abjection », *L'Esprit créateur*, Winter 2001, vol. XLI, n°4, pp. 25-36 (p. 33).

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ *Querelle de Brest*, p. 50.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 247.

³⁵⁹ La fin de la pièce figure une apothéose de Solange.

qui veut que les policiers soient du côté de la loi, et les garants de son application, est ainsi prise en défaut par l'affirmation de leur double statut.

De manière plus spécifique, certains personnages sont de véritables incarnations de cette figure de l'oxymore. Ainsi de Stilitano, à propos duquel le narrateur de *Journal du voleur* écrit : « Avec moi je conservais, la tête sous l'aile, le souvenir d'un Stilitano sublime et abject. J'étais fier de sa force et fort de sa complicité avec la police »³⁶⁰. Stilitano – le légionnaire déserteur Serbe amputé d'une main, portant une grappe de raisin postiche sous son pantalon afin d'enfler sa virilité et de qui Genet est amoureux – est l'archétype de ces individus à la fois sublimes et abjects. Dans un tel contexte, son lien avec la police n'en est que plus justifié. En incarnant l'oxymore de l'abject et du sublime, Stilitano devient le modèle du paradigme des personnages qui obéissent à la même contradiction. Ce paradigme se décline sur le couple archétypique du monstre et de l'ange, dans lequel le monstre représente le côté abject, infernal et souterrain des personnages et l'ange leur côté sublime, paradisiaque et aérien. Les personnages de réprouvés considérés comme abjects par la doxa présentent ainsi un double visage et apparaissent, tantôt sous les traits du monstre, tantôt sous les traits de l'ange, contredisant ainsi la définition existentielle qui leur est imposée.

Ce paradoxe est exprimé par Genet quand il écrit de manière programmatique à propos de ses personnages au début de *Miracle de la rose* : « Chez ces beaux voyous, je m'efforcerai de dire le mieux qu'il m'est possible, ce qui, me charmant, est à la fois lumière et ténèbre. Je ferai ce que je peux, mais je ne puis dire autre chose que 'ils ont une ténébreuse clarté, ou éblouissante nuit' »³⁶¹. L'oxymore de l'ombre et de la lumière (« ténébreuse clarté » et « éblouissante nuit »), recoupant celui du monstre et de l'ange, fonctionne dans les deux sens. Les applications de cette affirmation dans les textes sont nombreuses. Ainsi dans *Miracle de la rose* : « Je ne sais pas grand chose sur le Mal, mais il fallait que nous fussions des anges

³⁶⁰ *Journal du voleur*, p. 92.

³⁶¹ *Miracle de la rose*, p. 20.

pour nous tenir élevés au-dessus de nos propres crimes »³⁶², « Bulkaen était un ange pour arriver à se tenir si élégamment en équilibre au-dessus de sa propre abjection »³⁶³, à propos d'Harcamone : « Les journaux l'avaient enlisé sur les épithètes : 'Le tueur', 'le monstre' ... sa tête levée, sa lèvre supérieure retroussée devait accorder ou recevoir le baiser d'un être transparent accroché au ciel par ses pieds nus »³⁶⁴ et « Ces linges le rendaient cruel, lui, le plus doux des anges, mais en face de lui nous donnaient des cœurs d'infirmières »³⁶⁵, enfin : « Où se réunit maintenant la progéniture des anges ? Mon Mettray bien-aimé ! Si le simple précepte de Jésus « Amour » devait donner naissance au plus extraordinaire ramassis de monstres métamorphosés en fleur, évasions par les Anges... »³⁶⁶. Dans *Querelle de Brest*, Querelle est appelé « un si beau monstre »³⁶⁷. Dans *Le Bagne*, le directeur lit au bagnard les titres des journaux qui lui sont dédiés : « Ah, la beauté des titres : 'L'assassin souriant'. 'Le monstre enfin captif'. 'La bête est prise'. 'Cynique, le tueur au regard d'ange se vante de crimes imaginaires' »³⁶⁸. Dans ces exemples, le mot « monstre » est appliqué aux individus par le discours officiel tandis que celui d'« ange » est utilisé par le narrateur, chacun choisissant ainsi de mettre l'accent sur l'aspect qui lui convient le mieux.

Dans une autre perspective, cette dualité fondamentale est également celle qui caractérise la figure du saint, et ce, tout particulièrement dans la vision qu'en a Genet³⁶⁹. Le saint présente, chez Genet, la particularité d'être sublime dans la mesure où il est précisément abject, étant en cela à l'image du Christ, fils de Dieu né dans une étable. Par exemple : « *C'est grâce à Jésus que nous pouvons magnifier l'humilité, puisqu'il fit d'elle le signe même de la*

³⁶² *Ibid.*, p. 167.

³⁶³ *Ibid.*, p. 168.

³⁶⁴ *Ibid.*, pp. 213-4.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 216.

³⁶⁶ *Ibid.*, pp. 307-8.

³⁶⁷ *Querelle de Brest*, p. 269.

³⁶⁸ *Le Bagne*, Décines, L'Arbalète, 1994, p. 219.

³⁶⁹ Ce point a déjà été largement étudié, notamment par Sartre dans son *Saint Genet*.

divinité. [...] Et l'humilité ne peut naître que de l'humiliation. Sinon elle est fausse vérité »³⁷⁰.

L'accent qui est mis sur l'humilité et l'humiliation renvoie du côté de l'abject. La perception que Genet a de la sainteté est en effet fondée sur sa dualité : « La sainteté c'est de faire servir la douleur. C'est forcer le diable à être Dieu. C'est obtenir la reconnaissance du mal »³⁷¹. Le régime de la coexistence des contraires (ici le Diable et Dieu, le Mal et le Bien) trouve sa parfaite expression synthétique. On lit encore : « Et la sainteté se reconnaît encore à ceci, c'est qu'elle conduit au Ciel par la voie du péché »³⁷². De fait, on ne s'étonnera pas que les personnages au visage de monstre et d'ange, incarnant cette dualité fondamentale, soient également désignés comme des saints.

Les contraires coexistent tant au niveau du style employé qu'au niveau ontologique. Cependant, rien n'est fixe pour autant et le principe de réversibilité est au cœur de ce monde de la contradiction perpétuelle.

D – La réversibilité

La réversibilité désigne le caractère d'un phénomène, d'une transformation réversible, c'est-à-dire qui peut changer de sens sous l'influence d'une modification infinitésimale dans les conditions de production du phénomène ou, plus simplement, qui peut à nouveau se produire en sens inverse³⁷³. Elle se distingue de l'inversion en ce qu'elle offre la possibilité de re-effectuer indéfiniment le mouvement. Si les contraires que sont l'abject et le sublime ne cessent de coexister, ils ne cessent également de s'inverser au point d'échanger leur signification. Le sens est en effet réversible, tant au niveau directionnel que sémantique. Le croisement en chiasme des deux données permet d'échanger les sens et les significations pour

³⁷⁰ *Querelle de Brest*, p. 264.

³⁷¹ *Journal du voleur*, p. 232.

³⁷² *Miracle de la rose*, p. 57. Genet partage sur ce point la position de Bataille.

³⁷³ *Dictionnaire historique de la langue française*.

créer un espace géographique, social et littéraire qui n'obéit plus à la loi de la gravité et où les coordonnées sont mouvantes. On rencontre de nombreuses manifestations de ce phénomène paradoxal qui fait s'élever quand on tombe et plonger quand on escalade. Ainsi, dans *Journal du voleur* :

C'est alors peut-être que rencontrant ma mère, et qu'elle fût plus humble que moi, avec elle nous eussions poursuivi l'ascension – encore que le langage semble vouloir le mot déchéance ou tout autre indiquant un mouvement vers le bas – l'ascension, dis-je, difficile, douloureuse, qui conduit à l'humiliation.³⁷⁴

Ici, monter signifie paradoxalement (et le mot a tout son sens, puisque le narrateur précise que le mot choisi pour décrire le mouvement qu'il rêve d'effectuer, l'est à l'encontre de la logique doxique) descendre dans un mouvement *moral* qui rappelle celui des mystiques. À l'inverse, il est plus loin question d'un recul ascendant³⁷⁵, descendre voulant alors dire monter, auquel *Miracle de la rose* répond en présentant un « monde plus haut jusqu'où nous plongeons »³⁷⁶. Dans *Un Captif amoureux*, il est dit à propos du type caractérologique du spontané simulateur qu'est Genet que « son abjection le hisse peut-être à un niveau où son échine dépasse, se laisse voir », paradoxe logique que Genet commente en ajoutant « C'est d'une autre monstruosité qu'il s'agit »³⁷⁷, accusant ainsi le caractère irrégulier et contre-nature du phénomène.

Les critiques de Genet ont également insisté sur ce paradoxe sur lequel se construit l'œuvre. Dans *Glas*, Derrida écrit à propos des textes de Genet que la chute « s'érige »³⁷⁸ et que « Le gouffre y cache ses bords. Dans le tissage de cette dissimulation, l'érection ne se

³⁷⁴ *Journal du voleur*, p. 102.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 119.

³⁷⁶ *Miracle de la rose*, p. 322.

³⁷⁷ *Un Captif amoureux*, Paris, Gallimard, 2004, p. 249.

³⁷⁸ *Glas*, p. 7.

produit qu'en abyme »³⁷⁹, mettant en évidence la réversibilité directionnelle et sémantique de la chute abjecte et de l'élévation sublime. Ce paradoxe est également commenté par Hélène Cixous qui compare Genet à Beckett : « Beckett, comme Genet, est de l'espèce des mendiants sublimes, escaladeurs de l'extrêmement bas »³⁸⁰. Nathalie Fredette parle, elle, de torsion et de réflexion pour décrire ce phénomène de retournement perpétuel de l'un en son contraire : « Après la torsion, figure qui retourne l'œuvre en tout sens, la réflexion, est une autre des figures par laquelle Genet entend défaire l'idée d'un sujet stable, en posant cette fois le retour en termes spéculatifs, pour ne pas dire proprement spéculaires »³⁸¹. Plotz écrit encore en des termes s'adressant directement à cette dialectique du sublime et de l'abject :

This simultaneous movement of abjection and elevation is captured perfectly in the assertion that « My courage consisted in destroying all the usual reasons for living and discovering others. » (*Thief's Journal*, 28) It is this mixture of abasement and magnified glory that creates the quivering, or oscillation (the key word for the erotic in Genet), and that finds in the humiliation of lowering oneself before the world a figure for rising above it.³⁸²

et : « Genet's praise of abjection valorizes abasement but at the same time it glamorizes the condition of having an elevation from which to fall »³⁸³.

D'après les critiques, la réversibilité s'organise exclusivement sur le plan vertical. Cette verticalité n'est, selon eux, qu'un vecteur d'orientation variable, la chute pouvant être aussi valorisante que l'ascension. L'essentiel se trouve dans le mouvement qui entraîne d'une zone à l'autre, qui sublimise ou trivialise. En effet, en croisant sur le modèle du chiasme le sens directionnel et la signification, les antonymes échangent leur définition et retournent, par là, la vieille énantiose, sans pour autant la transformer en son contraire rigoureusement

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 79 avec un jeu de mots sur abyme/abîme.

³⁸⁰ Hélène Cixous, « Une Passion : l'un peu moins que rien », in Tom Bishop and Raymond Federman eds., *Samuel Beckett, Cahier de l'Herne* 31, 1976, pp. 396-413. Cité par Houston Jones, *The Body Abject*, pp. 112-3.

³⁸¹ *Figures baroques de Jean Genet*, p. 137.

³⁸² « Objects of Abjection: the Animation of Difference in Jean Genet's Novels », p. 109.

³⁸³ *Ibid.*

symétrique et inverse, donc identique, puisque le mouvement d'inversion, étant réversible, est sans cesse relancé. Ce qui importe, c'est le cinétisme de la pensée qui empêche d'assigner une place et une signification définitives à chacun des éléments concernés.

Cependant, en se référant à un passage de *Miracle de la rose* où le jardin d'Eden s'atteint après avoir traversé les enfers de l'abjection, le ciel se retrouvant alors sous la terre, il est possible d'avancer l'idée selon laquelle le paradis et l'enfer, le sublime et l'abject, le haut et le bas sont reconfigurés sur le modèle d'un continuum circulaire qui fait passer de l'un à l'autre sans jamais parvenir à une extrémité. On lit :

Je suis emporté dans cette chute qui, coupant par sa vitesse même et sa verticalité tous les fils qui me retiennent au monde, m'enfoncé dans la prison, dans l'immonde, dans le rêve et l'enfer pour atterrir enfin dans un jardin de sainteté où fleurissent des roses dont la beauté – je le saurai alors – est faite de l'ourlet des pétales, de leurs plis, de leurs déchirures, de leurs pointes, taches, trous d'insectes, rongeurs et jusqu'aux tiges mousseuses à force d'épines.³⁸⁴

Bien que le narrateur insiste sur la verticalité de sa chute, l'axe de l'axiologie est fléchi, puis courbé, jusqu'à ce que les deux extrémités se rejoignent formant ainsi une boucle qui permet sans cesse de passer du sublime à l'abject et de l'abject au sublime sans que ceux-ci n'obéissent plus à une quelconque répartition verticale où les extrémités s'excluent mutuellement. Dans ce jardin de sainteté qui obéit au principe des paradoxes (on descend pour y arriver, les épines s'émoussent en tiges mousseuses), existent des déchirures et des trous d'insectes et de rongeurs qui traversent un espace qui se ramifie et se prolonge. La terre de ce paradis sub-terrestre se creuse de galeries et de souterrains qui ouvrent sur un ailleurs vers lequel il est toujours possible de s'évader, une surface abjecte vers laquelle il est toujours possible de retourner. Plutôt que par le principe de l'ascenseur, le texte s'illustre par celui du circuit où tous les espaces communiquent grâce aux galeries parallèles offrant des parcours

³⁸⁴ *Miracle de la rose*, p. 262.

dérivés qui sont creusés dans le sol et dans le sens. C'est que, au niveau syntagmatique, le principe de réversibilité est également appliqué.

Il sévit tout d'abord parmi les signes dans le traitement qui est fait du rapport entre signifié et signifiant. Entre signes nobles et signes vils, les signifiés et les signifiants sont croisés en chiasme, tout comme se croisent et s'échangent les sens directionnels et sémantiques dans l'organisation spatiale. C'est la thèse de Dahan : « Chacun des signifiants attachés à un signifié de l'ordre du sublime se substitue à un signifiant attaché à un signifié de l'ordre de l'abject »³⁸⁵, qui en tire la conclusion suivante : « Cette rencontre favorise une remise en circulation du sens. Le choc provoqué par la superposition de deux sens, dont l'un pervertit l'autre, renouvelle les signifiants et ouvre la langue à une polysémie »³⁸⁶. Les exemples utilisés par Dahan relèvent tous de l'argot duquel Genet développe les possibilités sémantiques pour en jouer. Ainsi pour le mot « perle », qui évoque à la fois le pet et la matière précieuse³⁸⁷, et pour les expressions « faire les pages », qui vaut pour « faire les lit » et amène une rêverie érotique sur les pages du palais³⁸⁸, et « se mettre en veilleuse », compris par les personnages comme « il faut veiller » et « il faut s'éteindre », plutôt que dans son sens d'appel au silence et à la discrétion³⁸⁹. Dahan choisit d'interpréter de manière psychanalytique ces phénomènes de substitution. Nous préférons leur laisser le mérite de leur simple, mais fondamental, bouleversement de l'ordre sémantique, esthétique et moral.

Sur le plan phonétique, les jeux sur les sonorités contribuent également à créer ce type d'effet. En rapprochant les mots vils et les mots nobles sur le plan du signifiant par l'introduction d'un rapport quasi-paronomastique, les textes incitent à les rapprocher sur le plan du signifié, perturbant, par là, l'organisation et la répartition des signes. Le contraste

³⁸⁵ Jean Genet. *Le captif imaginaire*, p. 334.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 327.

³⁸⁷ *Notre-Dame-des-Fleurs*, p. 51.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 66.

³⁸⁹ *Ibid.*, pp. 65-6.

entre la proximité phonique et l'écart sémantique en est, en effet, atténué et les mots se regardent en miroir dans un jeu de perpétuel reflet. Ce type de manipulation est particulièrement efficace dans le cas des textes voués à être écoutés, la distinction entre les mots y étant moins aisée. On trouve, par exemple, ce phénomène dans *Les Bonnes* où les couples « Penchez-vous » / « Pensez-vous », « Dépouillée » / « des pouilleuses », « ris » / « vis », « ma traîne » / « traînée »³⁹⁰ unissent à chaque fois un terme relevant du domaine du noble et un terme relevant du domaine de l'abject. La réversibilité des notions mène, en dernier lieu, à s'interroger sur l'opération de sublimation.

E – La sublimation

Dans les textes de Genet, la question de la sublimation est épineuse car difficile à cerner. La sublimation désigne le processus de transposition des pulsions sur un plan supérieur, ici artistique, conformément au sens que Freud donne à ce mot³⁹¹ (*die Sublimierung* en Allemand). L'abject, qui relève du pulsionnel, est concerné par ce processus qui le menace de disparition. Si les textes font directement référence à l'opération de sublimation et disent la pratiquer, l'abject n'en disparaît, cependant, pas pour autant. Comment ce processus fonctionne-t-il alors ?

Dans ses textes, Genet utilise le concept de sublimation à plusieurs reprises. La sublimation s'applique ainsi au comportement pulsionnel et abject de certains personnages. Après avoir tué sa maîtresse qui menaçait de le quitter suite à « une de ces scènes entre maquereaux et putains, car la récolte était insuffisante »³⁹², le narrateur écrit à propos de Clément Village :

³⁹⁰ Michel Corbin relève cette série d'exemples de jeux sur les sonorités dans ses notes sur la pièce sans les commenter. *Les Bonnes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 209.

³⁹¹ Voir introduction.

³⁹² *Notre-Dame-des-Fleurs*, p. 185.

Par un effort puissant de volonté, il échappa à la banalité, – maintenant son esprit dans une région surhumaine, où il était dieu, créant d'un coup un univers singulier où ses actes échappaient au contrôle moral. Il se sublimisa. Il se fit général, prêtre, sacrificateur, officiant. Il avait ordonné, vengé, sacrifié, offert, il n'avait pas tué Sonia.³⁹³

C'est, ici, l'usage de la volonté qui permet au personnage de passer de l'abject au sublime, en transposant l'acte pulsionnel abject sur un plan supérieur. Clément Village utilise sa volonté pour se persuader que son acte a une dimension sacrée et multiplie les configurations symboliques dans lesquelles son accomplissement est transposé. Néanmoins, ce processus n'est qu'imaginaire et ne vaut que pour le personnage et l'interprétation qu'il a de son acte, qui n'en est en rien changé. Il n'y a pas à proprement parler de sublimation.

Dans *Miracle de la rose*, le processus de sublimation évoqué à propos de Bulkaen semble davantage correspondre au phénomène de transposition évoqué par Freud. Du jeune détenu, le narrateur écrit :

C'est avec des mots d'amour que j'ai inscrit dans ce livre ses actes, ses gestes, tous les attributs de sa personnalité qui s'érige étoilée d'angles durs. Mais n'ayant plus besoin, pour l'œuvre d'art, de chercher en moi – ou de les y trouver sans chercher – ces expressions qui le sublimaient, si je pense à Bulkaen vivant de notre vie, je me contente de le *voir* agir sans le secours de mots magiques. Je ne le nomme plus.³⁹⁴

À la différence de l'exemple précédent, la sublimation n'est plus l'œuvre du personnage, mais du narrateur et a lieu au travers de l'écriture, non de la simple imagination. Le narrateur explique que, s'il a réussi à relever Bulkaen de son abjection, à l'ériger en conservant, néanmoins, quelques angles durs à même de relancer le désir, c'est grâce aux

³⁹³ *Ibid.*, p. 188. Le Littré définit le verbe « sublimiser » par « rendre sublime ». Dans le vocabulaire de Genet, il semble fonctionner comme synonyme de « sublimer ».

³⁹⁴ *Miracle de la rose*, pp. 268-9.

mots d'amour qui sont aussi des mots magiques. L'opération ainsi comprise, le personnage est bel et bien sublimé, c'est-à-dire à la fois magnifié et élevé sur un plan supérieur.

La sublimation s'exerce également sur le système de valeurs qui organise le monde de l'abjection. Dans *Pompes funèbres*, on lit :

Je me suis voulu traître, voleur, pillard, délateur, haineux, destructeur, méprisant, lâche. À coup de hache et de cris, je coupais les cordes qui me retenaient au monde de l'habituelle morale, parfois j'en défaisais méthodiquement les nœuds. Monstrueusement je m'éloignais de vous, de vos mondes, de vos villes, de vos institutions. Après avoir connu votre interdiction de séjour, vos prisons, votre ban, j'ai découvert des régions plus désertes où mon orgueil se sentait plus à l'aise. Après ce travail – encore à moitié fait – qui m'a coûté tant de sacrifices, m'obstinant toujours plus dans la sublimation d'un monde qui est l'envers du vôtre, voici que j'ai la honte de me voir aborder avec peine, éclopé, saignant, sur un rivage plus peuplé que la Mort elle-même. Et les gens que j'y rencontre y sont venus facilement, sans danger, sans avoir rien coupé. Ils sont dans l'infamie comme un poisson dans l'eau, et je n'ai plus, pour gagner la solitude, qu'à faire marche arrière et me parer des vertus de vos livres.³⁹⁵

Le processus de sublimation est décrit comme pénible : c'est un travail qui a coûté « tant de sacrifices » au narrateur. Il a consisté à sublimer le monde de l'abjection et de l'infamie (l'envers du « vôtre ») afin que le narrateur puisse y vivre (impliquant, par là, qu'il ne peut, ni ne veut, vivre dans un monde qui serait purement abject, brouillant ainsi à nouveau les pistes). Il va, néanmoins, devoir dé-sublimier ce monde (« je n'ai plus [...] qu'à faire marche arrière ») pour gagner la solitude qu'il cherche, montrant ainsi le caractère réversible du processus. Cependant, rien n'est dit sur les moyens concrets qui sont utilisés pour réaliser cette opération, hormis que pour la mener à bien, il est nécessaire de couper (« sans avoir rien coupé ») et de perdre (« tant de sacrifices »). Le processus³⁹⁶ est décrit comme négatif et se devine davantage être le fruit d'un effort de la volonté, comme dans le cas de Clément Village, que d'une transposition sur le plan de l'art. La sublimation est, à nouveau, une perception de l'esprit relevant de l'imaginaire.

³⁹⁵ *Pompes funèbres*, pp. 203-4.

³⁹⁶ Pour plus de détails, voir l'introduction.

Journal du voleur présente un autre exemple de sublimation cette fois effective, bien que ne disant pas son nom. Selon la théorie lacanienne, la sublimation intervient quand un objet quelconque du quotidien occupe la place de la Chose (c'est-à-dire du vide) dans le système symbolique et atteint ainsi le statut sublime. Le tube de vaseline avec lequel Genet personnage est arrêté par la police dans les premières pages de *Journal du voleur* entre dans ce schéma. Ce vieux tube de vaseline usagé est d'abord décrit avec tendresse comme « le signe de l'abjection même, de celle qui se dissimule avec le plus grand soin, mais le signe encore d'une grâce secrète qui allait bientôt me sauver du mépris »³⁹⁷. Genet explique ensuite comment, une fois dans sa cellule, l'image de ce tube ne le quitte plus, l'obsède (il le décrit en digressant longuement à son propos) et lui devint précieuse, non pas en dépit, mais précisément à cause de son caractère vil, au point de l'amener, en pensée, à l'image, tant abjecte que sublime, d'une femme qu'il reconnaît comme sa mère³⁹⁸ et qui déclenche en lui des flots de larmes et de tendresse. Le statut sublime auquel est élevé le tube de vaseline apparaît ensuite ouvertement :

Je savais que toute la nuit mon tube de vaseline serait exposé au mépris – l'inverse d'une Adoration Perpétuelle – d'un groupe de policiers beaux, forts, solides. Si forts que le plus faible en serrant à peine l'un contre l'autre les doigts pourrait en faire surgir, avec d'abord un léger pet, bref et sale, un lacet de gomme qui continuerait à sortir dans un silence ridicule. Cependant j'étais sûr que ce chétif objet si humble leur tiendrait tête, par sa seule présence il saurait mettre dans tous ses états toute la police du monde, il attirerait sur soi les mépris, les haines, les rages blanches et muettes, un peu narquois peut-être – comme un héros de tragédie amusé d'attirer la colère des dieux – comme lui indestructible, fidèle à mon bonheur et fier. Je voudrais retrouver les mots les plus neufs de la langue française afin de le chanter. Mais j'eusse voulu aussi me battre pour lui, organiser des massacres en son honneur et pavoiser de rouge une campagne au crépuscule.³⁹⁹

³⁹⁷ *Journal du voleur*, p. 21.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 22.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 23.

Tous les éléments du sublime sont là : la force, la puissance, la terreur (les massacres au crépuscule), l'hyperbole (« toute la police du monde »), la thématization du style élevé (« je voudrais retrouver les mots les plus neufs »), alors que tout cela trouve sa source dans un objet humble et abject. Le tube de vaseline a pris la place de la Chose pour devenir sublime dans le champ de la signification, tout en conservant, dans le même temps, sa nature abjecte. Il est, en cela, à l'image de l'objet sublime lacanien, c'est-à-dire de l'objet qui est sublime dans la seule mesure où il est simultanément abject.

Le terme « sublimation » est encore utilisé, dans les textes, pour désigner le processus de création artistique lui-même. Cependant, dans ces cas encore, Genet se plaît à semer le doute. Dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, le narrateur écrit par exemple :

Ce livre, j'ai voulu le faire des éléments transposés, sublimés, de ma vie de condamné, je crains qu'il ne dise rien de mes hantises. Encore que je m'efforce à un style décharné, montrant l'os, je voudrais vous adresser, du fond de ma prison, un livre chargé de fleurs, de jupons neigeux, de rubans bleus.⁴⁰⁰

Six pages plus loin, après un morceau narratif mêlant le langage et les images poétiques au quotidien trivial et abject, il ajoute : « Il ne vous en paraît rien, pourtant ce poème m'a soulagé. Je l'ai chié ». Dans *Journal du voleur*, il précise encore : « Ce livre ne veut pas être, poursuivant dans le ciel son trajet solitaire, une œuvre d'art, objet détaché d'un auteur et du monde. Ma vie passée je pouvais la dire sur un autre ton, avec d'autres mots. Je l'ai héroïsée parce que j'avais en moi ce qu'il faut pour le faire, le lyrisme »⁴⁰¹.

Genet ne semble pas avoir de ligne directrice cohérente quand il commente sa pratique poétique. Il parle ainsi de sublimation effective et voulue, tout en prétendant employer un style décharné qui montre l'os (ce dont on sait qu'il n'est rien, son style étant au contraire très travaillé) juste avant d'affirmer, de la manière la plus triviale et basse, que le poème qu'il

⁴⁰⁰ *Notre-Dame-des-Fleurs*, p. 204.

⁴⁰¹ *Journal du voleur*, p. 305.

vient d'écrire l'a soulagé, car il l'a chié. La contradiction relève de la provocation. Il clame encore que son livre ne se veut pas œuvre d'art sublime (« poursuivant dans le ciel son trajet solitaire ») détachée de son auteur et du monde, tous deux abjects, pour reconnaître aussitôt avoir héroïsé sa vie passée grâce au lyrisme qu'il possède, renvoyant, par là, avec insistance son texte du côté du sublime. Il apparaît ainsi que la sublimation obéit, elle aussi, aux principes de contradiction et de réversibilité (le tube de vaseline, seul véritable cas de sublimation est tant abject que sublime) qui s'appliquent aux rapports de l'abject et du sublime.

Cette contradiction et cette réversibilité du processus se répercutent dans la divergence d'opinion des critiques de l'œuvre de Genet sur son aptitude à sublimer l'abject par l'écriture. Les partisans de la sublimation s'opposent ainsi à ses détracteurs. Pour Dahan, la sublimation est effective grâce à la belle langue qui filtre l'horreur : « Parler l'horreur en 'bon français' semble la dissoudre, la sublimer. La syntaxe neutralise la réalité de l'horreur du crime, la masque, la travestit en l' 'institutionnalisant', en la 'légalisant' par ce passage dans le filtre du code social »⁴⁰². Ce point de vue est partagé par Maurice Blanchot qui écrit à propos des textes de Genet :

Il reste qu'il y a, en effet, une manière classique de décrire l'expérience littéraire, où l'on voit l'écrivain se délivrer heureusement de la partie sombre de lui-même en une œuvre où elle devient, comme par miracle, le bonheur et la clarté propres de l'œuvre et où l'écrivain trouve un refuge et, mieux encore, l'épanouissement de son moi solitaire en une communication libre avec autrui. C'est là ce qu'a affirmé Freud, en insistant sur les vertus de la sublimation et par cette confiance si émouvante qu'il avait gardé dans les pouvoirs de la conscience et de l'expression.⁴⁰³

Cette croyance en la capacité à sublimer est fondée sur un commentaire de Sartre à propos de *Notre-Dame-des-Fleurs*. Blanchot cite, entre autres, ce passage du *Saint Genet* :

⁴⁰² Jean Genet. *Le captif imaginaire.*, p. 333.

⁴⁰³ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 2005, pp. 292-3.

En nous infectant de son mal, il s'en délivre, chacun de ses livres est une crise de possession cathartique, un psychodrame : en apparence chacun ne fait que reproduire le précédent, mais, par chacun, ce possédé se rend un peu plus maître du démon qui le possède...⁴⁰⁴

Sartre adhère, également, à la théorie de la sublimation cathartique et effective. Il précise que si Genet s'est débarrassé de l'abject, c'est *par*, mais aussi *dans* l'écriture :

Bref, sa tâche est tracée : il faut transformer la misère en luxe imaginaire, tresser des immondices en couronnes, tailler des atours princiers dans ses guenilles. Son infatigable diligence se dépensera dans cette entreprise : il faut qu'il mette sur pied un vaste système d'équivalences qui lui permette à tout instant de métamorphoser une matière de déchet en produit de luxe.⁴⁰⁵

Sartre précise pourtant : « Au reste, pour le spectateur, il est rare que la métamorphose aboutisse : entre la matière et la forme, l'écart est trop grand pour que la forme puisse tout à fait masquer la matière »⁴⁰⁶. Si, pour Genet, le processus d'écriture est cathartique, l'abject n'est pas éradiqué des textes pour autant. Caché dans les mots, son pouvoir se fait toujours sentir pour le lecteur. La position de Sartre diffère donc de celle de Dahan et de Blanchot pour qui l'horreur est sublimée par l'écriture.

Derrida rejoint Sartre sur ce point. Dans *Glas*, Derrida analyse les textes de Genet en termes hégéliens. Pour Derrida, s'il y a bien une *Aufhebung* à l'œuvre dans les textes de Genet, celle-ci n'est néanmoins pas totale, puisqu'un résidu demeure. Tout comme le Réel qui ne se résorbe pas dans le Symbolique chez Lacan, il y a une part de matière qui ne se résorbe pas dans l'opération dialectique chez Genet.

Houston Jones considère enfin la présence de l'abject sans aborder la question de la sublimation, suggérant par là, implicitement, que l'abject se maintient bel et bien.

⁴⁰⁴ *Ibid.*

⁴⁰⁵ *Saint Genet*, p. 431.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 433.

Il est néanmoins certain que les œuvres de Genet contiennent une part de sublime et font œuvre de sublimation. Les pulsions et l'abject ne sont pas servis bruts puisqu'ils sont présentés au travers de l'écriture et transposés sur un autre plan, celui de la littérature. C'est, cependant, le propre de l'abject que d'être ce qui reste, et le mot peut être entendu dans les deux sens du terme : c'est un rebut qui demeure. Ce reste qui, selon Derrida, échappe à l'*Aufhebung* peut alors être identifié avec l'abject, cet excrément qui retombe dans la relève (*die Aufhebung*) et qui déjoue la sublimation (*die Sublimierung*). Il est ce qui excède et exsude des textes, ce qui les rend dangereux et sulfureux. Il est ainsi utilisé dans les textes à des fins « nutritives » comme l'écrit Genet dans *Pompes funèbres* : « La poésie ou l'art d'utiliser les restes. D'utiliser la merde et de vous la faire bouffer »⁴⁰⁷. Le reste abject est cet *excreta* présenté poétiquement afin d'être consommé par la communauté du « vous » qui l'a créé en le rejetant. Si, comme le postule Kristeva, l'abject est, dans l'œuvre d'art, bordé de sublime⁴⁰⁸, il n'y est pas, ici, cerné. Le sublime fonctionne davantage comme un écrin qui présente et magnifie son objet.

D'autre part, il faut noter que le rapport à l'abject évolue dans les textes et que le processus de sublimation mis en place se modifie en conséquence. Si l'abject est très présent dans les premiers textes – poésies mais surtout fictions biographiques et essais d'art concernant essentiellement le moi et l'activité créatrice –, il l'est moins dans les pièces de théâtre, articles de journaux et textes politiques davantage tournés vers l'autre et s'attaquant à la situation d'abjection vécue par autrui (le peuple palestinien, les Black Panthers, les groupuscules d'extrême gauche). L'abjection s'est déplacée. Située à l'extérieur et détachée du sujet, elle n'est plus qu'un objet qu'il n'est plus nécessaire de sublimer ou de mettre dans un écrin, mais de combattre. Voué à tomber, l'abject a été lui-même abjecté. Il continue cependant à hanter celui qui s'en est séparé. Toujours présente mais déplacée, l'abjection

⁴⁰⁷ *Pompes funèbres*, p. 190.

⁴⁰⁸ *Pouvoirs de l'horreur*, p. 19.

invite l'auteur à la suivre dans une traque sur ses traces à travers les continents. Après avoir débusqué sa propre abjection à travers l'Europe, Genet traque l'abjection des autres en Amérique et en Afrique. Pareil au signifiant originel lacanien qui se défile inlassablement, l'abject est cette « part maudite », jamais définitivement consommée ni subsumée, entraînant qui s'y frotte dans une course-poursuite sans fin. Le mouvement est toujours relancé, les places jamais fixes et le travail à continuer.

Conclusion

La représentation que Genet donne de la relation entre l'abject et le sublime s'attache à prendre le contre-pied systématique de l'organisation doxique. Si les textes affectent à première vue de reproduire l'axiologie, c'est ainsi pour mieux la perturber. Afin de se dresser contre un ordre et le subvertir, il faut, en effet, opérer à partir de celui-ci. D'après l'axiologie, le sublime est premier, noble et pur, il se trouve en toute chose tout en haut et appartient au monde officiel et souverain. L'abject est, à l'opposé, tout en bas, vil et souillure, attaché au monde réprouvé des exclus. À la manière de Genet, nous avons choisi d'inverser cette hiérarchie pour procéder à l'étude des notions. Selon la voix de la doxa qui se fait entendre dans les textes par l'intermédiaire des discours direct, indirect et narrativisé, ainsi qu'à l'aide des pronoms « vous » et « on », sont tout d'abord abjects Genet-narrateur-personnage et ses camarades réprouvés et exclus. Les fictions biographiques et le *Saint Genet* de Sartre révèlent que l'intérêt de Genet pour l'abject vient de sa condamnation comme tel. Dans les fictions, les personnages abjectés sont essentiellement les voleurs, les lâches, les traîtres et les mendiants. En sont exclus les assassins, du fait de leur position exceptionnelle qui les sacralise et les rend sublimes. Ces personnages abjects vivent dans la crasse et la misère, ne parvenant pas à se débarrasser de leurs *excreta*, du fait de leur exclusion. L'abjection concerne ainsi le rapport au corps. Sont également dits abjects les homosexuels, les travestis, les prostitués et les macs. La

figure du saint associée aux criminels et en prise directe avec l'abjection vient, néanmoins, perturber cette répartition entre haut et bas. Dans les textes, l'abjection est cependant clairement localisée. Elle se trouve attachée à l'espace de la prison et, métaphoriquement, aux enfers et au monde souterrain des hors-la-loi. La représentation qui est donnée de ces lieux s'appuie, cependant, sur des modèles littéraires (Dante, le roman picaresque et la Bible) et iconographique (Goya) qui appartiennent à ce que la culture occidentale a de plus élevé. L'abjection n'est jamais pure et sa représentation fait appel à des modèles se rattachant à la tradition du sublime.

Dans les textes, la voix de la doxa considère comme sublimes les personnages qui se trouvent tout en haut de l'échelle sociale (noblesse historique, clergé ou militaires gradés). Est également sublime l'espace symbolique des cieux (qui s'opposent naturellement aux enfers). Cependant, le sublime se manifeste volontiers dans les bordels. En associant ceux-ci au théâtre, du fait du rapport commun qu'ils entretiennent à l'illusion, Genet brouille à nouveau la répartition entre les domaines. Le style est également dit sublime en dépit du fait qu'il soit mêlé de mots bas et abjects, d'argot et d'incorrections. Les deux domaines ne sont pas distincts, ils se mêlent l'un à l'autre et multiplient les contacts. La représentation doxique ne se conforme donc que partiellement à l'image attendue et est parasitée par l'interpénétration des domaines.

La porosité entre abject et sublime est encore entérinée par l'installation d'un rapport de causalité entre les deux notions. Faire l'expérience de l'abject représente un danger réel pour l'individu dont l'intégrité physique et psychique est alors menacée. Le danger représenté par l'abject peut se substituer au danger représenté par la nature que l'on trouve chez Burke et Kant. Qui s'y expose et en est, à la fois, suffisamment protégé, fait l'expérience du sentiment sublime naissant de la jouissance procurée par la victoire de sa propre force sur la puissance de la nature et, ici, de l'abject. L'expression « sublime dynamique de l'abject », formée

d'après le « sublime dynamique de la nature » exposé par Kant, a été utilisée pour décrire cette configuration spécifique du dispositif.

Tous les participants du processus énonciatif font, dans les textes, l'expérience de ce dispositif. Les personnages sont les premiers concernés. Avatars de Genet, ils triomphent de l'abjection (manifestée sous la forme du dégoût alimentaire ou du cadavre) par l'usage de leur volonté et atteignent le sublime en accédant au statut de poète. L'expérience des personnages transpose l'épreuve à laquelle Genet fut exposé enfant. Confronté à sa propre abjection, il décide de la choisir plutôt que de se la laisser imposer passivement. Représentation directe de Genet, le narrateur est la deuxième instance énonciative à faire l'expérience du dispositif décrit. Dans les situations les plus abjectes des fictions biographiques, le narrateur Genet échange fréquemment son rôle avec celui d'autres personnages. Il endosse leur identité ou leur fait endosser la sienne par l'intermédiaire des changements d'identité et de l'instabilité énonciative. Ce stratagème lui permet de se rapprocher ou de s'éloigner de l'abject afin de choisir la proximité adaptée pour pouvoir éprouver au mieux le sentiment sublime. Quand le narrateur est trop près du danger, il s'en éloigne en mettant quelqu'un d'autre à sa place. Quand il en est trop éloigné pour pouvoir le goûter, il s'en approche en prenant les traits de celui qui expérimenta la situation. Cette dynamique s'applique également à la personne de l'artiste qui, comme le funambule du texte du même nom, doit faire face au danger (tomber de son fil ou se confronter à l'abject) afin que son art soit véritablement sublime, dans une comparaison qui rappelle la métaphore de la tauromachie utilisée par Michel Leiris dont le texte de Genet fait entendre des échos. Le lecteur est, enfin, lui aussi concerné par le sublime dynamique de l'abject. Il est incité à compatir (*cum patior* : « je souffre avec ») avec les personnages, le narrateur et l'artiste, ainsi qu'à s'identifier à eux grâce à la souplesse des postures énonciatives. Le lecteur est également invité à s'impliquer dans le texte par l'intermédiaire des appels directs et de l'emploi des pronoms de cinquième personne qui

ponctuent la lecture et sollicitent l'attention. Réorganisés sur ce modèle, les rapports du sublime et de l'abject font montre d'une proximité telle qu'il devient difficile de distinguer la cause de son effet.

Le cinétisme instauré entre elles, achève de perturber la distinction entre les notions. Les textes les transposent en les faisant s'équivaloir sur des plans différents et inversent leurs qualités par l'intermédiaire du style utilisé. Ils les font coexister sur le mode de l'oxymore et les rendent réversibles sur les plans directionnel et sémantique. Ils font enfin le jeu de la sublimation, sans pour autant croire en la possibilité d'une consommation totale de l'abject dans le sublime et, par là, d'une rédemption. Le reste reste : il continue de défier qui s'y frotte, même après avoir été expulsé.

Deux conclusions peuvent être tirées de ces considérations : une première sur le plan esthétique et une seconde sur le plan éthique. Tout d'abord, pour ce qui est du plan esthétique. Tous les jeux de substitutions structurelles, sémantiques, symboliques et stylistiques mis en place par Genet dans ses textes désarticulent non seulement le paradigme de l'abject et du sublime, mais le projettent également sur le syntagme, faisant par là acte poétique. On reconnaît là la définition de la fonction poétique du langage donnée par Roman Jakobson. Selon Jakobson, « La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection [ou paradigmatique] sur l'axe de la combinaison [ou syntagmatique] »⁴⁰⁹. En d'autres termes, tout texte poétique est soumis à une double structuration : il obéit aux contraintes grammaticales et sémantiques habituelles, tout en présentant des rapports d'équivalence (d'identité ou de contraste) entre ses parties successives. Dans les textes de Genet, le rapport

⁴⁰⁹ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 220. Jakobson subsume à un principe unique et universel toute une variété de procédés (rime, mètre, parallélismes syntaxiques, etc.) et fournit des outils neufs à l'analyse des poèmes, des styles, des genres, tout en éclairant un grand nombre d'aspects du langage poétique (effets sémantiques spéciaux, déviations, ambiguïtés, rapports entre structures linguistiques et typographie, etc.). Pour illustrer sa théorie, il donne en exemple le « La terre est bleue comme une orange » d'Éluard où la comparaison, à première vue incongrue, est motivée par le choix d'un élément appartenant à la fois au paradigme « rond » et au paradigme « couleur ». L'orange a ainsi pu être sélectionnée pour être comparée à la rotondité de la planète bleue.

d'équivalence, ainsi que les autres modalités substitutives qui sont utilisées pour moduler les rapports entre l'abject et le sublime, réalisent cette projection du paradigme sur le syntagme. Les termes devenus équivalents peuvent, en effet, se substituer l'un à l'autre et venir créer des énoncés syntagmatiques à valeurs sémantiques et conceptuelles neuves. Si Genet fait acte de poésie, c'est aussi parce qu'il fabrique (*poiein*) de nouveaux types d'énoncés.

De là découle la conclusion éthique. En formant de nouveaux types d'énoncés poétiques à l'aide de la manipulation du paradigme, Genet présente une nouvelle vision du monde. Ce n'est pas ici d'orange et de ballon coloré qu'il s'agit, mais de notions qui organisent notre perception du bien et du mal, du beau et du laid, du condamnable et du licite. L'enjeu est de taille. Dans ses textes de théorie et de fiction, Genet ne parle jamais de leur dimension éthique, mais de leur dimension morale. L'affirmation provoque et surprend si l'on considère que la morale désigne l'ensemble des règles de conduite admises inconditionnellement et applicables par tous. La morale de Genet est, en effet, loin du consensus. Dans son *Journal*, Cocteau écrit néanmoins à propos de l'auteur qu'« Il faudra bien reconnaître un jour que c'est un moraliste »⁴¹⁰. La morale érigée par Genet qui se fonde sur de nouveaux énoncés ré/dés-organisant les rapports de l'abject et du sublime relève cependant davantage d'une éthique, au sens de l'ensemble des règles de conduite qu'un individu approuve et choisit pour lui-même. Si Genet parle de morale, c'est parce qu'il estime que la loyauté rigoureuse aux lois qu'il met en place dans ses textes (l'instabilité des rapports entre abject et sublime peut être considérée comme une de ses lois rigoureuses à laquelle l'écrivain se veut fidèle) constitue, en elle-même, une morale. En parlant de morale à l'égard de la transgression des valeurs qu'il installe en système, de son goût pour le mal et de la désarticulation du paradigme de l'abject et du sublime, Genet se veut provocateur et

⁴¹⁰ Jean Cocteau, *Journal*, 1942-1945, ed. Jean Touzot, Paris, Gallimard, 1989. Cité par Sartre dans *Saint Genet*, p. 617. Sartre partage ce point de vue tout en précisant que, selon lui, la seule personne que Genet veuille édifier, c'est lui-même (p. 618).

subversif, dans le même temps qu'il joue à envisager un avenir plus large pour ses choix éthiques.

Dans ses *Fragments*, Genet écrit : « notre morale était une esthétique »⁴¹¹. Inversons la proposition et affirmons à notre tour : son esthétique est une éthique. Cette esthétique qui régit les rapports de l'abject et du sublime offre tout un panel de configurations possibles, du fait de son instabilité. C'est alors à chacun de choisir (ou pas, auquel cas l'éthique adoptée est une éthique de la polyvalence et de l'instabilité) son camp – le « vous » ou le « nous » –, ainsi que le ou les type(s) de rapport entre l'abject et le sublime qu'il souhaite appliquer.

⁴¹¹ *Fragments... et autres textes*, « Fragments... », Paris, Gallimard, 1990, pp. 67-97 (p. 84).

Chapitre 3 : Samuel Beckett. La Vanité de l'abject et du sublime

Introduction

L'étude des rapports entre l'abject et le sublime dans les textes de Samuel Beckett ne présente ni les mêmes difficultés, ni les mêmes enjeux que dans les œuvres de Bataille et de Genet. Chez Beckett, l'abject et le sublime ont la particularité d'être partout sans être nommés. En comparant les manifestations de l'abject dans les textes de Genet et de Beckett, David Houston Jones écrit :

As abjection is itself the sign of the unsignifiable, the degree to which it may be apprehended in narrative is highly problematic, and the forms which it may take on are multiple and elusive. If Genet's prose is remarkable for its stubborn ushering of the abject and unspeakable into language (periodically accompanied by the word « abject » or « abjection »), Beckett [...] is concerned with a more formal exploration of the unnamable.⁴¹²

Il précise également que « Although the 'abject' and 'abjection' are rarely explicitly referred to in Beckett, it is one of the foundations of [his] argument that Beckett's works are consistently preoccupied with an identity which should be understood as abject »⁴¹³. Si l'abject apparaît dans les textes de Beckett de manière structurelle et thématique, le mot même et ses variantes sont rares dans le corpus. Le constat est le même pour le sublime : structurellement et thématiquement omniprésent, il se passe de dire son nom. Dans l'œuvre

⁴¹² David Houston Jones, *The Body Abject. Self and Text in Jean Genet and Samuel Beckett*, Oxford, Peter Lang, 2000, p. 162.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 24.

beckettienne, la représentation des termes est ainsi limitée à six occurrences pour le paradigme morphologique de l'abject et cinq pour celui du sublime.

Pour ce qui est du paradigme de l'abject, les occurrences se répartissent ainsi : une dans *Murphy*⁴¹⁴ (1938) et *L'Innommable*⁴¹⁵ (1953), deux dans *Comment c'est*⁴¹⁶ (1961), une dans *More Pricks than Kicks*⁴¹⁷ (1934) et l'essai sur *Proust*⁴¹⁸ (1931). Le paradigme du sublime présente une occurrence dans *Eleutheria*⁴¹⁹ (1995) et *Murphy*⁴²⁰, trois dans *More Pricks than Kicks*⁴²¹. Devant le peu d'informations fournies par ces données littérales trop limitées pour être significatives, l'analyse exige de se tourner vers l'inscription thématique et structurelle des notions considérées.

Formes et aspects de l'abject

Comme dans les textes de Genet, l'abject apparaît essentiellement avec le motif de l'exclusion et la représentation du corps. Les personnages des romans, nouvelles et pièces de Beckett répondent, en effet, tous à cette première caractéristique sociale, qu'ils soient clochards accomplis (Vladimir et Estragon), farouches solitaires (Watt, Murphy, Malone), simples vagabonds (Macmann) ou présentent une combinaison de ces différents traits

⁴¹⁴ *Murphy*, London, Picador, 1973, p. 138. Le mot est utilisé lors de la partie d'échec entre Murphy et Monsieur Endon au sens de « moralement bas et vil ». Les dates données entre parenthèses sont celles de publication.

⁴¹⁵ *L'Innommable*, Paris, Minuit, 2005, p. 107. Le mot « abjection » désigne l'état de misère physique et humaine absolue dans lequel se trouve le narrateur.

⁴¹⁶ *Comment c'est*, Paris, Minuit, 2005, p. 13. Le mot est répété coup sur coup au sens de « vil et bas ».

⁴¹⁷ *More Pricks than Kicks*, London, Calder & Boyars, 1973, p. 94. Le mot évoque une idée de dégoût alimentaire et a un sens métaphoriquement sexuel.

⁴¹⁸ *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*, London, John Calder, 1999, pp. 65 et 78. La première occurrence qualifie le domaine du contact physique perçu comme vil et répugnant car relevant du matériel et du concret en opposition au domaine de la création artistique valorisée car relevant du spirituel, de l'immatériel et de l'abstrait. Dans la seconde, le mot a son sens de répugnant au moral et au physique.

⁴¹⁹ *Eleutheria*, Paris, Minuit, 1995, p. 159. Le mot qualifie une allusion au suicide et a valeur ironique.

⁴²⁰ *Murphy*, p. 95. Le mot « sublimatoria » désigne « the reading-, writing- and recreation-rooms or 'wrecks' » de l'hôpital psychiatrique où Murphy est infirmier. Il a valeur ironique.

⁴²¹ *More Pricks than Kicks*, pp. 95, 190 et 197. L'adjectif « subliminal » est attribué de « the motives » et évoque les raisons qui président à la réalisation d'un acte. Le terme de « sublimation » a son acception freudienne courante et l'adjectif « subliminal » qualifie « rats » dans un contexte à tonalité poétique.

(Mercier et Camier, Molloy, Moran). Le lien social est pour eux dissous : ils ne travaillent pas ou occupent un emploi qui les isole du reste du monde (ainsi les détectives et domestiques), ils n'ont pas de famille (ou en ont été abandonné, dans le cas de Moran) et n'ont d'amis que ceux partageant leur condition (Vladimir et Estragon, Mercier et Camier). Un genre de folie ou de handicap que les personnages reçoivent en partage achève de faire d'eux des êtres en marge des normes et des lois.

Le corps est également la scène de toutes les abjections. Les textes semblent rivaliser d'inventivité dans le choix du détail répugnant et des possibilités réservées par la crasse, la maladie et la décomposition. On le sait depuis Bataille, l'abjection est le lot des formes misérables et la dégradation physique accompagne systématiquement l'état d'exclusion. Qu'ils soient clochards ou pas⁴²², les personnages de Beckett sont sales, sentent mauvais et se complaisent dans la proximité des excréments⁴²³. « Beckett a son idéal de laideur abjecte comme d'autres ont leur idéal de beauté », écrit Jean-Jacques Mayou⁴²⁴.

Le corps est encore abject en ce qu'il est dégradé, malade ou handicapé : Malone est grabataire, Molloy et Moran finissent par ramper pour avancer. Les personnages de *Comment c'est* se traînent dans la boue (l'humiliation du corps le ramène à l'*humus*, la terre glaise dont il est issu). Dans *Fin de partie*⁴²⁵ (1957), les parents de Hamm vivent dans des poubelles, tandis qu'il ne peut se lever de son fauteuil roulant. Les femmes ne sont pas en reste, et leur corps, de celui de Miss Carridge dans *Murphy* à celui de Moll dans *Malone meurt* (1952), présentent tous les états de saleté et de décomposition. Les corps peuvent enfin être

⁴²² Le narrateur de *L'Innommable* vit avec ses excréments dans la sciure changée une fois par semaine et les membres du comité universitaire qui apparaissent dans *Watt* présentent tous plus de croûtes, pus, boutons, pustules et autres furoncles. *Watt*, London, Picador, 1988, pp. 173-8.

⁴²³ Gary Adelman écrit à propos du narrateur de *La Fin* : « He makes a shelter of a doorless, windowless shed filthy with excrement, condoms and vomit. He makes a bed of ferns and starves himself on it ». *Naming Beckett's Unnamable*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2004, p. 29. Le narrateur de la nouvelle *Premier amour* (Paris, Minuit, 2007) va jusqu'à manger des excréments (p. 29).

⁴²⁴ Jean-Jacques Mayou, « 'Molloy' : Un événement littéraire, une œuvre », *Molloy*, Paris, Minuit, 2004, pp. 243-74 (p. 250).

⁴²⁵ *Fin de partie*, Paris, Minuit, 2006.

littéralement décomposés comme dans *L'Innommable* où le narrateur est un homme tronc ou *Not I* (1973) où le corps se réduit à une bouche en gros plan, salive et glotte comprises⁴²⁶.

L'abjection se manifeste encore avec l'isotopie de la boue qui traverse les textes de Beckett. La boue, doublement abjecte en tant qu'*humus* et avatar des *excreta*, évoque à la fois l'idée d'humilité, la souillure et la matière en décomposition génératrice de vie. Elle est, pour beaucoup de personnages, le milieu accueillant et menaçant dans lequel ils évoluent (Molloy, Moran⁴²⁷, Macmann, les personnages de *Comment c'est*⁴²⁸). Métaphoriquement, elle désigne également les mots et le langage ainsi ravalés du côté du style bas (*humilis*) et de l'abject (ce qui est explicitement dit dans *L'Image*⁴²⁹ (1988)).

Enfin, le style de Beckett, ainsi que la simple 'identité livresque' de certains de ses textes, peuvent être considérés comme abjects. Le style, en ce qu'il a recours à des mots bas, au registre familier et à une économie de moyens relevant d'une esthétique de la simplicité, peut être considéré comme abject au sens de humble et du *stylus humilis*. En ce qui concerne les textes, Houston Jones commentent les titres de certains d'entre eux :

⁴²⁶ Kathy Smith écrit à ce propos : « This theme of abjection is again resonated in the physical presence visible to the spectator : the lips, in Kristevan thought, are a site of bodily transgression, where matter passes between 'inside' and 'outside'. Not only do words become abject objects, but the sight of tongue, teeth, saliva and tonsils (in the film directed by Beckett, with Billie Whitelaw as Mouth) provokes a visceral response in the spectator ». « Abject Bodies: Beckett, Orlan, Stelarc and the Politics of Contemporary Performance », *Performance Research, On Beckett*, vol. 12, n°1, ed. by Catherine Laws, 2007, pp. 66-76 (p. 74).

⁴²⁷ Dans *Molloy*, la topographie est corporelle et s'organise autour d'une isotopie de la boue. Pour une étude de la topographie du monde excrémental dans lequel se déplacent les personnages du roman, voir Michel Bernard, *Samuel Beckett et son sujet. Une apparition évanouissante*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 204.

⁴²⁸ Plusieurs critiques commentent les liens entre la boue et l'abjection dans ce texte. Houston Jones écrit : « The reduction of character to a series of constantly shifting, permuting traces in the mud seems to me central to Beckett's text, and confirms its correspondences with abjection, the self just resisting its annihilation, just separating itself from the matter in which it is almost enveloped », *The Body Abject*, p. 148. De même, Michel Bernard : « Dans *Comment c'est*, le corps du parlant rampe et chie dans une 'boue originelle', un flux excrémental ; sa créature n'est 'à tout jamais qu'une carcasse inerte et muette aplatie dans la boue', dans une merde commune ('des billions à ramper et chier dans leur merde'). Le moi est englouti dans 'cette souille', 'dans cette fange tiède', parmi les 'déjections' du corps [...]. C'est un flux corporel, une coulée physique qui entraîne le récit dans un flot indifférencié, 'ce vieux conte quaqu'a de toutes parts' », *Samuel Beckett et son sujet*, pp. 164-5.

⁴²⁹ Le texte s'ouvre en postulant que « La langue se charge de boue un seul remède alors la rentrer et la tourner dans la bouche », *L'Image*, Paris, Minuit, 1999, p. 9. La portée générique de l'article défini permet que « la langue » réfère tant à l'organe qu'au système linguistique.

The *Precipitates* which accompany « Echo's Bones », the *Six Residua*, *Têtes-mortes*, and the *Foirades* all evoke cast-off bodily material, as does the latter collection edited by Ruby Cohn, *Disjecta*. « *Precipitates* » designates solids left over after a chemical process, « *residua* » indicates what remains of a pre-existing whole, a « *foirade* » (rendered as « *fizzle* » in English) is a sort of feeble farting noise, and a « *tête morte* » a dried skull. The overwhelming impression is that Beckett's anthologies are deeply marked by the spectre of the abject body. *Disjecta*, however, is the most striking: the term is etymologically very close to *abjection* (we might coin *abjecta* as a collective description of the fallen bodily matter which is never far from Beckett's and Genet's protagonists).⁴³⁰

L'identité sociale, le corps, l'espace et le style : l'abject beckettien envahit des domaines similaires à ceux des textes de Genet.

Formes et aspects du sublime

Les manifestations du sublime dans l'œuvre de Beckett sont moins sensibles que celles de l'abject. Les marques en sont cependant présentes, notamment par la présence d'allusions explicites à des éléments emblématiques de la tradition littéraire et artistique du sublime. Dans *Malone meurt*, des allusions directes sont faites au peintre romantique allemand Kaspar David Friedrich (« C'est une nuit comme les aimait Kaspar David Friedrich, tempestueuse et claire »⁴³¹) et à l'épisode de naufrage du *De Natura rerum* de Lucrèce : le « *suave mari magno* » cher à Bataille que Malone fait suivre d'un « surtout au débarqué » puis du commentaire « Quel ennui »⁴³². Dans les deux cas, les mentions ont valeur de cliché et la tonalité est ouvertement ironique⁴³³. Dans la *Trilogie*, plusieurs passages présentent des descriptions de nuits orageuses qui sont autant de variations comiques sur le thème romantique de la tempête sublime. Ce topos climatique prend une importance particulière

⁴³⁰ *The Body Abject*, p. 168.

⁴³¹ *Malone meurt*, p. 39.

⁴³² *Ibid.*, p. 73.

⁴³³ Comme le montre Andrew Eastham dans « Beckett's Sublime Ironies: The *Trilogy*, *Krapp's Last Tape*, and the Remains of Romanticism », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* 18, *All Sturm and no Drang. Beckett and Romanticism*, ed. by Dirk van Hulle and Mark Nixon, 2007, pp. 117-29.

dans *Krapp's Last Tape*⁴³⁴ (1958) où le protagoniste lui donne une dimension mystique en en faisant une scène de révélation stéréotypée⁴³⁵. Paul Lawley⁴³⁶ analyse la transposition de cette révélation advenue à Beckett dans un contexte beaucoup plus prosaïque, celui de la chambre de sa mère, dans la maison familiale de Cooldrinagh, un soir d'été du milieu des années quarante⁴³⁷. La transposition sur le plan du sublime accentue la dimension fondatrice de l'épisode dans la mythologie personnelle de l'auteur, dans le même temps qu'elle la teinte d'autodérision libératrice.

La métaphysique du sublime s'applique également aux évocations de la mort et de la force morale dont font preuve les personnages. Placés dans des situations difficiles, les personnages de Beckett ne désespèrent jamais et suivent les principes qu'ils se sont fixés, que ceux-ci soient justes ou non. Ainsi de Winnie, de Hamm, de Krapp, de Malone, de Molloy et de Moran, de Watt, de Vladimir et d'Estragon, de Murphy, du narrateur de *L'Innommable* ou des personnages de *Comment c'est*. Tous suivent indéfectiblement la ligne de conduite qu'ils se sont ou qui leur a été fixé(es). Bjørn K. Miskja montre dans une minutieuse étude de la dimension éthique et morale des textes de Beckett⁴³⁸ que ce trait de caractère est à lire sur le mode du sublime. Miskja expose l'idée selon laquelle, en dépit du fait que les personnages de Beckett ont, la plupart du temps, une attitude et des principes répréhensibles, il n'en reste pas moins que, le fait qu'ils s'y tiennent sans faillir, les pousse à obéir à un impératif allant à l'encontre de leur intérêt personnel. Si l'on se rapporte à Kant, cette attitude relève du sublime dynamique sans pour autant être morale. Miskja pose que Molloy et Moran « follow principles blindly and disregard all personal desires or interests. Since these are not moral

⁴³⁴ *Krapp's Last Tape, The Complete Dramatic Works of Samuel Beckett*, London, Faber and Faber, 1986.

⁴³⁵ « Spiritually a year of profound gloom and indigence until that memorable night in March, at the end of the jetty, in the howling wind, never to be forgotten, when suddenly I saw the whole thing. The vision at last. » *Ibid.*, p. 220.

⁴³⁶ Paul Lawley, « The Rapture of Vertigo: Beckett's Turning Point », *The Modern Language Review*, vol. 95, part I, January 2000, pp. 28-40.

⁴³⁷ John Peeling, *A Samuel Beckett Chronology*, Melbourne, Palgrave Macmillan, 2006, p. 94. La date de l'événement est incertaine. Peeling la ramène à 1945, 1946 ou 1947.

⁴³⁸ Bjørn K. Miskja, *The Sublime in Kant and Beckett*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2002.

principles, the affects or lack of affects that drive the characters to follow the principles, belong to the terrifying, dynamically sublime »⁴³⁹, et que « When Kant says that even moral depravities and moral failings may appear sublime so long as they are not tested by reason, it is clear that it is within this category we find the narrators of *Molloy* »⁴⁴⁰. Au-delà des personnages de la *Trilogie*, ce principe vaut pour la plupart des personnages becketttiens.

Des traits du sublime mathématique kantien peuvent également être relevés dans les textes. Cette forme de sublime se manifeste à travers l'évocation, non de l'infiniment grand, mais de l'infiniment petit, grandeur négative qui présente autant de difficulté à être appréhendée par les sens que la grandeur positive⁴⁴¹. L'infiniment petit apparaît dans l'entreprise de soustraction qui sous-tend l'œuvre littéraire de Beckett à partir de l'adoption du français comme langue d'écriture après la guerre⁴⁴². *Worstward Ho*⁴⁴³ (1983) est le texte le plus représentatif de cette volonté de minimalisation. Le sublime mathématique est également sensible dans la contradiction qui existe entre la possibilité d'appréhender chaque texte dans ses différentes parties et l'impossibilité de les comprendre dans leur totalité, du fait de leurs permanentes corrections et négations⁴⁴⁴. De même, l'absence de clôture mise en scène dans nombre de textes contribue à créer ce phénomène de discordance entre appréhension des

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 273.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 283.

⁴⁴¹ Pour Kant « est sublime ce qui, du fait simplement qu'on puisse le penser, démontre un pouvoir de l'esprit qui dépasse toute mesure des sens » (*Critique de la faculté de juger*, Paris, Flammarion, 2000, p. 232), et cela que l'objet soit grand ou petit au-delà de toute comparaison.

⁴⁴² Ce changement a été longuement commenté par la critique. James Knowlson écrit : « French offered him the freedom to concentrate on a more direct expression of the search for 'being' and on an exploration of ignorance, impotence and indigence. Using French also enabled him to 'cut away the excess, to strip away the color' and to concentrate more on the music of the language, its sounds and its rhythms », *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London, Bloomsbury, 1996, p. 357. Beckett écrit dans *Dream of Fair to Middling Women* à propos de Racine et Malherbe : « They have no style, they write without style, do they not, they give you the phrase, the sparkle, the precious margaret. Perhaps only the French can do it. Perhaps only the French language can give you the thing you want », London, Calder Publications, 1993, p. 48. Ce précepte d'écriture en porte-à-faux avec le livre dans lequel il est énoncé est celui que Beckett suivra par la suite dans ses œuvres.

⁴⁴³ *Worstward Ho*, London, John Calder, 1983.

⁴⁴⁴ Ce que Myskja exprime en écrivant à propos de *Molloy* : « The novel is sublime in the sense that its systematic negation of the meaning of the text denies the reader a coherent meaning which gives rise to the complex feeling described by Kant as the main element in a judgement of sublimity », *The Sublime in Kant and Beckett*, pp. 1-2.

parties et compréhension du tout qui donne naissance, selon Kant, au sentiment du sublime mathématique. Cette tentative de donner forme à l'informe (mise en scène de l'absence de fin, ou *endlessness* dans le lexique beckettien) mène à la compréhension postmoderne du sublime.

La présence du sublime postmoderne dans l'œuvre de Beckett a fait l'objet d'un grand nombre d'études. Il s'y manifeste comme la tentative de présenter l'imprésentable étudiée par Jean-François Lyotard dans *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*⁴⁴⁵ et *L'Inhumain*⁴⁴⁶. Cette lecture s'adapte particulièrement bien au projet poétique et esthétique formulé par Beckett dans ses écrits sur l'art où il prend état de la disparition de l'illusion que l'objet de l'art se laisse représenter et s'interroge sur ce qu'il reste « de représentable si l'essence de l'objet est de se dérober à la représentation »⁴⁴⁷. Cette présentation se fera par des moyens eux-mêmes sublimes, c'est-à-dire par le biais d'un style à la fois humble (*stylus humilis*) et recherché (*stylus gravis*) jouant avec les silences, les suspensions et les ruptures de ton que le pseudo-Longin identifie dans son traité comme autant de moyens de créer l'effet sublime.

Si le sublime est, dans les textes de Beckett, moins facile à repérer que l'abject, il n'en est pas moins présent et a donné lieu à une littérature critique plus abondante et diversifiée que celle consacrée à l'abject, plus restreinte et d'obédience essentiellement psychanalytique (la plus substantielle étant celle de Houston Jones qui considère l'abject dans son rapport à la constitution de l'identité et du sens ainsi qu'au concept du corps/*corpus*).

⁴⁴⁵ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

⁴⁴⁶ Jean-François Lyotard, *L'Inhumain*, Paris, Galilée, 1988.

⁴⁴⁷ « Peintres de l'empêchement », *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, London, John Calder, 1983, pp. 133-7 (p. 136).

Vanité de l'abject et du sublime

La question se pose alors de savoir comment étudier conjointement les manifestations de ces deux notions en rendant compte de leurs spécificités, de leurs différentes inscriptions théoriques et de leur articulation sur les plans esthétiques, philosophiques et stylistiques. La réponse peut se trouver dans l'intérêt de Beckett pour la peinture, manifesté par ses écrits sur l'art et la fréquentation de ses amis peintres. Dans *Rencontres avec Samuel Beckett*, Charles Juliet rapporte une interview de 1973 :

Nous parlons des textes qu'il vient d'écrire et qui ne comptent que quelques pages. Il évoque ces tableaux hollandais du XVII^e siècle faisant fonction de *memento mori*. L'un d'eux représente saint Jérôme méditant auprès d'une tête de mort. À l'instar des peintres qui nous ont laissé ces toiles, il aimerait pouvoir dire la vie et la mort en un espace extrêmement réduit⁴⁴⁸

Les tableaux de Vanité furent, ainsi que les tableaux du même type (Madeleine pénitente, Saint Jérôme méditant, Mélancolies), appréciés de Beckett au point de constituer un modèle esthétique dans la réalisation de son projet littéraire. Pour lui, la Vanité se peint autant qu'elle s'écrit. L'intérêt de Beckett pour ces tableaux ne date cependant pas des années soixante-dix et ne se retrouve pas que dans les courts textes tardifs, comme l'attestent les notes prises en 1936-1937 dans les *German Diaries*⁴⁴⁹ lors de son séjour en Allemagne, ainsi que les allusions au genre qui se trouvent dans les romans⁴⁵⁰.

Ces tableaux qui se définissent comme de petites natures mortes avec crâne mettent en scène une combinaison d'objets humbles et abjects, tels des crânes, des cailloux, du sable ou

⁴⁴⁸ Charles Juliet, *Rencontres avec Samuel Beckett*, Paris, P.O.L., 2007, p. 41.

⁴⁴⁹ Trois entrées du début de l'année 1937 dans lesquelles Beckett commente ces visites dans les galeries allemandes reproduites ci-après font mention de *Vanités*. « 27 January 1937 [Berlin Gallery] [Pieter Potter*] Vanitas and an admirable Jan [Davidszon*] de Heem (father of Cornelis?) ditto, grey brown [p?] of books, parchments, skull + bones. 28 January 1937 [Berlin Gallery] the old Potter 'Vanitas'. 22 March 1937 [Alte Pinakothek, Munich] Titian. Virgin + Child, J.B. + donor (mem. Bargheer). / Vanitas. Formerly called Giorgione. Mirror with reflection of jewels etc. + old woman later addition. » *German Diaries* [6 notebooks], Beckett International Foundation, The University of Reading. Merci à Mark Nixon pour son aide dans l'accès à ses sources.

⁴⁵⁰ *Malone meurt*, p. 165.

de la poussière, chargés d'exprimer la fuite du temps, la précarité de la vie humaine et l'inéluctabilité de la mort. Ils représentent également des objets renversés ou brisés, tels des miroirs cassés, des instruments de musique en pagaille, des livres en désordre, des pipes en morceaux, qui signifient l'inanité des biens matériels et des plaisirs de la vie. Comme l'écrit Marie-Claude Lambotte à propos de ces types de représentation, « La Vanité traduit un concept »⁴⁵¹ qui se ramène au double postulat classique du *contemptus mundi* et du *memento mori*. En représentant l'abject sublimé par la manière et le style, les Vanités véhiculent un message sublime incitant à l'élévation de l'âme et à la victoire sur les pulsions.

Dans « Beckett et le terrain vague de la mélancolie », Yann Mével s'intéresse aux rapports entre les textes de Beckett et les tableaux de Mélancolie de Dürer. À un point de l'argument, sont envisagées les affinités des textes avec les tableaux de Vanité : « la question qu'entreprendrait l'œuvre de Beckett avec les Vanités vise moins à déterminer de quel matériau cet imaginaire s'est nourri et comment il est structuré qu'à cerner la vision du monde et l'éthique de l'écriture qui lui sont sous-jacentes »⁴⁵². La transposition scripturale des Vanités imposerait donc aux textes, à la fois, une esthétique, une éthique et une stylistique. C'est également le point de vue de Véronique Le Gall dans « Carcasse et déraison : la nature morte » où il est question de l'influence de la nature morte et du type particulier qu'en est la Vanité sur les œuvres de Beckett. Elle écrit :

Les problèmes du voir qui ont vivement intéressé Beckett s'articulent étroitement avec le savoir scientifique, philosophique et la création picturale du dix-septième siècle. L'immobilisme anti-héroïque, l'inversion des valeurs, la figuration de la mort et de l'extrême solitude qui entoure le sujet correspondent à l'esthétique des natures mortes qui s'est développée en même temps que les sciences optiques ont connu un développement notable, changeant le rapport de l'homme au monde, entraînant la relativité de toute connaissance et de toute morale. L'idée est que la peinture, et plus particulièrement la

⁴⁵¹ Marie-Claude Lambotte, « La Destinée en miroir », *Les Vanités dans la peinture au XVII^e*, sous la direction d'Alain Tapié, Caen, Musée des Beaux-arts, 1990, pp. 31-41 (p. 32).

⁴⁵² Yann Mével, « Beckett et le terrain vague de la mélancolie », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* 11, *Samuel Beckett. Endlessness in the year 2000/Fin sans fin en l'an 2000*, ed. by Angela Moorjani and Carola Veit, 2000, pp. 469-77 (p. 473).

nature morte, a constitué pour Beckett, non seulement une source d'inspiration qui se traduit sur le plan thématique, mais aussi un modèle d'écriture qui serait sensible sur le plan stylistique, formel de ses textes et qui serait susceptible de rendre compte du sentiment d'étrangeté qui habite l'homme moderne, le coupant des autres et du monde et l'isolant dans une solitude irrémédiable et tragique.⁴⁵³

La critique utilise l'esthétique et l'éthique des tableaux de nature morte et de Vanité du dix-septième siècle pour parler de la condition de l'homme moderne. L'histoire de l'art montre que les tableaux de Vanité fleurirent dans l'Europe du dix-septième siècle pour disparaître totalement au dix-huitième et réapparaître à partir de la seconde moitié du vingtième⁴⁵⁴ en réponse aux horreurs de la guerre, rappelant avec violence l'inanité de la vie et des plaisirs et l'inéluctabilité de la mort – ainsi de Picasso et de sa *Nature morte aux oursins* (1946). Des artistes comme Gerhard Richter avec sa série des *Schädel* (1983) ou, plus récemment, Manny Farber et Matthew Barney dont les œuvres sont considérées comme des Vanités postmodernes, s'inscrivent également dans cette résurgence du genre. Il apparaît ainsi que le motif de la Vanité relève d'une double tradition classique et postmoderne qui recoupe la double dimension prise par les notions d'abject et de sublime dans les textes de Beckett.

Afin de rendre sensible les recouvrements entre les notions et les deux aspects du motif de la Vanité, la première section de ce chapitre étudie la poétique de la Vanité classique en considérant les aspects esthétiques, philosophiques et stylistiques de l'inscription littérale de ce type de tableau. La seconde section porte sur la poétique de la Vanité postmoderne et en analyse les traits esthétiques, formels et stylistiques. Ce motif pictural qui se présente comme la synthèse du sublime et de l'abject permet ainsi de rendre compte du double aspect classique et postmoderne de l'œuvre de Beckett.

⁴⁵³ Véronique Le Gall, « Carcasse et déraison : la nature morte », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* 12, *Pastiches, Parodies and Other Imitations/Pastiches, Parodies and Autres Imitations*, ed. by Marius Buning, Matthijs Engelberts and Sjeff Houppermans, 2001, pp. 21-34 (p. 21).

⁴⁵⁴ Karine Lanini, *Dire la vanité à l'âge classique. Paradoxes d'un discours*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 525.

I – Poétique de la Vanité 1 : l'héritage classique

Cette étude de la poétique de la Vanité classique analyse les différents aspects de l'inscription littérale du motif de la Vanité traditionnelle dans les textes de Beckett et montre comment les notions du sublime et de l'abject y sont simultanément présentes et combinées. Est tout d'abord envisagée la dimension esthétique de l'inscription du motif ainsi que la dimension picturale des textes de Beckett. Les tableaux de Vanité et leurs avatars ne sont cependant pas de simples objets esthétiques, comme l'indique la remarque de Beckett à leur propos : ils veulent également exprimer la vie et la mort en un espace extrêmement réduit. Ils ont donc une portée métaphysique nettement affirmée qui passe par la prescription d'une éthique et d'une morale de l'humilité, de la contemtion des biens de ce monde et de la conscience de la précarité de l'existence. La philosophie de la Vanité inscrite dans les textes fait alors le deuxième objet de cette étude. L'analyse stylistique de l'écriture de la Vanité classique la termine.

A – Esthétique de la Vanité classique

Parler d'esthétique de la Vanité ne signifie pas que les textes de Beckett sont des équivalents stricts de ce genre pictural mais qu'ils présentent des éléments qui permettent de reconnaître entre le genre et les textes des affinités de dispositif éclairantes. L'étude porte, d'abord, sur la présence de certains éléments de la Vanité qui font des textes des avatars littéraires de ces représentations picturales, puis sur un exemple de Vanité animée.

1) Les éléments symboliques de la Vanité classique

La présence des crânes, os et autres squelettes est, dans les textes de Beckett, frappante. Elle incite à les considérer comme des matériaux symboliques dont la présence

donne aux textes des allures de tableaux de Vanité. Le crâne est, en effet, le symbole de la mort autour duquel s'organise la plupart des Vanités, qu'il s'agisse de Vanité en forme de nature morte comme la *Nature morte au crâne* de Philippe de Champaigne (1602-1674), de tableaux en manière de *memento mori* comme celui auquel Beckett fait référence dans ses entretiens avec Juliet ou des représentations de Madeleine pénitente sublimées par Georges de la Tour (1593-1652).

Le début du premier texte de *Pour finir encore* (1976) évoque cet élément propre à cette esthétique de manière emblématique :

Pour finir encore crâne seul dans le noir lieu clos front posé sur une planche pour commencer. Longtemps ainsi pour commencer le temps que s'efface le lieu suivi de la planche bien après. Crâne donc pour finir seul dans le noir le vide sans cou ni traits seule la boîte lieu dernier dans le noir le vide.[...] Crâne lieu dernier noir vide dedans dehors jusqu'à soudain ou peu à peu ce jour de plomb enfin figé à peine levé. Ciel gris sans nuages sable gris à perte de vue longtemps désert pour commencer. Sable fin comme poussière ah mais poussière en effet profonde à engloutir les plus fiers monuments qu'elle fut d'ailleurs par-ci par-là.⁴⁵⁵

Cet exemple adjoint au crâne qui ouvre la scène et en est le centre d'autres éléments emblématiques de la Vanité : le noir, le plomb, le sable et la poussière. Disposée autour de la « planche » de la première phrase, cette composition évoque des Vanités canoniques telle la *Nature morte au crâne* de Philippe de Champaigne où est disposé sur un fond noir et une surface plane un crâne « vide dedans dehors » entouré d'une fleur dans un vase en plomb et d'un sablier. Le sable et la poussière qui viennent engloutir les « fiers monuments » rappellent la vanité des biens terrestres évoquée par l'*Ecclésiaste* dont la tradition de la Vanité est issue⁴⁵⁶. La description se présente comme une quintessence de la Vanité dans la mesure où

⁴⁵⁵ *Pour finir encore et autres foirades*, Paris, Minuit, 1976, pp. 7-8.

⁴⁵⁶ Le verset qui précède le célèbre « Vanitas vanitatum et omnia vanitas » dit : « revertatur pulvis in terram suam unde erat et spiritus redeat ad Deum qui dedit illum » (« avant que la poussière retourne à la terre, comme elle y était, et que l'esprit retourne à Dieu qui l'a donné » dans la traduction de Louis Segond), *Ecclésiaste* XII, 7. De même dans *Genèse* III, 19 : « Memento homo quia pulvis es et in pulverem revertibus ».

les éléments chargés de représenter la vie (la fleur, le sablier et la planche fabriqués par l'homme) ont disparu, seuls restent les symboles de la mort (le crâne, le noir, le plomb, le sable). Plus que d'une Vanité, il s'agit de l'essence même du genre : une vanité de la Vanité. Le fait que la composition inaugurale (crâne sur planche) subisse également le passage du temps au point de faire disparaître tous les éléments périssables incite à interpréter le texte dans ce sens. En tant qu'objet manufacturé par l'homme, la Vanité est vouée à disparaître : c'est l'application ultime du principe évoqué.

Le motif apparaît encore dans *L'Innommable* où le narrateur fait son autoportrait en crâne : « non, je n'ai pas de barbe, pas de cheveux non plus, c'est une grande boule lisse que je porte sur les épaules, sans linéaments, sauf les yeux, dont il ne reste plus que les orbites »⁴⁵⁷. Le crâne peut se décrire comme une grande boule lisse qui n'a ni poil ni chair (« sans linéaments ») et à laquelle il ne reste en guise d'yeux que les cavités orbitales. L'originalité de ce crâne est de parler sans pour autant produire une impression d'inquiétante étrangeté ni faire tomber le texte dans le registre du roman gothique ou merveilleux. Le texte profite des possibilités de la fiction pour faire parler le crâne de la Vanité et donner directement voix à la mort pour produire un effet d'autant plus saisissant.

Cet extrait du deuxième texte des *Nouvelles et textes pour rien* (1955) est de tonalité moins austère et plus macabrement baroque : « dans la tête la poupée qui se fripe, des fois qu'on serait dans une tête, il fait noir comme dans une tête, avant que les vers s'y mettent »⁴⁵⁸. L'esthétique est différente puisqu'elle montre le devenir crâne, évoquant tout d'abord métaphoriquement la mort cérébrale (« dans la tête la poupée qui se fripe ») puis le stade de la décomposition abjecte du cerveau (« les vers s'y mettent »). S'il intègre des éléments grotesques (la poupée, être dans une tête avant l'arrivée des vers), le tableau n'en est pas moins édifiant. Cette image de la tête morte avatar du crâne réapparaît dans le titre d'un des

⁴⁵⁷ *L'Innommable*, p. 30.

⁴⁵⁸ *Nouvelles et textes pour rien*, p. 125.

ouvrages de Beckett en français – *Têtes-mortes* (1967) – tandis que le titre du recueil de poèmes de jeunesse *Echo's Bones* (1935) évoque lui aussi l'imaginaire de l'os et de la mort.

Les cailloux partagent avec le crâne et les os certaines caractéristiques : ce sont des minéraux solides, ils ont un aspect lisse, ils peuvent avoir des formes variées et ont un chromatisme proche de celui du squelette. Comme les éléments du squelette, ils relèvent de l'abject. La boue, si présente dans les premiers textes, renvoie à un abject humide et liquide évoquant le féminin, tandis que les cailloux et, avec eux, tout l'imaginaire des cendres et de la poussière, renvoient à un abject du sec qui évoque le masculin et domine dans les textes ultérieurs. La boue aurait ainsi été asséchée par l'écriture et transformée en poussière. Dans sa biographie de Beckett, James Knowlson commente cet intérêt de l'auteur pour les cailloux et met en avant l'affinité qui les lie au crâne et aux os :

He recounted how he used to take stones of which he was particularly fond home with him from the beach in order to protect them from the wearing away of the waves or the ravages of the weather. He would lay them gently into the branches of trees in the garden to keep them safe from harm. Later in life he came to rationalise this concern as the manifestation of an early fascination with the mineral, with things dying and decaying, with petrification. He linked this interest to Sigmund Freud's view that human beings have a prebirth nostalgia to return to the mineral state. And, in Beckett's later work, there is an obsession with decay and with petrification, with stone and with bone: Molloy permutates the sucking stones that he has gathered on the beach, moving them from pocket to pocket via his mouth; Malone is to tell three stories, one about a thing, « a stone probably »; Lucky's monologue tells of a world of stones and repeats wildly « the skull, the skull »; Estragon looks out from the stage and sees in the auditorium only skeletons in a charnel house.⁴⁵⁹

Les cailloux qui jouent un rôle si important dans *Molloy* (1951), *Malone meurt* et *En attendant Godot*⁴⁶⁰ (1952) ainsi que, de manière moins centrale, dans d'autres textes de Beckett, participent de cette esthétique de la Vanité qui rappelle la fugacité des biens terrestres et le caractère inévitable de la mort. Dans *Des Détritus, des déchets, de l'abject*.

⁴⁵⁹ *Damned to Fame*, p. 29.

⁴⁶⁰ *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1999.

Une philosophie écologique, François Dagognet consacre un chapitre aux cailloux dans lequel il écrit à propos de la pierre : « Nous la définirons moins comme un ‘objet’ que comme un ‘moins-être absolu’ ; et, ce qui tend à le prouver, c’est qu’elle ne manquera pas, sous le coup du vent et de l’eau, de disparaître en gravier, en sable, puis en simple poussière. Elle ne peut s’imposer ni demeurer »⁴⁶¹. En cela, les cailloux sont bien des symboles tout trouvés pour l’esthétique de la Vanité.

Dans l’inventaire de ses possessions, Malone le moribond (dont le long monologue peut se lire comme une variation sur le topos de l’*ars moriendi*⁴⁶², autre genre, cette fois littéraire, relevant, comme la Vanité, de la tradition de la représentation de la mort) énumère des objets emblématiques des Vanités. Ce catalogue dont l’art est, selon Roland Barthes⁴⁶³, propre aux Vanités décline : un fourneau de pipe qui réveille le souvenir d’une pipe à savon (pp. 37 et 122), un petit paquet « enveloppé dans du papier journal jauni et ficelé » (p. 37) qui contient « peut-être un lack de roupies. Ou une mèche de cheveux » (p. 38), deux crayons et un cahier, une aiguille piquée de deux bouchons (p. 122), un caillou, un marron d’inde et une pomme de pin (p. 123), une chaussure (pp. 37 et 125), un chapeau ayant perdu son bord (p. 126), la photo d’un âne dont Malone parle en disant « ma photo », laissant planer le doute sur le sens à donner au possessif (p. 128), trois chaussettes (p. 129), une demi béquille et le couvercle d’un timbre de bicyclette (p. 130).

Ces objets hétéroclites ont pour point commun de dénoncer la précarité de la vie et l’inanité des occupations humaines. Ils symbolisent le passage du temps soit par leur valeur symbolique propre (nous connaissons déjà celle du caillou ; le marron d’inde évoque l’automne tandis que la pomme de pin se rattache à l’hiver, saisons symbolisant le déclin et la

⁴⁶¹ François Dagognet, *Des Détritus, des déchets, de l’abject. Une philosophie écologique*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 1997, p. 152. Le dernier chapitre du livre s’intitule « Les Cailloux ».

⁴⁶² Ce que Malone veut, c’est réussir sa mort, comme il le suggère lui-même au début du livre : « Si je me remets à vouloir réfléchir, je vais rater mon décès. », *Malone meurt*, p. 12.

⁴⁶³ Dans « Le Monde-Objet », Barthes écrit à propos de la peinture hollandaise du dix-septième siècle que « Toute définition et toute manipulation de la propriété produisent un art du Catalogue, c’est-à-dire du concret même, divisé, numérable, mobile », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 19-28 (p. 23).

mort ; l'aiguille piquée dans deux bouchons évoque la métaphore du filage par les Parques, figures du destin ici en cessation d'activité), soit par leur aspect vieilli (le petit paquet mystérieux enveloppé dans du papier journal jauni et contient « peut-être » un lack de roupies – symbole de la vanité de l'argent et des biens terrestres – ou une mèche de cheveux – symbole de la mort et du temps qui passe), soit parce qu'ils sont cassés (le fourneau de pipe, le chapeau sans bord, la béquille, le couvercle de timbre de bicyclette), soit parce qu'ils ne sont que souvenirs (la pipe à savon), soit encore parce qu'ils sont dépareillés, donc inutilisables (la chaussure et les trois chaussettes).

Certains de ces objets font directement référence à des symboles représentés dans les tableaux du dix-septième siècle pour évoquer des vanités bien précises : ainsi l'argent et les pièces de vêtements qui représentent traditionnellement la vanité des richesses et du pouvoir ; le cahier et les crayons, la vanité du savoir ; les pipes, la vanité des plaisirs⁴⁶⁴. Si le texte use de ces objets traditionnels des Vanités, il les dégrade également (la plupart sont hors d'usage, les roupies sont considérées comme une monnaie sans valeur, etc.) : rien n'échappe au temps, pas même les objets de la Vanité qui du fait même de leur nature vaine doivent précisément être humiliés. Reste la photo de l'âne. Gageons que, dans un clin d'œil comique, elle tient ici lieu de crâne et rappelle à l'homme un autre aspect de sa nature (ce que suggère l'amphibologie du possessif « ma photo »).

Les textes peuvent encore jouer avec les codes de la Vanité en s'essayant à l'ekphrasis imaginaire et parodique. Ainsi de ce passage de l'histoire des Louis qui semble adapté d'une Madeleine en pénitence de Georges de la Tour :

Elle alluma la lampe à sa place sur le dessus de cheminée, à côté du réveille-matin, flanqué à son tour d'un crucifix pendu à un clou. Ces trois objets étaient serrés les uns contre les autres, au milieu de la

⁴⁶⁴ Ce que les Vanités dénoncent et qui est ici représenté ce sont les quatre *libidines* fustigé par Saint-Augustin dans *Civitas Dei* qui influencèrent toute la pensée chrétienne : *libido dominandi* (désir de domination et de pouvoir), *libido habandi* (désir de possession), *libido amandi* (désir sensuel) et *libido sciendi* (désir de connaissance).

tablette nue par ailleurs. Le réveil, étant le plus bas des trois, devait rester au milieu, et à l'interversion de la lampe et du crucifix s'opposait le clou qui maintenait ce dernier debout. Elle restait le front et les mains appuyés contre le mur, en attendant que ce fût le moment de monter la mèche. Elle la monta enfin et remit le globe jaune qu'une large brèche déparait.⁴⁶⁵

Le vocabulaire utilisé est bien celui de la description picturale (« flanqué », « interversion ») qu'il parodie, tandis que le réveille-matin remplaçant le sablier donne à la description une dimension ironique. Fidèle à l'idée selon laquelle « nothing is more grotesque than the tragic »⁴⁶⁶, Beckett signale et met ainsi à distance les codes de l'esthétique dont il (se) joue. L'analyse de la pièce *Happy Days* (1961) dont la symbolique et le sens sont très proches de ceux des tableaux de Vanité permet de compléter l'étude de cette esthétique.

2) La Vanité animée

Dans *Happy Days*, Winnie est ensablée jusqu'au-dessus de la taille dans l'Acte Premier puis jusqu'au cou dans l'Acte II. Les indications scéniques la veulent « About fifty, well-preserved, blonde for preference, plump, arms and shoulders bare, low bodice, big bosom, pearl necklace »⁴⁶⁷. Elle a auprès d'elle un grand sac noir dans lequel se trouvent des objets qu'elle sort et utilise au long de la pièce : une brosse à dents, un miroir et une paire de lunettes (p.139), un mouchoir et un parasol (p.140), un revolver, un médicament antidépresseur et un tube de rouge à lèvres (p.141), une boîte à musique et une lime à ongles (p.155). À cette liste, il faut ajouter une toque à plumes et un vieux journal (p. 142), une loupe (p. 143). Winnie vit au rythme que lui impose une alarme retentissant de manière plus ou moins régulière et à laquelle elle doit obéir pour ce qui est du repos et de la veille. Elle est très

⁴⁶⁵ *Malone meurt*, p. 65. Ce passage est cité par Mével dans « Beckett et le terrain vague de la mélancolie », p. 473.

⁴⁶⁶ Commentaire de Beckett à propos d'*En Attendant Godot* cité par Deirdre Bair dans *Samuel Beckett. A Biography*, London, Vintage, 1990, p. 428.

⁴⁶⁷ *Happy Days*, *The Complete Dramatic Works of Samuel Beckett*, p. 138.

soucieuse de son aspect physique et interroge à répétitions son mari Willy, qui vit dans un trou et ne se déplace qu'en rampant, sur l'état de sa beauté et les affections du temps (p.150). Winnie prend grand soin d'elle-même : elle se brosse les dents avec attention et se regarde dans le miroir (p.139), se met du rouge à lèvres (p.141), se fait les cheveux (p.146), se lime les ongles (p.155) et se rappelle avec nostalgie sa beauté d'antan (p.152). Sa vie, placée sous le signe de l'optimisme (elle ponctue ses paroles des mots qui donnent son titre à la pièce), alterne entre rire et larmes (pp.150 et 166). Tout dans la pièce doit avoir un « maximum of simplicity and symmetry »⁴⁶⁸.

La pièce évoque avec insistance le passage du temps, la précarité de l'existence humaine et l'éminence de la mort. Cela est signifié sur scène par les scansionnements de l'alarme et l'évocation constante du « old style », par le physique de Winnie et la préoccupation qu'elle en a, par le revolver et le vieux journal aux pages jaunies qui expriment clairement le *memento mori* de la Vanité.

La coquetterie de Winnie la fait également se parer d'objets propres aux Vanités qui dénoncent la richesse et les plaisirs comme les colliers de perles, les pièces de vêtements évoquant la sensualité et la séduction (robe très décolletée, toque et ombrelle). Elle se fait les cheveux, les lèvres et les ongles, ce qui est à mettre au compte de l'inanité des activités humaines. Elle possède une boîte à musique, objet qui figure dans les Vanités dénonçant les plaisirs. Les objets qui sont symboliquement utilisés dans les peintures du dix-septième siècle pour dénoncer la vanité des biens et des plaisirs terrestres sont présents dans ce tableau vivant au même titre que les éléments symbolisant la mort et la fuite du temps. La pièce peut, à ce titre, se donner à voir et à lire comme une Vanité animée centrée sur le personnage de Winnie.

Son goût pour les biens de ce monde est sensiblement mis en avant. Son corps présente les marques stéréotypées d'un certain type de jeunesse et de beauté (elle est « well-

⁴⁶⁸ *Happy Days*, p. 138.

preserved », « blonde for preference », « plump » et possède une poitrine généreuse – « big bosom »⁴⁶⁹) tout autant qu'il porte les marques de la vieillesse (elle a la cinquantaine et s'inquiète des marques de son âge, parle de ses « old eyes »⁴⁷⁰, utilise des lunettes et une loupe et, comme une vieille dame, se nourrit de souvenirs⁴⁷¹). Sa situation doit également arrêter. Elle est énigmatiquement à demi ensablée dans le premier acte et seule sa tête sort du sol dans le second. Winnie applique à la lettre les sentences de l'*Ecclésiaste* et de la *Genèse* : elle est poussière et revient petit à petit à la poussière. Son corps disparaît pour ne plus être qu'une tête qui deviendra bientôt crâne. À elle seule, elle incarne tous les aspects de la Vanité.

Lors de la première de la pièce, les critiques n'ont cependant vu que le côté abject de cette Vanité animée :

Jean-Jacques Gautier in *Le Figaro* took his usual antagonistic stance, attacking him [Beckett] even more fiercely than ever before: the play was, he wrote, a repulsive « festival d'abjection » (celebration of abjection) and he regretted that Madeleine Renaud was wasting her talents in this « apothéose du néant » (apotheosis of nothingness), while Elsa Triolet (Aragon's wife) was prompted to a strongly positive affirmation of life in the face of a play which she regarded as truly « atroce ».⁴⁷²

Elles en ont ignoré la dimension sublime provenant de l'agencement de la composition et du message philosophique.

B – Philosophie de la Vanité classique

Les tableaux de Vanité du dix-septième siècle ont une portée philosophique claire qui relève tant de l'éthique que de la morale comprises dans une visée eschatologique. Il s'agit d'inspirer à l'homme l'horreur de l'orgueil et de lui rappeler la précarité de l'existence ainsi

⁴⁶⁹ *Ibid.*

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 140.

⁴⁷¹ *Ibid.*, pp. 142-3.

⁴⁷² *Damned to Fame*, p. 509.

que l'inanité des biens et des actions terrestres dans la perspective du salut. Nous étudierons l'inscription de cette portée philosophique dans les textes de Beckett ainsi que les inflexions qu'elle y subit puis l'impact moral produit par l'esthétique de la Vanité sur les personnes du lecteur et du spectateur.

1) Éthique et morale de la Vanité

Dans *Éthique et morale*, Paul Ricoeur enseigne que rien n'impose, à première vue, de distinguer entre ces deux concepts. L'étymologie et l'histoire des mots les rapprochent : si le premier vient du grec et le second du latin, les deux renvoient à l'idée de mœurs (*ethos*, *mores*). La nuance s'installe si l'on insiste sur ce qui est bon ou sur ce qui est estimé comme obligatoire. Ricoeur établit alors la distinction :

C'est par convention que je réserverai le terme d'« éthique » pour la visée d'une vie accomplie sous le signe des actions estimées bonnes, et celui de « morale » pour le côté obligatoire, marqué par des normes, des obligations, des interdictions caractérisées à la fois par une exigence d'universalité et par un effet de contrainte. On reconnaîtra aisément dans la distinction entre visée de la vie bonne et obéissance aux normes l'opposition entre deux héritages : l'héritage aristotélicien, où l'éthique est caractérisée par sa perspective téléologique (de *telos*, signifiant « fin ») ; et un héritage kantien, où la morale est définie par le caractère d'obligation de la norme, donc par un point de vue déontologique (déontologique signifiant précisément « devoir »).⁴⁷³

Cette distinction peut être suivie pour montrer qu'une éthique et une morale inspirées de la Vanité sont présentes dans les textes de Beckett. Les tableaux de Vanité présentent en effet une éthique (la visée d'une vie accomplie sous le signe des actions estimées bonnes, à savoir la contemtion des biens de ce monde, la contrition et l'humilité) qu'ils érigent en

⁴⁷³ Paul Ricoeur, *Éthique et morale, Lectures 1. Autour du politique*, Paris, Seuil, 1991, pp. 256-69 (p. 256).

morale (en obligation régie par des règles de conduite contraignantes à ambition universelle).

Cette double portée se retrouve dans les textes de Beckett.

a – Éthique de la Vanité

Aussi étrange que paraisse le comportement des créatures de Beckett, il peut néanmoins prendre sens s'il est interprété à la lumière de l'éthique de la Vanité. Ces personnages vivent retranchés du monde dans la solitude⁴⁷⁴ tels des anachorètes ou des cénobites (ainsi des personnages appartenant un temps à la communauté asilaire : Murphy, le second Macmann, le narrateur de *La Fin* à ses débuts) ayant renoncés au monde et à ses biens. Leur isolement leur permet de se livrer à une réflexion sur la vie et la mort à laquelle appellent les Vanités. Les personnages de Beckett ont une conscience aiguë de la précarité de l'existence : ils tendent à concevoir la vie comme une mort et l'idée de ne jamais être né ou d'être mort en étant vivant est un fil conducteur qui traverse toute l'œuvre⁴⁷⁵. Ainsi du narrateur de *L'Innommable*, obsédé par cette thématique, qui dit : « Alors, oui, comme ça, comme un vivant, je vais bientôt être mort, j'espère que ça me changera »⁴⁷⁶. Les *Textes pour rien* expriment également cette idée de manière récurrente. On lit dans le texte IX : « Oui, j'aurais une mère, j'aurais une tombe, je ne serais pas sorti d'ici, on ne sort pas d'ici, c'est ici ma tombe, ici ma mère, ce soir c'est ici, je suis mort et je vais naissant, sans avoir fini, sans pouvoir commencer, c'est ma vie », et, en amont : « pas sûr comme serait sûre la mère,

⁴⁷⁴ Watt n'a que peu de contacts humains bien qu'il soit domestique dans une maison. Murphy cherche systématiquement à s'isoler et redoute la compagnie. Molloy et Moran sont seuls dans leur quête respective. Malone vit retranché du monde. Le narrateur de *L'Innommable* est un genre de monade. Les personnages des *Nouvelles* sont essentiellement solitaires, ceux de *Comment c'est* ne se rencontrent qu'occasionnellement dans leur coulée de boue, ceux de *Le Dépeupleur* (Paris, Minit, 2007) vivent chacun pour soi.

⁴⁷⁵ On sait la dette de Beckett envers Jung quant à la conception de cette idée que le psychanalyste avait exprimée à propos d'une jeune fille qu'il n'avait pas réussie à sauver lors d'une des cinq conférences données à la Tavistock Clinic de Londres en 1935 à laquelle Beckett assista sur les conseils de son psychanalyste Wilfred Bion. Cette anecdote est retranscrite dans *All That Fall*.

⁴⁷⁶ *L'Innommable*, p. 183.

comme serait sûre la tombe »⁴⁷⁷. Le monde et le corps (« ici ») sont présentés comme une prison et associés à la mère. Le jeu de mots entre *tomb* (la tombe) et *womb* (la matrice), particulièrement affectonné par la poésie anglaise baroque, celle de John Donne et de Shakespeare, et qui reprend la paronomase du corps tombeau du *Cratyle* et de la *République* (*sôma/sema*), est ici remotivé⁴⁷⁸.

Le thème est encore développé dans ce passage du texte X qui réunit les préoccupations beckettiennes sur « l'être déjà mort » et le « ne jamais être né » :

Ou est-ce le lieu et l'heure de notre mise en corps enfin, comme on met les corps en terre, à l'heure de leur mort enfin, et là même où ils meurent, pour ne pas ajouter aux frais, ou d'une nouvelle affectation, d'âmes d'enfants morts, ou mortes avant le corps, ou d'âmes demeurées jeunes, au milieu des décombres, ou n'ayant pas vécu, n'ayant pas su vivre, pour une raison ou pour une autre, ou d'âmes immortelles, ça doit se trouver aussi, s'étant toujours trompées de corps, mais que le bon attend, parmi les nuées à naître, le bon corps tombal, car les vivants sont tous servis.⁴⁷⁹

Toujours en accord avec l'éthique de la Vanité, les personnages beckettiens ne possèdent rien ou alors des objets évoquant précisément cette éthique (comme c'est le cas des possessions de Malone). Ils ne donnent également aucun soin à leur corps, en cela à l'image des saints pour qui la vie terrestre n'a pas de réalité et qui vivent dans l'oubli d'eux-mêmes (ce que les personnages de Beckett cherchent à faire en se racontant des histoires). Leur état d'abjection physique les mène sur les voies de la sainteté sans Dieu et du sublime dans un mouvement dialectique négatif similaire à celui des textes de Genet. L'attitude des personnages est encore celle du pénitent qui s'humilie devant Dieu. L'humiliation retrouve dans certains cas son sens littéral : Macmann, Molloy et Moran, les personnages de *Comment c'est* ou encore Willie ont abandonné la position verticale pour faire corps avec l'*humus*, le

⁴⁷⁷ *Nouvelles et textes pour rien*, p. 178.

⁴⁷⁸ Dans *Dream of Fair to Middling Women* (1992), Beckett joue avec ce cliché poétique et forge le mot « wombtomb » : « In the umbra and the tunnel no exchanges, no flight and flow, no Bachkrankheit, but thought moving alive in the darkened mind gone tombwomb », p. 45.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, pp. 185-6.

sol et la boue qui n'est pas encore devenue poussière, qui les porte et à laquelle ils retournent avec avidité. Selon Houston Jones qui reconnaît le rôle majeur joué par la notion de sainteté chez Genet et Beckett, ce type d'attitude est la condition même de leur rédemption :

Beyond its importance in any discussion of relations between human behaviour and religious ideals, sainthood assumes a particular importance in Genet and Beckett: the curious meekness and self-abasement in the face of aggression shown by their protagonists is proper both to abjection in the comprehensive sense in which it is here understood and to Christian saintliness.⁴⁸⁰

Cette portée religieuse de l'éthique de la Vanité est à mettre en rapport avec l'enseignement de deux philosophes et théologiens qui ont influencé la pensée de Beckett et dont la présence est manifeste dans certains de ses textes : l'*Éthique* (1665) d'Arnold Geulincx et l'*Imitatio Christi* de Thomas à Kempis (datant de la fin du quatorzième ou du début du quinzième siècle, le texte fut très influent au dix-septième siècle où il fut traduit en vers par Corneille). Ces deux textes s'inscrivent dans la même mouvance idéologique que celle des Vanités et jouèrent un grand rôle dans la formation intellectuelle de Beckett qui les lut en Latin et écrivit en cette langue toute une série de notes à l'*Éthique* de Geulincx⁴⁸¹. À l'image des Vanités, ils prêchent la résignation, le renoncement, l'abnégation et l'humilité dans une perspective chrétienne ouvertement protestante dans le cas de Geulincx et relevant de la vague réformiste de la *devotio moderna* dans le cas d'à Kempis. Dans la mesure où les traces du texte d'à Kempis sont difficiles à déterminer, seul l'intertexte geulincxien retiendra notre attention.

⁴⁸⁰ *The Body Abject*, p. 60.

⁴⁸¹ Les lettres de Beckett à Thomas MacGreevy conservées dans les manuscrits de l'auteur à Trinity College attestent de son intérêt passionné pour ces textes. Elles sont citées par Anthony Uhlmann dans l'« Introduction to Beckett's Notes to the *Ethics* », in *Arnold Geulincx's Ethics, with Samuel Beckett's Notes*, translated by Martin Wilson, edited by Han Van Ruller, Anthony Uhlmann and Martin Wilson, Leiden/Boston, Brill, 2006, pp. 301-2.

La philosophie de Geulinx apparaît dans *Murphy*, *Molloy*⁴⁸² et la nouvelle *La Fin*⁴⁸³. Si Beckett se limite à de simples allusions dans *Molloy* et *La Fin*, Geulinx est directement cité dans *Murphy* : « In the beautiful Belgo-Latin of Arnold Geulinx: *Ubi nihil vales, ibi nihil velis* »⁴⁸⁴. L'adage est utilisé pour justifier le comportement fuyant du protagoniste. Anthony Uhlmann a fait apparaître l'importance de l'*Éthique* de Geulinx dans les textes de Beckett en y mettant en évidence la présence d'images symboliques et de principes tirés du texte du philosophe flamand :

Examples of such images include Geulinx's cradle: the image of the mother rocking the baby's cradle as a metaphor for God allowing us the movements we desire (in general) and (in particular) for suicide, which Beckett adapts to images of rocking chairs in *Murphy*, *Film* and *Rockaby*. Other images which might be traced to Geulinx include that of the two clocks (linking the narratives of Molloy and Moran in *Molloy*), and that of hell as involving the continuation of something not because it is logical to continue, but simply because one has started (which resonates with *The Unnamable* in particular). Perhaps most importantly, however, I argue that the « cogito » which is described in *The Unnamable* (and which inheres in later works) is a Geulingian cogito, rather than a Cartesian cogito: that it emerges through an inspection of the self which leads to the understanding that one knows nothing (as in Geulinx) rather than to a point of foundation upon which one might build up an accurate knowledge of the world (as in Descartes).⁴⁸⁵

Uhlmann expose les influences et les affinités de pensée les plus évidentes entre Beckett et Geulinx dont on peut constater qu'elles se rapportent à celles exprimées dans l'éthique de la Vanité. L'existence est précaire (image du berceau/tombeau et motif de l'horloge) et inane (image de la vie comme enfer qui doit être endurée non pas en vertu d'une quelconque logique mais simplement parce qu'elle a commencé), l'homme est ignorant et

⁴⁸² *Molloy*, p. 67.

⁴⁸³ *La Fin*, p. 97.

⁴⁸⁴ *Murphy*, p. 101. Le Latin se rend par « là où tu ne peux rien, ne veux rien ». La dimension ludique et ironique du travail de citation est évidente.

⁴⁸⁵ « Introduction to Beckett's notes to the *Ethics* », p. 306. Le *cogito* que Geulinx adapte de Descartes et dont parle Uhlmann est le suivant : *Ego non facio id, quod quomodo fiat nescia*, littéralement : Je n'ai pas fait cela parce que je ne sais pas comment le faire. Voir David Hesla, *The Shape of Chaos. An Interpretation of the Art of Samuel Beckett*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1971, p. 38.

impuissant et doit grâce à l'*inspectio sui* parvenir à la *dipsectio sui* (l'humilité et l'humiliation de soi est la plus importante des quatre vertus cardinales que Geulincx place au fondement de son *Éthique*⁴⁸⁶). S'ils sont posés comme justes et bons, ces principes sont également édictés en morale par les tableaux de Vanité et par les textes.

b – Morale de la Vanité

Ricoeur distingue la morale de l'éthique par son « côté obligatoire, marqué par des normes, des obligations, des interdictions caractérisées à la fois par une exigence d'universalité et par un effet de contrainte » et met en parallèle de l'héritage aristotélicien auquel se rattache l'éthique l'« héritage kantien, où la morale est définie par le caractère d'obligation de la norme, donc par un point de vue déontologique »⁴⁸⁷. Dans les textes de Beckett, le caractère structurel de l'éthique de la Vanité mène en effet à penser qu'elle est une morale partagée et validée par tous.

Adoptant une approche pragmatique (c'est-à-dire considérant l'effet que les textes produisent sur le lecteur), Myskja analyse la morale des textes de Beckett en montrant le caractère sublime en dépit du fondement abject. Myskja prend acte du caractère abject des personnages de Beckett puis explique, en s'appuyant sur le passage de l'éthique grecque à l'éthique chrétienne, comment cette abjection n'est en rien un obstacle à leur capacité à représenter une attitude moralement sublime. Il prend Molloy pour exemple :

The sublime is an experience of something not part of our daily lives and concerns, indicating something beyond the world of ordinary human experiences. For Pseudo-Longinus it is clearly connected to the divine in many ways, thus it is associated with power and physical greatness. The sublime of Beckett moves the other way, exploring the agony and pain of the powerless. Still there is a

⁴⁸⁶ Beckett écrit dans ses notes : « Humility is the most exalted of the Cardinal Virtues: when Virtue includes only Diligence, Obedience and Justice, it is incomplete. Humility closes the circle: beyond it nothing more can be added to Virtue », « Samuel Beckett's Notes to His Reading of the *Ethics* by Arnold Geulincx », p. 326.

⁴⁸⁷ *Éthique et morale*, p. 256.

parallel to the preoccupation with the greatness of the gods in the Greek conception of the sublime, because the Christian God is depicted as powerless and pitiful in the most crucial moment in the Bible: the crucifixion. Thus, the Christian image of God is not solely one of greatness, but also one of greatness in the despicable and powerless. The preoccupation of the Christian faith with God as the antithesis of what is commonly held to be valuable, opens for a recognition of the sublime in suffering, agony, and abandonment, not only in the *megalopsuchia* of heroes like Ajax who in abandonment prays for the light that will enable him to go down fighting. The miserable, hunted Molloy is as far as it is possible to come from this picture of the hero; he does not stand up to the overwhelming challenge, just drifts along negating all ideas of honour and purpose. This negative sublime is probably made possible through Christianity's revolution of values. It is difficult to conceive Molloy as a Greek hero, because the Greeks would not see Molloy's life as anything but despicable and it would just create a feeling of repulsion.⁴⁸⁸

Si Molloy ne procurerait à un Grec qu'un sentiment abject de dégoût, le détour par la chrétienté lui permet d'inspirer au lecteur moderne un sentiment sublime à valeur morale. Ce qui importe, c'est que Molloy et ses congénères suivent aveuglément dans leur conduite des principes, tant immoraux soient-ils⁴⁸⁹, auxquels ils soumettent systématiquement leur intérêt personnel, faisant par là triompher la raison humaine sur l'instinct animal. En cela, leur attitude peut être dite sublime.

La dimension pragmatique de la morale se formulant à partir de cette rencontre de l'abject et du sublime fait écrire à Myskja :

the aesthetic experience of the sublime is morally significant in the sense that it may contribute to moral conversion and to the cultivation of character. This explains the paradoxical fact that the novels of Beckett have an amoral or even immoral content and still they are generally regarded to have a positive moral value. According to Kant, the aesthetic judgement of sublimity not only presupposes man's moral nature but also serves morality.⁴⁹⁰

⁴⁸⁸ *The Sublime in Kant and Beckett*, pp. 52-3. La *megalopsuchia* est la grandeur d'âme décrite par Aristote dans l'*Éthique à Nicomaque* (1123b 26-31) comme propre aux hommes éthiquement parfaits.

⁴⁸⁹ « When Kant says that even moral depravities and moral failings may appear sublime so long as they are not tested by reason, it is clear that it is within this category we find the narrators of *Molloy*. » *Ibid.*, p. 283.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 2.

Il définit ensuite le mécanisme du développement moral suscité par le jugement esthétique du sublime :

The sublime can contribute to the development towards moral perfection because it subordinates sensibility to reason, because it phenomenologically resembles the moral feeling of respect, and because it is a way we can admire the source of this feeling [...]. These effects contribute to strengthening the respect for the moral law, and increase our tendency to structure our maxims according to the moral order, i.e. subordinate other incentives to the feeling of respect for the law. The feeling of the sublime also contributes by increasing our tendency to act on the perfect duties towards ourselves, by increasing our awareness of the supreme value of our autonomy as rational beings, which increases our wish to avoid degrading ourselves by not acting autonomously.⁴⁹¹

Quel effet produit cette morale sur le lecteur et le spectateur ?

2) Pragmatique de la philosophie de la Vanité

La pragmatique désigne en linguistique l'étude du langage et des textes du point de vue de la relation entre les signes et leurs usagers. Les deux chapitres précédents ont étudié le fonctionnement de ce que nous avons appelé le sublime dynamique de l'abject en reprenant et adaptant la catégorie kantienne du sublime dynamique de la nature pour décrire le mécanisme donnant naissance au sentiment sublime à partir de la confrontation avec l'abject⁴⁹². Le premier chapitre a étudié le rôle de ce phénomène dans la représentation qui est donnée du sacrifice dans les textes de Bataille et le deuxième l'a appliqué au dispositif énonciatif des textes de Genet.

Les textes de Beckett produisent ce même effet pragmatique sur leurs lecteurs et spectateurs qui comporte également, d'après Myskja, une dimension morale. Le caractère moral des textes de Beckett se fonde sur leur capacité à susciter chez le lecteur et le spectateur

⁴⁹¹ *Ibid.*, pp. 222-3.

⁴⁹² Voir la troisième section du premier chapitre et la deuxième section du deuxième chapitre.

ce sentiment sublime qui rend la raison victorieuse de la sensibilité. Ajoutons : en prenant pour y parvenir appui sur l'horreur terrifiante inspirée par l'abject. En effet, c'est en considérant l'état d'abjection dans lequel se trouvent les personnages, que le lecteur et le spectateur, protégés par leur position même, peuvent éprouver ce sentiment sublime qui développe en eux la dimension morale. Myskja formule cette conception en partant de l'analyse que Bataille fait de *Molloy* et en reconnaissant implicitement le rôle joué par l'abjection dans le fonctionnement du mécanisme :

Bataille argues, in his discussion of *Molloy*, that « the two domains – of terror and pleasure – are more contiguous with one another than we might have supposed », also claiming that death and inhumanity are the limiting cases of the life we lead and, thus, its blackcloth and ultimate reality. The pleasure we take in the terror we feel is, on his account, the pleasure in aesthetically confronting the void which is outside of the conventions of society. We take pleasure in seeing a real danger that could threaten us without having to face it. We find delight in confronting the horror of Molloy because we could be like him, but we are not.⁴⁹³

Les références à la mort, à l'inhumanité, à la réalité, à la terreur, au vide qui se trouve en-dehors des conventions de la société et à l'horreur, ramènent de manière nette vers le domaine de l'abjection. C'est donc bien, à partir de la confrontation à l'abject représenté par les personnages beckettien, que lecteur et spectateur font l'expérience du sentiment sublime leur permettant de se développer sur le plan moral. Ce mouvement est également à mettre en rapport avec celui suggéré par les Vanités qui appellent à se détourner de la vie du corps au profit de la vie de l'esprit, ici sapé par l'esthétique de l'échec (« the aesthetic of failure » propre à Beckett) exprimée par le mécanisme de la vanité de la Vanité.

On peut à nouveau avoir recours au personnage de Winnie pour exemplifier ce mécanisme. La situation de Winnie est abjecte : elle est prisonnière d'un tas de sable qui la dévore peu à peu et laisse augurer d'une mort prochaine, de même qu'elle vit dans la solitude

⁴⁹³ *The Sublime in Kant and Beckett*, pp. 49-50. La citation de Bataille est extraite et traduite de « Le Silence de Molloy », *Œuvres Complètes XII*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 85-94 (p. 94).

des êtres abjectés par la société. Son corps est entravé et humilié (il est véritablement dans l'*humus*) et la seule vie qui lui reste est celle de l'esprit. En cela, sa situation présente déjà un aspect sublime. De plus, son optimisme (même si cynique et forcé) est à toute épreuve et elle parvient par l'usage de son imagination à s'élever au-dessus de la contrainte exercée par les forces de la nature. Elle assoit ainsi sa supériorité et affirme la domination de sa raison sur sa sensibilité. On reconnaît là le mécanisme du sublime dynamique qui naît de la confrontation avec l'abject. Cette analyse est formulée par Inger Gilbert :

Winnie might be stuck in a sand heap, middle-aged and isolated from human companionship, but her feelings of personal dignity and self-worth were unimpaired. Although the sand in Act Two had crept up to cover her breasts, while Willie seemed to have vanished, she endured, nor did she express any anxiety for the future. Her confidence both in herself and in her surroundings was absolute. Through the power of imagination, Winnie was living in a state of sublimity.⁴⁹⁴

Figure incarnée de la Vanité, Winnie est également la protagoniste d'un drame édifiant dont la dimension morale donne à cette Vanité animée une valeur d'*exemplum*. La dimension exemplaire des textes apparaît encore dans le traitement stylistique qu'ils réservent à la Vanité classique.

C – Stylistique de la Vanité classique

La mise en mots de la Vanité classique tant sur le plan esthétique que philosophique passe par la transposition de la manière picturale en style littéraire. La stylistique de la Vanité pratiquée par Beckett se construit tout d'abord par l'humiliation du langage philosophique et du style élevé puis par l'adoption du style simple.

⁴⁹⁴ Inger Gilbert, « The Quotidian Sublime: from Language to Imagination in Beckett's *Three Novels* and *Happy Days* », *The Romanic Review*, vol 83, n° 4, 1993, pp. 437-62 (pp. 459-60). À l'encontre de Myskja, Gilbert refuse le caractère sublime aux personnages de la *Trilogie*.

1) L'humiliation du langage philosophique et du style élevé

Le message d'humilité de la Vanité est, chez Beckett, littéralement appliqué à *la lettre* puisqu'il s'applique au style. Ce processus d'humiliation porte sur le langage de la philosophie, y compris celle transmettant ce même message d'humilité et d'élévation de l'âme. Il porte encore sur la langue de Beckett qui se joue de son érudition et de ses aspirations élevées. L'humour, totalement absent des Vanités et de leur philosophie, est installé au cœur des textes auxquels il confère un aspect ludique et une dimension d'autodérision que celles-ci n'ont pas. L'abject littéraire (le *stylus humilis*) est utilisé pour dévaluer le sublime affecté des graves Vanités. Les trois principaux procédés utilisés sont l'incongruité, le bas comique et l'ironie.

a – L'incongruité

L'incongruité (du latin *incongruus*, « inconvenant, inconséquent, absurde ») se définit comme ce « qui ne convient pas, qui est inattendu et surprenant », « qui manque de savoir-vivre », « qui est contraire aux normes de la grammaire, aux bienséances du langage »⁴⁹⁵. L'incongruité participe du processus d'humiliation du style élevé en ce qu'elle ne respecte pas les hiérarchies et fait se rencontrer des éléments hétéroclites, portant par là atteinte à leur prétendue supériorité et respectabilité. Ces rencontres inattendues et inconvenantes fleurissent tant aux niveaux sémantique et syntaxique. L'utilisation fréquente d'éléments d'érudition en contexte vulgaire et prosaïque ou d'éléments appartenant à ce même contexte dans des passages poétiques relève de l'incongruité qui humilie la sphère élevée du langage et de la pensée. Les citations latines de *Murphy* sont à mettre à ce compte.

⁴⁹⁵ *Trésor historique de la langue française.*

Des phrases en latin apparaissent dans le texte à des moments pour le moins insolites : au pub dans l'échange entre le poète alcoolique Ticklepenny et Murphy à propos de l'asile psychiatrique où travaille le premier⁴⁹⁶ ; dans la version française, lors de l'épisode où la courtaude Mademoiselle Dew, rebutée par les moutons du parc qui ne veulent pas de sa salade, retourne chez elle « *Laetus exitus tristem redditum parit* »⁴⁹⁷ ; au chapitre VI intitulé « *Amor intellectualis quo Murphy se ipsum amat* »⁴⁹⁸ qui parodie l'*Éthique* de Spinoza et dans lequel est présenté le fonctionnement obscur de l'esprit embué de Murphy ; pour justifier la difficulté de Murphy à choisir entre son inclination pour les malades de l'hôpital psychiatrique et son rôle d'infirmier. Ce dernier exemple porte sur la maxime de Geulinx « *Ubi nihil vales, ibi nihil velis* »⁴⁹⁹. Le langage de la philosophie de la Vanité (à Kempis, Spinoza, Geulinx) est rabaissé par son emploi incongru. Le commentaire en forme de glose parodique que le narrateur fournit sur la citation achève de l'humilier en la discréditant, fournissant simultanément le même sort au titre du chapitre VI :

But it was not enough to want nothing where he was worth nothing, nor even to take the further step of renouncing all that lay outside the intellectual love in which alone he could love himself, because there alone he was lovable. It had not been enough and showed no signs of being enough.⁵⁰⁰

Dans la nouvelle *La Fin*, Geulinx apparaît à nouveau en contexte incongru lorsque le narrateur évoque son précepteur, de qui il reçut un exemplaire de l'*Éthique*, avant d'ajouter immédiatement à son propos : « On le trouva mort, écroulé dans les W.-C., les vêtements dans

⁴⁹⁶ « 'That same Ticklepenny', said Ticklepenny, 'who for more years than he cares to remember turned out his steady pentameter per pint, day in, day out, is now degraded to the position of male nurse in a hospital for the better-class mentally deranged. It is the same Ticklepenny, but God bless my soul *quantum mutatus*.' 'Ab illa,' said Murphy. », *Murphy*, p. 52.

⁴⁹⁷ *Murphy*, Paris, Minuit, 2004, p. 78. La phrase est extraite de l'*Imitatio Christi* de à Kempis. Le décalage entre le texte et le contexte est flagrant et cette rencontre se donne à lire sur le mode de l'incongruité ludico-ironique.

⁴⁹⁸ La citation reprend et adapte le « *Amor intellectualis quo Deus se ipsum amat* ».

⁴⁹⁹ *Murphy*, London, Picador, p. 101.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 102.

un désordre terrible, foudroyé par un infarctus »⁵⁰¹. L'inconvenance de la précision jointe à la discordance entre les deux éléments créent l'incongruité de cette scène dans laquelle l'*Éthique* de Geulincx est, de manière imagée, littéralement « mise aux chiottes ».

Enfin, sur l'incongruité latinisante, cet extrait de *Molloy* fait figure de parangon se passant de commentaire : « Et le gland. Santa Maria. Je vais vous dire une chose, je ne pisse plus, parole d'honneur. Mais mon prépuce, sat verbum, suinte l'urine, enfin je crois que c'est de l'urine, ça sent le rognon »⁵⁰². L'incongruité naît de l'irrespect des bienséances du langage et du mélange des registres.

L'incongruité apparaît, en effet, lorsque philosophie et trivialité cohabitent. Ainsi, dans l'échange entre le père Ambroise et Moran dans *Molloy* :

Et moi, pour ne pas être en reste, je l'informai que mes poules me donnaient beaucoup de soucis, et en particulier ma poule grise, qui ne voulait plus ni pondre ni couvrir et qui depuis plus d'un mois restait assise, du matin jusqu'au soir, le cul dans la poussière. Comme Job, haha, dit-il. Moi aussi je fis haha. Que cela fait du bien de rire, de temps en temps, dit-il. N'est-ce pas, dis-je ? C'est le propre de l'homme, dit-il. Je l'ai remarqué, dis-je. Un court silence s'ensuivit. De quoi la nourrissez-vous ? dit-il. De maïs principalement, dis-je. En bouillie ou en grain ? dit-il. Les deux, dis-je.⁵⁰³

La comparaison inattendue entre la situation de la poule et celle de Job introduit l'incongruité dans l'échange. L'imbrication d'allusions philosophiques (la Bible et Aristote) et de remarques sur le soin des gallinacées rabaisse la philosophie au niveau des poules, c'est-à-dire : ras la poussière. L'humiliation d'un texte tel *Le livre de Job* qui expose une philosophie de la Vanité (« humilies toi et aies patience, tu seras sauvé ») est également

⁵⁰¹ *La Fin*, p. 97.

⁵⁰² *Molloy*, p. 109.

⁵⁰³ *Ibid.*, pp. 137-8.

patente⁵⁰⁴. Le caractère absurde du dialogue est encore renforcé par la répétition des incises de discours 'dit-il' et dis-je' qui en soulignent l'aspect mécanique et illogique.

Plus loin dans *Molloy*, se trouve un autre cas de ce type d'incongruité lorsque Moran a recours à une formule par laquelle Kant définit le Beau pour décrire « le silence, la chaleur, la pénombre, les odeurs de mon lit »⁵⁰⁵. On lit : « Car c'était seulement en le déplaçant dans cette atmosphère, comment dire, de finalité sans fin, pourquoi pas, que j'osais considérer le travail à accomplir »⁵⁰⁶. La présence des commentaires metaénonciatifs « comment dire » et « pourquoi pas » renforce l'incongruité du propos déjà suggérée par le contexte qui rabaisse la définition du Beau à la moiteur abjecte du lit. On trouve ici une illustration de ce « noyau commun » constitué « des éléments de la tradition philosophique dans ce qu'elle a de plus sublime et de plus désintéressé et des éléments de la tradition comique dans ce qu'elle a de plus grossier et scatologique »⁵⁰⁷ dont parle Michael Sherringham à propos de *Molloy*.

L'incongruité qui humilie la philosophie et son langage est également manifeste dans le théâtre de Beckett à propos duquel Alain Badiou écrit :

Beckett est indiscutablement, seul grand écrivain dans ce siècle à l'être, dans une tradition majeure du théâtre comique : duettistes contrastés, costumes décalés (faussement « nobles », chapeaux melons, etc.), suite de numéros plutôt que développement d'une intrigue, trivialités, injures et scatologie, parodie du langage élevé, singulièrement du langage philosophique, indifférence à toute vraisemblance, et surtout acharnement des personnages à persévérer dans leur être, à soutenir contre vents et marées un principe de désir, une puissance vitale, que les circonstances semblent rendre à tout instant illégitime et impossible.⁵⁰⁸

⁵⁰⁴ Dans la discussion télévisée « Penser de façon optimiste est criminel » retranscrite dans les *Notes sur Beckett* d'Adorno (Caen, Nous, 2008), Fischer évoque le livre de Job « que Beckett cite sans cesse presque littéralement », p. 142.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 150.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 151.

⁵⁰⁷ Michael Sherringham, « Entre le besoin et l'incarnation. L'épreuve du récit dans la première partie de *Molloy* », *Europe, Samuel Beckett*, n° 770-771, Juin-Juillet 1993, pp. 116-31 (p. 116).

⁵⁰⁸ Alain Badiou, *Beckett. L'incroyable désir*, Paris, Hachette, 1995, pp. 73-4.

Badiou met en avant le comique qui naît de l'incongruité de la rencontre entre les opposés (le noble et l'ignoble, la langue basse et la langue élevée) en insistant sur la parodie du langage philosophique côtoyant les injures et la scatologie. La pièce qui vient en premier à l'esprit est bien entendu *En attendant Godot* où l'on trouve les deux couples de « duettistes contrastés », les costumes décalés, la suite de numéros sans intrigue et, de manière éloquente, l'entremêlement de trivialités, d'injures et de scatologie à la parodie du langage philosophique et élevé (spécialement dans le monologue de Lucky).

Badiou prend également en considération le type d'incongruité consistant à introduire des éléments triviaux dans des passages de description poétique flirtant avec la tradition sublime. Il parle du « ton déclaratif qui installe la splendeur de l'univers et la misère apparente de son témoin immobile comme un spectacle sur lequel la prose lève le rideau »⁵⁰⁹ et des « cocasseries qui annulent ce qu'il pouvait y avoir, dans le ton, de trop élevé »⁵¹⁰. Ces passages sont nombreux dans la *Trilogie* où les descriptions poétiques en style élevé sont interrompues par des notations le plus souvent d'ordre scatologique introduisant une brutale rupture de ton à effet comique qui discrédite le haut style et ses aspirations qui en sortent humiliés.

Ainsi de ce passage de *Molloy* où il est question de la pérennité des choses, du murmure du monde, de la lune et de ses révolutions, interrompu par un commentaire sur le caractère inépuisable de la description de l'univers et des actions humaines : « Mais on change de merde. Et si toutes les merdes se ressemblent, ce qui n'est pas vrai, ça ne fait rien, ça fait du bien de changer de merde, d'aller dans une merde un peu plus loin, de temps en temps, de papillonner quoi, comme si l'on était éphémère »⁵¹¹. La scatologie qui interrompt la description poétique et philosophique est cependant elle-même accompagnée d'éléments

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁵¹¹ *Molloy*, p. 54.

poétique (« papillonner ») et philosophique (« comme si l'on était éphémère »). Les deux domaines de l'abject et du sublime s'interpénètrent de manière symétrique, rabaisant ainsi le sublime et valorisant l'abject. Le style élevé, tout comme le langage de la philosophie, est rabaisé et humilié dans un mouvement qui applique de manière radicale le précepte de la Vanité en utilisant les éléments du bas comique.

b – Le bas comique

Le bas comique (c'est-à-dire le comique qui relève de la farce populaire et qui donne toute sa place au corps dans ce qu'il a de bas et d'abject : la sexualité et la scatologie) n'a, en soi, rien à voir avec la Vanité. L'utilisation de ce registre permet à Beckett d'humilier le langage philosophique et le style élevé véhiculant le précepte de la Vanité qui veut que le corps périssable s'humilie pour libérer la vie de l'esprit. Dans ce cas de figure, c'est précisément le corps périssable et abject qui est utilisé pour rappeler à l'ordre l'esprit et sa lettre en leur prêchant l'humilité nécessaire pour éviter l'écueil de l'orgueil. Il faut en effet être humble, mais avec humilité. L'utilisation de ce registre incongru à la Vanité permet également à Beckett de rappeler que, comme il l'écrit à propos d'*En Attendant Godot*, « nothing is more grotesque than the tragic »⁵¹² et de dégonfler ainsi la grave et mortifère baudruche de la Vanité classique. La scatologie et la sexualité excrémentielle, très présentes dans les premiers textes de Beckett, relèvent de ce registre et inscrivent les textes dans la tradition rabelaisienne du renversement des valeurs.

L'utilisation de ce registre n'a pas d'ambition politique, comme c'est le cas chez Rabelais d'après Bakhtin. Shane Weller écrit : « If the Beckettian abject body is the repressed other of the official body, it does not possess the power of resistance to the official or

⁵¹² Commentaire fait à propos de « l'esprit de la pièce » dans une lettre de 1953 à Roger Blin. Deirdre Bair, *Samuel Beckett. A Biography*, p. 428.

normative that Bakhtin claims of the Rabelaisian body; if only because Beckett's creatures dream of negating it »⁵¹³. Selon Weller, le bas comique et l'inscription du corps concernent la littérature et l'inscription du langage dans le corps, plutôt que l'inscription du corps dans la société, pratiquant par là une transgression bien plus radicale. Weller écrit ainsi à propos de *Molloy* : « In *Molloy*, for instance, the fart is not just one among other forms of the body's return. It is the sign of the abject body as something essentially excremental in which spirit (as *pneuma*) has become another kind of gas. As 'wordshit', literature itself becomes an abject body »⁵¹⁴. L'esprit est ramené au corps et avec lui le verbe se fait comiquement chair dans une perspective qui érige l'humilité devenue joyeuse tant en règle de conduite qu'en règle d'écriture. La présence d'éléments relevant du style bas ou abject (lexique de la scatologie et de la sexualité, injures, trivialités ou encore incorrections syntaxiques) est ainsi à lire dans ce sens. Ils sont là pour rappeler constamment et avec humour le lecteur et le texte à l'humilité et à l'humanité, laissant de côté la divinité sclérosante des Vanités.

Le traitement du topos littéraire de l'amour sublime obéit à la même tendance dépréciative. Dans *Molloy*, le héros se demande, après ses difficiles ébats avec Ruth/Edith sur un tas d'ordures, « Mais est-ce le vrai amour, dans le rectum ? »⁵¹⁵ et note qu'il aurait préféré « un orifice moins sec et moins large, cela m'aurait donné une plus haute idée de l'amour »⁵¹⁶, confondant amour physique et idée de l'amour. Dans *Malone meurt*, l'idylle entre les vieillards Macmann et Moll atteint les confins du grotesque en mélangeant abjection du corps (la description de Moll accumule les traits répugnants⁵¹⁷), obscénité sexuelle (« On voyait alors Macmann qui s'acharnait à faire rentrer son sexe dans celui de sa partenaire à la manière

⁵¹³ Shane Weller, « Last Laughs: Beckett and the Ethics of Comedy », *Journal of Beckett Studies*, vol. 15, n°1 and 2, Fall 2005-Spring 2006, pp. 35-59 (p. 39).

⁵¹⁴ *Ibid.*, pp. 39-40. « Wordshit » est le mot que Beckett utilise dans les *Textes pour rien* pour traduire en anglais « fatras ».

⁵¹⁵ *Molloy*, p. 76.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 77.

⁵¹⁷ *Malone meurt*, p. 138.

d'un oreiller dans une taie, en le pliant en deux et en l'y fourrant avec les doigts »⁵¹⁸) et parodie du topos de la missive amoureuse⁵¹⁹ faisant traditionnellement recours au style lyrique élevé. Dans ce cas, c'est à nouveau tant le corps que la littérature qui deviennent objets dans un double mouvement d'humiliation comique à valeur ironique.

c – L'ironie

L'ironie paraît dans l'écart entre le propos des narrateurs et leur pensée. En feignant de valoriser des éléments relevant du langage de la philosophie ou du style élevé, ils les dévaluent et appellent la réaction critique du lecteur. L'ironie porte sur certains genres littéraires au style traditionnellement sublime et élevé comme c'est le cas de la lettre et du poème d'amour dans *Malone meurt*. L'ironie y est utilisée afin de tourner en dérision les comportements amoureux et leur littérature. Le fétichisme amoureux qui fait s'attacher à une boucle de cheveux ou à un strabisme est ironiquement parodié par l'amour de Macmann pour la dernière dent de Moll sculptée en crucifix : « Écartant alors ses mâchoires et ramenant entre pouce et index sa lippe vers sa barbiche, elle découvrit, rompant seule la monotonie des gencives, une canine longue, jaune et profondément déchaussée, taillée à représenter le célèbre sacrifice, à la fraise probablement »⁵²⁰. Leurs rapports en sont modifiés conséquemment : « Et au plaisir qu'il eut plus tard à lui mettre sa langue dans la bouche et à la lui promener sur les gencives, ce chicot-crucifix n'était assurément pas étranger », et le narrateur de s'interroger : « Mais quel est l'amour exempt de ces inoffensifs adjuvants ? »⁵²¹. La fixation érotique abjecte est ironique en ce qu'elle se moque de la littérature amoureuse canonique par le biais de la question rhétorique qui en adopte le style affecté et le goût pour la

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 143.

⁵¹⁹ Voir la lettre de Moll pp. 145-7 et les poèmes de Macmann pp. 147-8.

⁵²⁰ *Malone meurt*, p. 150.

⁵²¹ *Ibid.*

litote. L'inoffensif adjuvant qui excite à l'amour est une dent pourrie en forme de crucifix, détail ajoutant à l'incongruité de la situation.

Deux commentaires ironiques sont ensuite fournis sur les lettres et poèmes que s'échangent Macmann et Moll. Le premier concerne l'attitude de Moll lorsque Macmann lit ses épîtres : « Elle se tournait alors vivement vers lui, à temps pour le voir qui portait la lettre à ses lèvres ou la pressait contre son cœur, autre souvenir de quatrième »⁵²². L'attitude adolescente stéréotypée est discréditée par l'hyperbate ironique à valeur métaénonciative. Mais ce qui est moqué, c'est aussi le texte lui-même qui s'écrit sur le modèle du souvenir de quatrième. L'exemple de lettre ensuite donné s'écrit sur ce modèle du cliché littéraire sentimental et larmoyant comme en atteste de manière caricaturale la première phrase : « Chéri, il ne se passe pas un jour que je ne remercie Dieu, à genoux, de t'avoir trouvé, avant de mourir »⁵²³. Le style prétendument sublime de la littérature rose mais également de toute la tradition du roman sentimental (du *Roman de la rose* à *Werther*) est ici tourné en dérision.

Les poèmes de Macmann dont le texte fournit deux échantillons⁵²⁴ subissent un sort similaire. Le narrateur commente : « Il eut le temps d'en faire dix ou douze de cette qualité à peu près, caractérisés sans exception par l'importance accordée à l'amour considéré comme une sorte d'agglutinant mortel, idée qu'on rencontre fréquemment dans les textes mystiques », puis ajoute : « Et il est extraordinaire que Macmann ait pu se hisser, en si peu de temps et après des débuts plutôt difficileux, à une conception aussi élevée »⁵²⁵. L'ironie naît du décalage entre les strophes à la rime facile, répétitive et vulgaire évoquant la tradition populaire du bout-rimé et le pseudo éloge que le narrateur en fait. Le processus est inverse de

⁵²² *Ibid.*, p. 144.

⁵²³ *Ibid.*, p. 145.

⁵²⁴ « Poupée pompette et vieux bébé / C'est l'amour qui nous unit / Au terme d'une longue vie / Qui ne fut pas toujours gaie / C'est vrai / Pas toujours gaie. » Et : « C'est l'amour qui nous conduit / La main dans la main vers Glasnevin / C'est le meilleur du chemin / A mon avis au tien aussi / Mais oui / A notre avis. » Une note explique le mot Glasnevin : « Nom d'un cimetière local très estimé », *Ibid.* pp. 147-8.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 148. L'allusion à « l'amour considéré comme une sorte d'agglutinant mortel » qu'on « rencontre fréquemment dans les textes mystiques » renvoie aux *Confessions* de Saint-Augustin (IV, 10).

celui utilisé dans l'exemple précédent car le narrateur feint d'apprécier le texte de Macmann pour ses qualités d'écriture, alors qu'il affectait de déprécier le style de la lettre de Moll. La comparaison, elle aussi incongrue, avec les textes de mystique amoureuse convoque les exemples de Thérèse d'Avila et de Saint Jean de la Croix pris dans ce système d'équivalence ironique qui dévalue et humilie. Ces textes véhiculant également la philosophie du *contemptus mundi* et du *memento mori* ainsi que l'exaltation de la vie de l'esprit se rattachent à la tradition de la Vanité qui se trouve à nouveau dévaluée dans son propos et son style.

Le rôle de l'humour qui se manifeste par l'incongruité, le bas comique et l'ironie se révèle central dans l'entreprise d'humiliation du langage de la philosophie et du style élevé. Il permet de transformer le tragique de la Vanité en comique grinçant de l'écriture. Weller écrit néanmoins à ce propos :

the movement away from abjection in the later works and the movement toward what might be termed the posthumorous, when not only will the comic body be comic no more, but the very reversibility of, and between the comic and the tragic would be subject to complete disintegration.⁵²⁶

L'usage du style simple qui se développe progressivement dans les textes apparaît comme l'alternative trouvée par Beckett pour réaliser sa propre écriture de la Vanité sans plus passer par le comique pourfendeur.

2) Le style simple

La manière propre aux tableaux de Vanité n'a, en soit, rien d'incongru, de comique ou d'ironique. Elle est au contraire tout ce qu'il y a de plus simple, humble, voire austère. Si Beckett a appliqué le message de la Vanité à *la lettre* dans ses premiers textes en montrant que tout est vain par l'humiliation du style élevé et du langage de la philosophie, il adopte

⁵²⁶ « Last Laughs: Beckett and the Ethics of Comedy », p. 40.

progressivement un style de plus en plus dépouillé qui fait écho à la manière de la Vanité et annule la réversibilité du tragique en comique pointée par Weller.

Rappelons que les Vanités appartiennent au genre de la nature morte qui est le genre le moins noble dans la hiérarchie picturale. Ce sont généralement des tableaux de petite taille très précis et travaillés qui utilisent une composition minimale d'objets du quotidien et d'éléments inanimés. Les couleurs n'en sont jamais exubérantes. Les tons sombres (noir, gris, marron, rouge foncé) sont au contraire privilégiés, y compris pour la représentation des richesses. Les lignes sont simples et nettes. Rien ne bouge et tout est empreint d'un profond calme et d'un profond silence. Avec cette économie de moyens, les Vanités concentrent l'intensité de la vie et de la mort ainsi que souhaite le faire Beckett dans ses propres textes. Le sublime, précédemment dévalué par le comique, apparaît à nouveau par les éléments du style simple.

a – Les éléments du style simple

Si le style de Beckett est simple c'est parce que, comme le note Juliet, son univers est celui de la pauvreté : « Je lui parle de la pauvreté de son univers, tant en ce qui concerne la langue qu'en ce qui concerne les moyens mis en œuvre : peu de personnages, peu de péripéties, peu de problèmes abordés, et cependant, tout ce qui importe est dit, et avec quelle vigueur, quelle singularité »⁵²⁷. L'univers de Beckett est dépouillé, ses pièces et ses romans peu peuplés, l'intrigue minimale ou inexistante (attendre, chercher, ramper), les questions toujours les mêmes (que faire en attendant ?).

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 55. La suite du texte donne la réponse de Beckett : « En souriant, il convient que quelque part, les deux manières doivent se rejoindre. »

La syntaxe suit également ce modèle. Le mot d'ordre est la recherche d'une « syntax of weakness »⁵²⁸ et de toujours procéder par soustraction et non pas, à l'encontre de Joyce, par addition⁵²⁹. Dans *Worstward Ho*, Beckett écrit dans un propos qu'on pourrait croire adressé au langage lui-même : « Add ? Never. Bow it down. Be it bowed down. Deep down »⁵³⁰. L'exigence de simplicité, pour ne pas dire d'humilité, de la langue est formulée sans équivoque.

Les textes tardifs (*Imagination Dead Imagine* (1965), *Bing* (1966), *Sans* (1969), *Company* (1978), *Mal vu mal dit* (1981), *Worstward Ho* et *Stirrings Still* (1989)) sont composés de phrases courtes ou très courtes (les mots-phrases sont fréquents) omettant volontiers les verbes (phrases nominales) et les adverbes d'énonciation. Le modèle syntaxique le plus répandu est celui de la juxtaposition des propositions et de la parataxe asyndétique. On peut voir dans ces caractéristiques la transposition stylistique de « l'art du Catalogue » dont parle Barthes à propos des tableaux hollandais du dix-septième siècle qui juxtaposent les objets en affectant ou pas le désordre sans jamais instaurer de liens narratifs entre eux. L'amoncellement fait sens et image. Comme les tableaux de Vanité les objets, les textes juxtaposent les syntagmes et demandent à être pris dans leur totalité pour signifier.

Cet extrait de *Mal vu mal dit* est représentatif de ce type de syntaxe : « Le cabanon. Son emplacement. Attention. Aller. Le cabanon. À l'inexistant centre d'un espace sans forme. Plutôt circulaire qu'autre chose finalement. Plat bien sûr »⁵³¹. La description se construit à partir de mots phrases, de groupes nominaux autonomes et de propositions nominales très

⁵²⁸ Lawrence Harvey rapporte les propos de Beckett selon lesquels « Someday somebody will find an adequate form, a syntax of weakness. » *Samuel Beckett Poet and critic*, Princeton, Princeton University Press, 1971, p. 249.

⁵²⁹ « I realised that Joyce had gone so far as one could in the direction of knowing more, being in control of one's material. He was always adding to it; you only have to look at his proofs to see that. I realised that my own way was in impoverishment, in lack of knowledge and in taking away, in subtracting rather than in adding. » Cité dans *Damned to Fame*, p. 352.

⁵³⁰ *Worstward Ho*, p. 21. On trouve encore : « Add -. Add ? Never » p. 23, et « Add others. Add? Never », p.

31.

⁵³¹ *Mal vu mal dit*, pp. 8-9.

courtes. Le seul verbe exprimer n'a ni sujet ni complément et n'entraîne aucune relation de prédication. Il fait phrase à lui seul tandis que le verbe être est à plusieurs reprises éliidé. Les segments sont juxtaposés sans lien logique apparent et la causalité est à rechercher sur le plan implicite du sémantique.

Dans *Company*, le texte emprunte également les caractéristiques du style simple qu'il commente dans le même temps de manière métatextuelle : « Another trait the flat tone. No life. Same flat tone at all times. For its affirmations. For its negations. For its interrogations. For its exclamations. For its imperations. Same flat tone. You were once. You were never. Were you ever ? Oh never to have been ! Be again. Same flat tone »⁵³². Le ton terne ou « flat tone » dont il est question réfère directement au texte qui est en train de s'écrire. Les phrases nominales et les propositions sont juxtaposées sans rupture de rythme ou de modèle, ce qui instaure un effet mécanique et une platitude pouvant être qualifiée de terne. Le texte exemplifie son propos. Cependant l'exemplification va plus loin car, dans cet extrait, le texte s'auto-engendre en suivant ses propres prescriptions. Après avoir postulé le thème du propos à exemplifier (« Another trait the flat tone »), l'extrait pose la phrase nominale « No life » qui va être déclinée pour les besoins de la démonstration exemplificatrice. Le thème à exemplifier est répété sous forme de la prescription stylistique « Same flat tone at all times » avant que les catégories modales auxquelles elle est appliquée ne soient énumérées sous forme de propositions nominales par la parataxe asyndétique (« For its affirmations. For its negations. For its interrogations. For its exclamations »). Le texte fait ensuite une nouvelle fois ce qu'il dit, non plus seulement en termes de ton, mais également en termes de modalités (affirmation, exclamation, interrogation et exhortation qui correspond à l'impératif) et de types de phrases (négation). « No life » est d'abord décliné sur le ton terne affirmatif : « You were once », puis le ton terne négatif : « you were never », puis le ton terne interrogatif : « Were you ever ? »,

⁵³² *Company*, London, John Calder, 1980, p. 26.

puis le ton terne exclamatif : « Oh never to have been ! », puis le ton terne impératif : « Be again ». Le style est simple, mais se joue de sa simplicité en créant les conditions de l'écriture de cette simplicité affectée, ce qui revient à dire que toutes les modalités énonciatives et les attitudes linguistiques qui leur correspondent sont en réalité identiques. Dans la tradition rhétorique grecque, le style simple est, néanmoins, un des moyens permettant d'atteindre le sublime.

b – Le sublime du simple

« Le style sublime veut toujours de grands mots ; mais le Sublime se peut trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles. Une chose peut être dans le style sublime et n'être pourtant Sublime, c'est-à-dire n'avoir rien d'extraordinaire ni de surprenant »⁵³³, écrit Boileau dans sa préface au traité du Pseudo Longin. Le sublime n'est pas une affaire de style mais d'effets. Le seul silence d'Ajax aux Enfers dans l'*Odyssée* (VII, 9.2) ou le simple « fiat lux » de la *Genèse* (VII, 9.9) sont ainsi parmi les exemples fameux de simplicité sublime. Le style simple de Beckett possède, par ses innovations linguistiques et l'économie de ses moyens, ce caractère extraordinaire et cette capacité à surprendre. Il permet également à l'art (le travail de la simplicité) et aux figures (la construction stylistique et poétique) de disparaître dans un mouvement propre au sublime. D'après le Pseudo Longin : « Il n'y a point de Figure plus excellente que celle qui est tout à fait cachée, et lorsqu'on ne reconnaît point que c'est une figure » (XV, 17.1). Ce point de rhétorique peut être mis en relation avec ce que Kant dit de la simplicité du sublime dans son rapport à l'intuitif et au suprasensible :

⁵³³ *Traité du sublime*, traduction et préface de Nicolas Boileau avec une introduction et des notes de Francis Goyet, Paris, Le Livre de Poche, 1995, « Préface de Boileau », p. 70.

La *simplicité* est pour ainsi dire le style de la nature dans le sublime, en même temps que le style de la moralité, qui est une seconde nature (suprasensible) dont nous ne connaissons que les lois sans être capables d'atteindre de manière intuitive le pouvoir suprasensible en nous, qui contient le principe de cette législation.⁵³⁴

La simplicité du sublime rejoint l'inconnaissable et le suprasensible du fait qu'il donne de lui-même davantage un sentiment qu'une idée. Ainsi, les innovations linguistiques et poétiques de Beckett sont encore sublimes non du seul fait de leur nouveauté, mais encore du fait de l'émotion que leur lecture procure. La spécificité de ce style simple qui défait les habitudes de lecture en libérant la grammaire et la syntaxe des règles de l'usage fait également imaginer le monde duquel il serait la langue. C'est aussi dans cet élargissement de l'imagination à des territoires plus vastes et nouveaux qu'advient l'événement sensible qu'est le sublime. Éliane Escoubas souligne ce lien entre l'élargissement de l'imagination et l'apparition du sentiment sublime formulé par Kant dans la troisième critique : « aussi ne s'agit-il pas d'une satisfaction relative à l'objet, comme pour le beau [...] mais d'une satisfaction relative à l'extension de l'imagination elle-même »⁵³⁵. La réponse que Juliet donne à la lecture des textes de Beckett peut ainsi se lire dans cette perspective. Le critique « apprécie que cette œuvre n'affirme pas, mais procède par la négation, puis la négation de la négation, faisant fuser dans l'entre-deux ce qu'il importe de saisir, mais que jamais les mots ne réussissent à capter »⁵³⁶. Cet entre-deux correspond à ce nouvel espace ouvert dans l'imagination par la négation de la négation et dans lequel le sentiment sublime, véritable événement (« ce qu'il importe de saisir, mais que jamais les mots ne réussissent à capter »), advient.

⁵³⁴ *Critique de la faculté de juger*, p. 259.

⁵³⁵ Éliane Escoubas, « Kant ou la simplicité du sublime », *Du Sublime*, Ouvrage collectif, Paris, Belin, 1988, pp. 77-95 (p. 94). La citation provient du paragraphe 25 de la *Critique de la faculté de juger* (traduction d'Alexis Philonenko).

⁵³⁶ *Rencontres avec Samuel Beckett*, p. 46.

La résonance de cette appréciation subjective avec la conclusion du texte théorique d'Escoubas est trop forte pour ne pas être notée : « Le sublime kantien serait alors 'l'entre-vision' de la différence ontologique. Comme entre-vision du comparaître de ce qui comparait. Du comparaître même. Telle est la *simplicité* du sublime »⁵³⁷. De l'entre-vision à l'entre-deux, du « comparaître de ce qui comparait » à « ce qu'il importe de saisir, mais que jamais les mots ne réussissent à capter », il n'y a que la différence de la réflexion théorique à l'expérience phénoménologique. Dans les deux cas, la simplicité est sublime. Elle caractérise également l'inscription postmoderne de la Vanité telle qu'elle apparaît dans les textes de Beckett.

II – Poétique de la Vanité 2 : la dimension postmoderne

La dimension postmoderne des textes de Beckett a fréquemment été prise en considération au point de devenir un mode de lecture privilégié de son œuvre, notamment en ce qui concerne l'appréhension du sublime. Ses textes s'acharnent en effet à vouloir présenter l'imprésentable et rencontrent, en cela, la définition postmoderne du sublime. En considérant les différents aspects de cet imprésentable, on s'aperçoit qu'il réfère directement à l'abject, c'est-à-dire à ce qui est en dehors du champ de l'expression et qui tente d'y entrer dans le même temps qu'il en menace la cohésion : le réel, le vide et la mort essentiellement présentée sous la forme du cadavre ou du squelette. Les lectures postmodernes de l'œuvre de Beckett en abordent cet aspect en le reliant à la problématique de l'holocauste⁵³⁸. Dans *Dialectique négative*, Adorno écrit :

⁵³⁷ « Kant ou la simplicité du sublime », p. 95.

⁵³⁸ Les liens entre l'Holocauste et la pensée de la postmodernité ont été étudiés par Robert Eaglestone dans *The Holocaust and the Postmodern*, Oxford, Oxford University Press, 2004. Selon lui « postmodernism in the West begins with thinking about the Holocaust » (p. 2). Le lien entre holocauste et postmodernité a également été mis en évidence par Jean-François Lyotard dans *Le Différend*, Paris, Minuit, 1983.

Beckett a réagi comme seul il convient à la situation du camp de concentration qu'il ne nomme pas, comme si elle était soumise à l'interdit des images. Ce qui est, dit-il, est comme un camp de concentration. Une fois, il parle d'une peine de mort à vie. Le seul espoir qui s'élève, c'est qu'il n'y ait plus rien. Et cet espoir, il le rejette aussi. De la fissure d'inconséquence qui se constitue ainsi, surgit le monde d'images du néant comme quelque chose que retient sa création littéraire.⁵³⁹

Ces « images du néant » qui se forment à partir d'un « interdit des images » et qui présentent, négativement, l'imprésentable abject des camps peuvent être assimilées à des Vanités postmodernes.

Les tableaux de Vanité, après leur disparition au dix-huitième siècle, réapparaissent au vingtième siècle avec la réinterprétation qui en est faite par certains artistes au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Lanini note ce phénomène et cite en exemple la *Nature morte aux oursins* de Picasso (1946) et la série des *Schädel* de Gerhard Richter (1983)⁵⁴⁰. Adoptant implicitement la même perspective, Beckett parle à propos de la peinture de Geer van Velde (1898-1977) d'un « drôle de *memento mori* »⁵⁴¹ où le temps n'est plus arrêté comme dans les Vanités de l'âge classique mais galope. La Vanité postmoderne rend compte de l'accélération de la perception du temps et de l'histoire au vingtième siècle. Pour comprendre les enjeux propres à ce nouveau type de Vanité tel qu'il apparaît dans les textes de Beckett ainsi que la spécificité de la dynamique qu'il établit entre l'abject et le sublime, cette section en étudie les aspects esthétiques ainsi que le paradoxe formel constitué par la présentation de l'imprésentable et le fonctionnement de l'écriture de l'indicible.

⁵³⁹ Theodor Adorno, *Dialectique négative*, traduit par le Groupe de traduction du Collège de philo, Paris, Payot-Rivages, 2001, p. 365.

⁵⁴⁰ *Dire la vanité à l'âge classique*, p. 525.

⁵⁴¹ « La peinture des van Velde ou le Monde et le Pantalon », *Disjecta*, pp. 118-132 (p. 129).

A – Esthétique de la Vanité postmoderne

On distingue deux types de Vanité postmoderne dans les textes de Beckett : la Vanité de l'inhumain et la Vanité du post-humain.

1) Deux types de Vanités postmodernes

Ces deux types de Vanité concernent la représentation des camps et de la destruction nucléaire. Dans *Lyotard, Beckett, Duras, and the Postmodern Sublime*, Andrew Slade écrit : « The terror of Hiroshima or of the gas chambers at Auschwitz remains beyond the limit of representation. Yet, forms need to be sought and tried in order to discover means that will secure critical hold on the events. This undertaking abides as a crucial and unending task »⁵⁴².

Il ajoute :

Historical trauma has produced and continues to produce an immense body of literary and cultural objects that give form to past events via linguistic or plastic presentation. These presentations seek an idiom to articulate the impossible, the unrepresentable. We can find this idiom in a postmodern sublime that emphasizes less the elements of the grand, the noble, the human, and instead focuses on terror and death.⁵⁴³

Le sublime postmoderne, en ce qu'il émerge à partir de la survivance aux camps et à la destruction nucléaire (« The sublime bears witness to terror as terror that we have survived »⁵⁴⁴), entretient un lien intime avec l'abject (« terror and death ») qui, à nouveau, le conditionne. La figure de la Vanité postmoderne permet de comprendre cette conjonction particulière. Cette nouvelle Vanité prend deux formes différentes dans les textes de Beckett, elle s'attache à présenter l'inhumain et le post-humain.

⁵⁴² Andrew Slade, *Lyotard, Beckett, Duras, and the Postmodern Sublime*, New York, Peter Lang, 2007, pp. 9-10.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 1.

a – La Vanité de l'inhumain⁵⁴⁵

Les éléments disséminés dans les textes de Beckett permettant de les lire comme des fictions de l'holocauste sont nombreux et autorisent, même si aucune mention directe de l'holocauste n'y est faite, à les considérer comme tels. Après avoir fait référence aux textes de Beckett, Eaglestone écrit :

A full list of 'Holocaust fiction' under this rubric – fiction which refers explicitly or implicitly to the Holocaust – would consist of too large a number of works to read in a lifetime. In fact very many works which might at first seem to have nothing to do with the Holocaust, do, in fact, reflect on it.⁵⁴⁶

Fischer confirme également ce point à propos de Beckett : « Le nom d'Auschwitz n'apparaît jamais dans son œuvre, mais tout cela est écrit dans les cendres d'Auschwitz »⁵⁴⁷.

Dans *Naming Beckett's Unnamable*, Gary Adelman propose une lecture de *L'Innommable* axée sur la question des camps. Il écrit : « We live in a world of matter and pain, all *Inferno*, or, rather, more specific to Beckett, the world of the concentration camp. The metaphor of the writer as a condemned Jew is powerfully evoked in *The Unnamable* and implicit everywhere ». Il ajoute : « Details of Beckett's living hell in the trilogy are clearly drawn from Hitler's camps »⁵⁴⁸, sans pour autant donner d'exemples permettant d'argumenter dans ce sens, pour ensuite revenir sur les caractéristiques qui permettent selon lui d'assimiler le narrateur de *L'Innommable* à « l'idée du Juif » :

⁵⁴⁵ Le mot est ici pris au sens que lui donne Giorgio Agamben dans *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive* (trans. Daniel Heller-Roazen, New York, Zone Books, 2002) en le mettant en relation avec la figure du *Muselmann* et non au sens que lui donne Lyotard dans *L'Inhumain* (Paris, Galilée, 1988) renvoyant, d'un côté, au système capitaliste et, de l'autre, à l'enfance.

⁵⁴⁶ *The Holocaust and the Postmodern*, pp. 105-6.

⁵⁴⁷ « Penser de façon optimiste est criminel », *Notes sur Beckett*, p. 152. Adorno acquiesce ensuite à ce point de vue.

⁵⁴⁸ *Naming Beckett's Unnamable*, p. 16.

The idea of the Jew behind the Unnamable is sustained by the narrator's « anonymity », « loss of self », « loss of all sovereignty », « utter uprootedness », « radical alienation » (terms from Blanchot's *The Writing of the Disaster*). He, too, has been worn down past the nub where all values have been exterminated, surviving in nihilistic desolation, where all objective order has been given up.⁵⁴⁹

Adelman assimile alors *L'Innommable* à une fiction de l'holocauste :

There is no closure. The demand for closure would be a demand for moral meaning. Similarly, the staples of fiction – plot, description, symbol, dialogue, scene, a sense of character – imply consequence and are discarded. There are no lessons, there is no consoling future. Life is disaster. Hence, the Unnamable narrator speaks from the 'absolute passiveness of total abjection' (Blanchot, *Disaster*, p. 15). Between life and death, that is where he is, crushed, a destroyed man – a mussulman [*sic*] (in the concentration camps, one who gives up). The voice is the interior life of the mussulman [*sic*], who is neither living nor dead, refusing, resisting both life and death.⁵⁵⁰

Selon Adelman, c'est par leur acharnement à nommer l'abject innommable de la vie dans les camps que les textes de Beckett acquièrent leur dimension sublime. Il faut remarquer que si les éléments jusqu'ici évoqués témoignent de certaines caractéristiques permettant de lire les textes comme des fictions de l'holocauste, rien ne semble autoriser à y lire la présence de la nature morte au crâne. La figure du « mussulman » évoquée par Adelman y aide cependant.

Dans *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*, Giorgio Agamben consacre un chapitre au *Muselmann*. Pour lui, *der Muselmann* est le nom donné à « the untestifiable, that to which no one has borne witness »⁵⁵¹. Le lien entre « the untestifiable » et l'innommable permet de voir en quoi la figure du *Muselmann* rejoint la problématique postmoderne du sublime. Agamben explique ensuite le terme même :

⁵⁴⁹ *Ibid.*, pp. 79-80.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 81.

⁵⁵¹ *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*, p. 41. L'orthographe du mot « muselmann » varie d'un auteur à l'autre.

The most likely explanation of the term can be found in the literal meaning of the Arabic word muslim: the one who submits unconditionally to the will of God. It is this meaning that lies at the origin of the legends concerning Islam's supposed fatalism, legends which are found in European culture starting with the Middle Ages (this deprecatory sense of the term is present in European languages, particularly in Italian). But while the muslim's resignation consists in the conviction that the will of Allah is at work every moment and in even the smallest events, the *Muselmann* of Auschwitz is instead defined by a loss of all will and consciousness.⁵⁵²

On retrouve dans la figure du *Muselmann* ainsi définie des éléments qui permettent de la rapprocher de la Vanité. La soumission inconditionnelle à Dieu que désigne le terme en Arabe rejoint le message de la Vanité qui veut que l'homme renonce aux biens et aux honneurs passagers de ce monde pour se tourner vers l'éternité divine. De plus, le renoncement et la soumission signifiés par le *Muselmann* ainsi que son rapport direct à la mort sur le seuil de laquelle il se trouve et dont il devient le signe font de lui un avatar postmoderne du crâne des tableaux de Vanité classique bien plus inquiétant que ce dernier dans la mesure où le *memento mori* qu'il illustre est signifié dans et par la vie elle-même. On sait que, chez Beckett, la vie est une mort. Les personnages sont condamnés à mort à vie, ce à quoi correspond le message de cet avatar de la Vanité dans sa radicalité : la mort se manifeste dans la vie même. Agamben associe ainsi directement le *Muselmann* à l'inhumain : « the *Muselmann* is the non-human »⁵⁵³, « the catastrophe of the subject that then follows [Auschwitz], the subject's effacement as the place of contingency and its maintenance as existence of the impossible »⁵⁵⁴. Il est celui qui a renoncé à son humanité en se désintéressant des autres et de lui-même mais également du fait de son incapacité à parler et à être témoin. Zdzislaw Ryn et Stanslaw Klodzinski le décrivent ainsi : à cause de la sous-nutrition

⁵⁵² *Ibid.*, p.45.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 150.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 148.

his gaze became cloudy and his face took on an indifferent, mechanical, sad expression. His eyes became covered by a kind of layer and seemed deeply set in his face. His skin took on a grey color, becoming thin and hard like paper. [...] His hair became bristly, opaque and split easily. [...] If they could still move around, they did so in slow motion, without bending their knees.⁵⁵⁵

Primo Levi écrit quant à lui :

Their life is short, but their number is endless; they, the *Muselmänner*, the drowned, form the backbone of the camp, an anonymous mass, continually renewed and always identical, of non-men who march and labour in silence, the divine spark dead in them, already too empty to really suffer. One hesitates to call them living: one hesitates to call their death death, in the face of which they have no fear, as they are too tired to understand. They crowd my memory with their faceless presence, and if I could enclose all the evil of our time in one image, I would choose this image which is familiar to me: an emaciated man, with head dropped and shoulders curved, on whose face and in whose eyes not a trace of thought is to be seen.⁵⁵⁶

Les points communs entre le *Muselmann* ainsi décrit et les personnages de *Le Dépeupleur* (1970) sont trop nombreux pour ne pas être notés. Ces anonymes désignés comme des « corps », indice de leur déshumanisation, sont décrits par Gabriele Schwab comme : « an abject group of two hundred languishing and vanquished remnants of humans »⁵⁵⁷. Dans le cylindre qu'ils habitent, on compte :

Un corps par mètre carré de surface utile soit deux cents corps chiffre rond. Corps des deux sexes et de tous les âges depuis la vieillesse jusqu'au plus bas âge. [...] Détail pittoresque une femme aux cheveux blancs encore jeune à en juger par les cuisses appuyée contre le mur les yeux clos dans l'abandon serrant machinalement contre son sein un bambin qui s'arc-boute pour mieux tourner la tête et voir derrière lui. Mais de tels tout petits sont très peu nombreux. Nul ne regarde en soi où il ne peut y avoir personne. Yeux baissés ou clos signifient abandon et n'appartiennent qu'aux vaincus.⁵⁵⁸

⁵⁵⁵ Zdzislaw Ryn et Stanislaw Klodzinski, *An der Grenze zwischen Leben und Tod. Eine Studie über die Erscheinung des 'Muselmanns' im Konzentrationslager, Auschwitz-Hefte*, vol.1, Weinheim et Basel, Beltz, 1987, p. 94. Cité par Agamben, pp. 42-3.

⁵⁵⁶ Primo Levi, *Survival in Auschwitz and The Reawakening. Two Memoirs*, trans. Stuart Woolf, New York, Summit Books, 1986, p. 90. Cité par Agamben p. 44.

⁵⁵⁷ Gabriele Schwab, « Cosmographical Meditations on the In/Human: Beckett's *The Lost Ones* and Lyotard's 'Scapeland' », *parallax* 4, 2000, pp. 58-73 (p. 59).

⁵⁵⁸ *Le Dépeupleur*, pp. 26-7.

Ces corps sont comptabilisés comme les détenus des camps. Tel le *Muselmann*, ils sont vides et ont pour certains d'entre eux, les vaincus, les yeux baissés qui signifient l'abandon. Le ton neutre et objectif du passage (phrases courtes en parataxe asyndétique, modalité assertive, absence de toute marque de subjectivité : adverbe d'énonciation, adjectif appréciatif ou dépréciatif, surtout absence de sujet de l'énonciation) lui donne l'aspect d'un rapport administratif anonyme et déshumanisé. De même que le texte se fige en récit objectif neutre, la description se fige en tableau et présente ces corps comme les personnages immobiles d'une peinture dont elle mentionne le « pittoresque » du détail.

Dans le cylindre, la température et la lumière varient régulièrement et arbitrairement d'un extrême à l'autre (froid/chaud, obscurité/visibilité) en quelques secondes. Les conséquences de ce climat sur l'âme et le corps sont les suivantes :

L'effet de ce climat sur l'âme n'est pas à sous-estimer. Mais elle en souffre certainement moins que la peau dont tous les systèmes de défense depuis la sueur jusqu'à la chair de poule se trouvent à chaque instant contrariés. Elle continue néanmoins de se défendre mal certes mais honorablement au regard de l'œil qu'avec la meilleure volonté du monde il est difficile de ne pas vouer au terme de son effort à la cécité effective. Car lui-même peau à sa façon sans parler de ses liquides et paupières il n'a pas qu'un seul adversaire. Ce dessèchement de l'enveloppe enlève à la nudité une bonne partie de son charme en la rendant grise et transforme en un froissement d'orties la succulence naturelle des chairs.⁵⁵⁹

Les modifications physiques subies par les corps sont identifiables à celles subies par les prisonniers des camps décrites dans les témoignages cités plus haut : la peau, les yeux, les muqueuses et, enfin, l'énergie vitale et l'activité en sont irrémédiablement affectés, et ce plus particulièrement dans le cas des vaincus.

Les corps de *Le Dépeupleur* sont répartis en quatre grandes catégories : deux types de chercheurs, les sédentaires et les vaincus que tous sont voués à rejoindre. Les vaincus sont les

⁵⁵⁹ *Ibid.*, pp. 46-7.

Muselmänner du cylindre : « On peut leur marcher dessus sans qu'ils réagissent »⁵⁶⁰. Comme le *Muselmann*, le vaincu a le tronc « profondément courbé vers le sol » et la tête « parvenue aux limites du fléchissement »⁵⁶¹. La description de « la vaincue » est emblématique :

Elle est assise contre le mur les jambes relevées. Elle a la tête entre les genoux et les bras autour des jambes. La main gauche tient le tibia droit et la droite l'avant-bras gauche. Les cheveux roux ternis par l'éclairage arrivent jusqu'au sol. Ils lui cachent le visage et tout le devant du corps y compris l'entrejambe. Le pied gauche est croisé sur le droit. Elle est le nord. Elle plutôt qu'un autre vaincu quelconque en raison de sa fixité plus grande. À qui exceptionnellement veut faire le point elle peut servir.⁵⁶²

Du fait de la simplicité et de la précision de la description, le portrait de « la vaincue » se donne à lire comme la description d'un tableau dont le nom générique, « la vaincue », serait le titre. La Madeleine pénitente est devenue nature morte (in)humaine. Cette figure du vaincu identifiable au *Muselmann* est importante car elle permet de faire le lien avec le motif de la Vanité dans son acception postmoderne⁵⁶³.

Dans *Chacun son dépeupleur*, Antoinette Weber-Caflish met en évidence la parenté qui existe entre les descriptions de vaincus dans *Le Dépeupleur* directement identifiés par le narrateur au personnage de Belacqua et les illustrations de *l'Enfer* de Dante par William Blake que la critique reproduit dans son livre. Après avoir mentionné les illustrations de *l'Enfer* par Botticelli, Weber-Caflish écrit : « C'est à mon sens un autre illustrateur de Dante, également célèbre – du moins dans le monde anglais –, que Beckett aurait rencontré pour

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 54.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 50.

⁵⁶³ La fin de la description de « la vaincue » peut, de plus, être lue en écho au message de la Vanité. La phrase « À qui exceptionnellement veut faire le point elle peut servir » peut, en effet, être lue métaphoriquement : la contemplation de 'la vaincue' produit le même effet que la contemplation d'une Vanité, à savoir « faire le point », c'est-à-dire s'interroger sur sa présence au monde et sur le sens de la vie (« la vaincue » est celle qui indique le nord dans le cylindre, elle est garante du « sens » directionnel et sémantique).

imaginer ses figures de vaincus, s'il est vrai, comme je le pense, qu'elles sont en partie inspirées d'œuvres d'art réelles : William Blake »⁵⁶⁴.

La dimension picturale des descriptions de vaincu s'explique alors et les couches de sens se superposent : Dante, Blake, les camps, le *Muselmann*. Le motif de la Vanité postmoderne permet de les réunir. Les figures de vaincus de *Le Dépeupleur* montrent en effet la condition de l'homme vaincu, mort à la vie et ayant perdu espoir au point de cesser de se tourner vers un Dieu qui n'existe plus. Si ces personnages rappellent également les tableaux de Madeleine pénitente de Georges de la Tour où dominant, comme dans le cylindre, les tons de jaune, de rouge et de noir, il n'y a ici plus de crâne, de bougie ou de miroir pour enclencher la réflexion. La simplicité règne et le vaincu fait Vanité à lui seul, comme le crâne de Richter (*Schädel*). Le sujet est devenu objet faisant ainsi voler en éclats la distinction effectuée dans les tableaux de nature morte et de Vanité. La rupture épistémologique est radicale.

Si la Vanité postmoderne est dépouillée et minimaliste comparée à son modèle de l'âge classique, c'est que la mort et la destruction ont fait des progrès au vingtième siècle. Il reste peu à exprimer et à représenter. Les biens du monde ont totalement disparu et il n'est plus besoin de crâne pour représenter la mort : l'homme y suffit. Pris dans la résonance du contexte d'Auschwitz, le *contemptus mundi* et, plus encore, le *memento mori* de la Vanité sont évidents. Le message de la Vanité de l'inhumain n'en demeure pas moins identique à celui formulé à l'âge classique, à la différence près qu'il faut y ajouter une urgence qui n'a plus rien d'allégorique et y lire la radicalisation du propos dont le minimalisme de la représentation fait état.

Cependant, si la Vanité de l'inhumain telle qu'elle apparaît dans les textes de Beckett exprime le *contemptus mundi* et le *memento mori* propres à la Vanité classique, ceux-ci sont également infléchis. Il faut, en effet, les comprendre comme le rappel d'une fatalité mais aussi

⁵⁶⁴ Antoinette Weber-Caflish, *Chacun son dépeupleur*, Paris, Minuit, 1994, p. 87.

comme la nécessité de continuer à vivre et à rester humain, en dépit de l'inhumanité dont il faut rendre compte sans pour autant l'embrasser⁵⁶⁵. En cela réside la spécificité de ce nouveau type de Vanité qui présente l'abject afin de déclencher un sublime effort de résistance.

b – La Vanité du post-humain

Si les camps ont fait disparaître l'humain au profit de l'inhumain, la postmodernité a poussé les conséquences de ce processus à l'extrême en pensant la fin de l'homme et l'ère du post-humain. Cette pensée trouve ses sources dans l'expérience du nucléaire et la menace de destruction totale incarnée par Hiroshima. Que se passerait-il si l'homme disparaissait ? Ne pouvant être envisagée que par l'homme, cette question ne peut également être que spéculative. Elle est un possible impossible à penser comme le précise Lyotard à propos de la fable de la fin du monde qu'il relate dans *Moralités postmodernes*⁵⁶⁶ : l'explosion du soleil comme fin de l'histoire et limite absolue de la pensée. Selon Derrida, l'événement nucléaire n'en reste pas moins « fabuleusement textuel »⁵⁶⁷ dans la mesure où la réalité de la destruction atomique ne peut être évoquée qu'au travers des mots. En cela, la question de la formulation du post-humain rejoint la conception postmoderne du sublime qui s'attache à présenter l'imprésentable et cherche de nouvelles formes pour exprimer des pensées jusque-là impensables et impensées. E. M. Cioran reconnaît cette ambition aux textes de Beckett : « Plus d'une de ses pages m'apparaît comme un monologue *après* la fin de quelque période cosmique »⁵⁶⁸. Italo Calvino écrit encore : « Samuel Beckett has obtained the most extraordinary results by reducing visual and linguistic elements to a minimum, as if in a

⁵⁶⁵ Ce que dit en substance Lyotard dans *L'Inhumain*.

⁵⁶⁶ Jean-François Lyotard, *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée, 1993.

⁵⁶⁷ Jacques Derrida, « No Apocalypse, Not Now », *Psyché. Invention de l'autre 2*, Paris, Galilée, 1987, pp. 363-86 (p. 369).

⁵⁶⁸ E. M. Cioran, « Beckett. Quelques rencontres », *Exercices d'admiration. Essais et portraits*, in *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1995, p. 1577.

world after the end of the world »⁵⁶⁹. Ce qui est à formuler est, là encore, l'abject représenté, d'une part, par la destruction et la disparition de l'homme et, d'autre part, par les restes laissés derrière lui par l'homme après sa disparition. Ces restes qui figurent dans les textes de Beckett fonctionnent comme les signes d'une Vanité du post-humain transmettant avec force le traditionnel message du *contemptus mundi* et du *memento mori*. En poussant le procédé plus avant, le message ne s'en fait que plus pressant.

Dans « Sublime Supplements: Beckett and the 'Fizzling out' of Meaning », Nicoletta Pireddu traite de la représentation du post-humain en abordant la question de ce qu'elle appelle « the nuclear sublime »⁵⁷⁰ dans les textes de *Fizzles* (traduction anglaise de *Pour finir encore et autres foirades*). L'ouverture du premier texte de ce recueil a été considérée, dans la première partie de ce chapitre, comme un exemple d'écriture de Vanité classique. Si les premières lignes peuvent en effet être lues comme une évocation du modèle traditionnel, la prise en considération de l'ensemble du texte et du recueil incite à suivre l'interprétation de Pireddu. L'univers désolé où tout n'est que débris, ruines, cendres, poussières et où pas un souffle ne se fait sentir dans un « air d'enfer »⁵⁷¹ (surtout dans le premier et le sixième textes) se présente comme un paysage atomisé. Les aspects classique et postmoderne se mêlent dans un jeu propre à la postmodernité qui retravaille les traditions et les codes à partir desquels elle se construit.

Dans sa lecture du texte, Pireddu pose que ces restes identifiables à des objets abjects sont les suppléments symbolisant l'imprésentable de la disparition totale de l'humain :

The failed attempt at recollection and the material presence of remainders as supplements for the unrepresentable emerge from the opening page of Fizzle 1 – where « none of the [character's] memories answer – and are reinforced in its closing comment – with the surfacing of bones as the « fresh

⁵⁶⁹ Italo Calvino, *Six Memos for the Next Millennium*, trans. Patrick Creagh, London, Jonathan Cope, 1992, p. 95.

⁵⁷⁰ Nicoletta Pireddu, « Sublime Supplements: Beckett and the 'Fizzling out' of Meaning », *Studies in Short Fiction*, vol 29, n°1, Winter 1992, pp. 303-13 (p. 311).

⁵⁷¹ *Pour finir encore et autres foirades*, p. 8.

elements » that « contribute to enrich » the impossible reconstruction of the character's past history. Bones are combined with « grit » and « dust » to anticipate the physical consumption of the two voices in Fizzles 3 and 4, but – together with the ruins of the landscape – they simultaneously affirm their material presence as opposed to the total effacement implied by death. Nature joins man in the process of mechanical decay, and – as shown in Fizzle 5 – can be remembered only through « dead leaves », « not rotting » – since this would still reaffirm a form of life, though elementary, and therefore a positive, organic principle of reconstruction – but rather « crumbling into dust ». ⁵⁷²

Tous ces suppléments qui ont trait à l'abject (restes, os, graviers, poussière, feuilles mortes) peuvent être lus comme des éléments symboliques de tableaux de Vanité représentant l'annihilation de l'humain. Si des personnages « humains » sont encore présents, Pireddu pose cependant que « Through the physical and mental deterioration of its characters, *Fizzles* dramatizes the second phase of the Kantian sublime – that is, it describes the annihilation of the subject under the effect of an overwhelming experience » ⁵⁷³. Ainsi, dans l'après catastrophe atomique du monde de *Fizzles* ⁵⁷⁴, les restes qui constituent l'espace fictionnel font rempart contre la menace de destruction totale et permettent de créer le sentiment sublime analysé par Kant. Ces éléments assimilables à des symboles de Vanité signifient la survivance de l'homme dans ses traces ⁵⁷⁵. Pireddu ajoute néanmoins : « whereas Kant's treatment of the sublime involves a subsequent reactive phase that re-establishes the balance between the mind and the object, Beckett's texts endlessly expand the moment of ego-loss without allowing any recovery » ⁵⁷⁶. L'abject semble ici, pour la première fois, prendre le pas sur le sublime et le message traditionnel de la Vanité n'en est que renforcé.

Un texte comme *Worstward Ho* va plus loin dans la mise en scène de ce type de Vanité littéraire présentant l'après catastrophe nucléaire. Selon Slade : « It is an experiment

⁵⁷² « Sublime Supplements: Beckett and the 'Fizzling out' of Meaning », p. 307.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 309.

⁵⁷⁴ *Ibid.*

⁵⁷⁵ Une analyse identique peut être menée pour le texte *Sans* qui date de la même époque et est de longueur et de facture similaires aux textes de *Pour finir encore*.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 310.

that hopes to present the unrepresentable of narration: the worst »⁵⁷⁷. Cet imprésentable de la narration peut être identifié avec la mise en scène de la disparition de l'humain, « pire » qui puisse advenir à l'humanité. Il est cependant, par définition, impossible de présenter cette disparition car la présentation ne peut en être faite que par l'intermédiaire du langage qui nie ainsi simultanément la disparition qu'il indique. Le projet est une impasse logique que seul l'artifice de la fiction peut résoudre.

C'est ce que fait *Worstward Ho* où la fiction cherche à atteindre un au-delà du langage qu'elle met en scène en dissociant les plans de l'énoncé et de l'énonciation. L'énoncé raconte la disparition de l'humain tandis que l'énonciation procède par une négation systématique de l'énoncé qu'elle produit : l'homme et son langage sont placés sous le coup de la destruction et font signes vers le post-humain, c'est-à-dire vers l'impossible du vide, du néant et du rien que les deux dimensions du texte s'épuisent à vouloir attraper en vain. La Vanité du post-humain dénonce ainsi sa propre vanité.

Le texte nie l'humain en signifiant la présence de son absence : « Say a body. Where none. No mind. Where none. That at least. A place. Where none. For the body. To be in. Move in. Out of. Back into. No. No out. No back. Only in. Stay in. On in. Still »⁵⁷⁸. Il reconnaît également son impossibilité à le faire : « The body again. Where none. The place again. Where none. Try again. Fail again. Fail better. Better again. Or better worse. Fail worse again »⁵⁷⁹. Tout se passe sur le mode négatif : pour dire l'homme disparu il ne faut rien dire. Y parvenir implique échouer. L'énonciation souhaite alors « Go for good. Where neither for good. Good and all »⁵⁸⁰. Partir pour de bon reviendrait cependant à se taire et mettrait immédiatement fin au projet de formulation du pire. Le texte doit alors trouver un support

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 74. On sait la dette de Beckett envers *King Lear* où l'on trouve les mots : « The worst is not, so long as we can say 'this is the worst' » (IV, 1).

⁵⁷⁸ *Worstward Ho*, p. 7.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 8.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 9.

minimal pour pouvoir exister : « To find the worst, Beckett will have to find a point in being which is not nothing, but which is the most minimum quantum or intensity of presence that writing can encounter »⁵⁸¹, écrit Slade. Cet énoncé minimal requiert une énonciation similaire : « This is one of the explanations for the spare and bare prose that we find in *Worstward Ho*. Beckett engages a minimal writing to approach the minimal conception of being that presses him on »⁵⁸². Au niveau de l'énoncé, ce sont les objets métonymiques et les images mémorielles qui permettent à Beckett d'exprimer une conception minimale de l'être capable tout à la fois de faire texte et de dire l'absence.

Les objets métonymiques ayant un jour été attachés à l'homme signifient son absence dans le même temps qu'ils le représentent. Les objets choisis pour remplir cette fonction sont, comme dans *Fizzles* et *Sans*, les os : « Say bones. No bones but say bones »⁵⁸³, et les restes : « Or better worse remains. Say remains of mind where none to permit of pain »⁵⁸⁴. Leur évocation s'accompagne de l'apparition du pronom « it » : « It stands ». Tout comme les os et les restes dans le système symbolique de l'énoncé, le pronom personnel indéfini « it » est le représentant de l'homme absent dans le système linguistique de l'énonciation. Cet homme indéfini est dépourvu de ses attributs humains minimaux : « No hands. No face. Skull and stare alone. Scene and seer of all »⁵⁸⁵. Non pas homme mais crâne et orbites. Véritable enfer : « One dim black hole mid-foreskull. Into the hell of all. Out from the hell of all »⁵⁸⁶, il est à la fois spectacle et spectateur de sa propre disparition : « In the skull the skull alone to be seen. The staring eyes. Dimly seen. By the staring eyes »⁵⁸⁷. Les yeux de ce crâne se renvoient leur

⁵⁸¹ Lyotard, *Beckett, Duras, and the Postmodern Sublime*, p. 78.

⁵⁸² *Ibid.*

⁵⁸³ *Worstward Ho*, p. 8.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, pp. 17-8.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 44.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, pp. 25-6.

propre néant : « For the nothing to be seen. At the nothing to be seen »⁵⁸⁸. Il ne reste plus rien que la mort se contemplant elle-même.

Les images mémorielles sont également utilisées par le texte pour signifier l'indicible constat de la disparition de l'humain. Sont ainsi évoqués le couple du vieillard et de l'enfant : « In the dim void bit by bit an old man and child »⁵⁸⁹, ainsi qu'une vieille femme aux allures spectrales « stooped as loving memory some old gravestones stoop »⁵⁹⁰. Ces personnages minimaux sont des fantômes du passé revenant sous la forme d'ombres : « Bowed back alone and twain blurs in the void. So better than nothing worse shade three from now »⁵⁹¹ auxquelles la voix de la narration s'identifie : « Be that shade again. In that shade again. With the other shades. Worsening shades »⁵⁹². Le texte vient d'outre-tombe. Ces ombres sont celles de disparus : « Say child gone. As good as gone. From the void. From the stare. Void then not that much more ? Say old man gone. Old woman gone. As good as gone. Void then not that much more again ? No. Void most when almost. Worst when almost »⁵⁹³. La Vanité du post-humain parvient ainsi à présenter l'imprésentable et abjecte disparition de l'homme.

La pièce *Breath* (1969) renoue avec la nature plastique de la Vanité en transposant dans le champ du visuel les restes et manifestations de l'absence humaine.

2) Images de l'absence : *Breath*

Breath est un intermède de trente-cinq secondes dont le scénario occupe une page. La page de texte se divise en deux parties de longueur égale : une première où le scénario de la pièce est présenté en cinq points et une seconde constituée par les indications scéniques. Le

⁵⁸⁸ *Ibid.*

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 34.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 22.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 42.

sous-titre « intermède »⁵⁹⁴ fait du texte une œuvre mineure dans la hiérarchie des genres, tout comme le sont les Vanités. La pièce s'ouvre sur le noir et continue avec un plan de cinq secondes sur un espace « littered with miscellaneous rubbish »⁵⁹⁵ accompagné de « faint light ». Le plan se poursuit en laissant entendre un « faint brief cry » puis un bruit d'inspiration accompagné d'une montée lente de l'éclairage qui atteignent ensemble leur maximum au bout de dix secondes. Le plan continue avec cinq secondes de silence, un bruit d'expiration et une lente chute de l'éclairage atteignant leur minimum ensemble au bout de dix secondes suivis d'un cri identique au premier puis d'un nouveau silence durant également cinq secondes et laissant la place au noir du début.

La minutieuse construction minimaliste de la pièce s'organise en deux mouvements symétriquement inverses (noir, cri, inspiration et montée de la lumière ; expiration et chute de la lumière, cri, noir) qui se reflètent comme en miroir. Les uniques éléments en sont les détritrus « all scattered and lying » (le texte français dit en « un éparpillement confus ») et « no verticals » (« sans rien debout »), les deux cris identiques, les mouvements d'inspiration et d'expiration enregistrés ainsi que la lumière. Tous ces éléments permettent d'identifier cette pièce à une Vanité postmoderne.

Tout d'abord, il s'agit d'une œuvre utilisant des moyens plastiques tels que des objets, la lumière et, nouveauté autorisée par la radio et la vidéo, le son. En cela, on peut dire qu'il s'agit d'un tableau moderne qui se rapproche de la performance. La présence des seuls objets inanimés permet d'associer ce tableau en relief au genre de la nature morte : de simples objets renversés sont donnés à voir dans leur dénuement et leur fixité. La nature des objets présentés, des détritrus, renvoie au type de nature morte particulière que sont les Vanités. Comme le crâne ou les objets de plaisir de l'âge classique, les détritrus sont, en effet, aptes à exprimer le

⁵⁹⁴ Seule *Souffle*, la version française traduite par Beckett, porte cette précision. Un intermède est un divertissement dramatique, lyrique, chorégraphique ou musical s'intercalant entre les actes d'une pièce de théâtre ou les parties d'un spectacle.

⁵⁹⁵ *The Complete Dramatic Works of Samuel Beckett*, p. 369.

passage du temps, l'inanité de l'existence et la vanité des biens de ce monde. À ce titre, et du fait de leur nature spécifique (ils sont à leur niveau des *excreta* dont on s'est débarrassé), ces objets sont abjects⁵⁹⁶. Ils sont également les signes de l'époque de la société de consommation de masse qui correspond à la postmodernité. Le fait que ces détritiques soient disposés en un « éparpillement confus » et sans « rien debout » évoque un monde dévasté d'après catastrophe nucléaire où l'homme aurait disparu⁵⁹⁷ et où seules ses traces demeureraient. Ils sont donc également des signes de mort, ce qui les rapproche encore une fois des objets de la Vanité classique.

Au nombre des points communs avec la Vanité classique, on peut encore relever la présence du noir qui ouvre et clôt l'intermède et qui évoque le fond noir sur lequel se découpent les représentations classiques ainsi que la construction en miroir qui rappelle la présence de ces accessoires réflexifs invitant à la remise en question dans les Vanités. Enfin, pour ce qui est de l'éclairage, les didascalies le décrivent comme « not bright », pareil en cela à la faible intensité de la lumière dans les Vanités qui permet de créer une atmosphère d'humilité propice au retour sur soi et à la méditation.

Le double cri faible et bref entendu au début et à la fin de la pièce et que les didascalies décrivent comme un « vagitus » est à mettre en rapport avec le bruit d'inspiration et d'expiration du souffle. Le vagissement renvoie au cri de l'enfant qui vient de naître et exprime une certaine détresse du fait du caractère inarticulé et effrayant du cri. Il comporte à la fois des connotations de vie et de mort. Ces deux pôles de l'existence sont de plus redoublés par le mouvement d'inspiration et d'expiration du souffle. Si l'inspiration comme mouvement d'ouverture est à placer du côté de la vie, l'expiration comme mouvement de

⁵⁹⁶ Ce qui apparaît par exemple dans le titre de l'ouvrage de François Dagognet, *Des Détritiques, des déchets, de l'abject*.

⁵⁹⁷ *Breath* fut commandé par Kenneth Tynan pour figurer dans sa revue érotique *Oh! Calcutta!*. Lors du montage de la revue à l'Eden Theater de New York, Tynan ajouta des corps nus et inertes à l'intermède de Beckett. Beckett exigea que ces corps soient immédiatement supprimés et retira à Tynan le privilège d'utiliser son texte. L'anecdote va dans le sens d'une volonté de mettre en scène la disparition de l'humain.

clôture est à placer du côté de la mort (mourir, c'est expirer). On retrouve là des échos du jeu de mots du *Cratyle* sur sôma/sema que la poésie anglaise rend par womb/tomb dont nous avons montré le rôle dans l'esthétique de la Vanité classique.

La dimension allégorique de l'intermède est alors évidente : la vie est représentée par la succession d'une phase de croissance (depuis le cri original jusqu'à l'intensité maximale du mouvement d'inspiration et de l'éclairage qui dure quinze secondes) et d'une phase de sénescence (de l'amorce du mouvement d'expiration et de baisse de l'éclairage jusqu'au cri final qui dure quinze secondes). La rapidité du passage lui donne un caractère fugitif que n'a pas la Vanité classique où le temps de la méditation est offert au spectateur. La pièce rencontre ici la remarque faite par Beckett à propos des « drôles de *memento mori* »⁵⁹⁸ de Geer van Velde où le temps galope. *Breath* est un véritable *memento mori* où la fugacité de la vie est réduite à trente-cinq secondes qui permettent à l'auteur de réaliser son souhait de « pouvoir dire la vie et la mort dans un espace extrêmement réduit »⁵⁹⁹. Cette réduction à l'extrême peut néanmoins se lire sur le mode de l'exagération comique.

Sous ses apparences tragiques, *Breath* est, selon Beckett, « a farce in five acts »⁶⁰⁰ à propos de laquelle il écrit : « It is simply light coming up and going down on a stage littered with miscellaneous unidentifiable muck, the whole (ha!) begun and ended by the same tiny vagitus-rattle »⁶⁰¹. Cet aspect comique apparaît dans la dimension ironique et parodique de la pièce. On peut en effet se demander si l'exhibition de détritrus en amoncellement confus édifie le lecteur/spectateur de la même manière noble et grave que les crânes, sabliers, bougies et miroirs cassés des Vanités classiques, ou si cette substitution bathétique n'est pas plutôt supposer faire sourire. Le texte de l'*Ecclésiaste* subit un tour similaire. Dans *Breath*, une fois

⁵⁹⁸ *Disjecta*, p. 129.

⁵⁹⁹ *Rencontres avec Samuel Beckett*, p. 41.

⁶⁰⁰ James Knowlson and John Pilling, *Frescoes of the Skull. The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*, London, John Calder, 1979, p. 127.

⁶⁰¹ Extrait d'une lettre de 1969 à John Kobler cité par Erik Tonning dans *Samuel Beckett's Abstract Drama. Works for Stage and Screen 1962-1985*, Oxford, Peter Lang, 2007, p. 109.

mort, l'homme ne retourne pas à la poussière : il est englouti par les déchets qu'il a produits. La pièce se donne à lire comme une farce allégorique à propos de la société postmoderne et des tableaux de Vanité qu'elle parodie. Le fait que les cris et les bruits de respiration soient enregistrés peut également s'interpréter dans ce sens si l'on considère qu'ils ajoutent une composante de facticité et de réflexivité propre à la postmodernité. Il s'agit d'un jeu sur et avec les codes qui veut tant faire réfléchir que sourire. La pièce rappelle le précepte énoncé à propos d'*En Attendant Godot* selon lequel « nothing is more grotesque than the tragic ». Le message de la Vanité est une fois de plus appliqué à la Vanité elle-même dont la gravité, la noblesse et la composition sont moquées et humiliées.

Le chaos qui est représenté obéit également à cette facticité ludique qui caractérise la pièce. C'est un chaos organisé où l'« éparpillement confus » a été mis en scène en répondant à un souci esthétique. À la différence de la Vanité classique dont le soin de la composition répond à des exigences de proportion et de géométrie, la Vanité postmoderne donne forme à l'informe en offrant un contenant au chaos.

B – La forme de l'informe

Pour comprendre cet aspect de la Vanité postmoderne qui apparaît dans les textes de Beckett, nous poserons, tout d'abord, les jalons théoriques qui permettent de le comprendre pour, ensuite, étudier le phénomène d'information du chaos et analyser l'absence de clôture apparente ainsi que le système de négation que les textes mettent en place.

1) Jalons théoriques

La question de la forme de l'informe est liée à la problématique de l'articulation du sublime et de l'abject. Le sentiment sublime peut se définir par rapport à une forme capable

de présenter l'informe et l'abject être identifié avec cet informe. Dans l'*Analytique du sublime*, Kant entame sa distinction entre le beau et le sublime sur la base que :

Le beau naturel concerne la forme de l'objet, laquelle consiste dans la limitation ; en revanche, le sublime se peut trouver aussi dans un objet informe [*formlosen Gegenstande*], pour autant qu'une dimension d'illimité est représentée en lui ou grâce à lui et que cependant vient s'y ajouter par la pensée la dimension de sa totalité [...].⁶⁰²

Le sentiment sublime peut être suscité par un objet limité ou par un objet sans forme, le point étant que cet objet doit, dans les deux cas, suggérer une absence de limite et fonctionner comme un tout. Dans ce type d'objet, la pensée de la totalité par définition limitée va de pair avec l'impression de l'illimité. Le sublime ne peut être purement informe sans devenir simple source d'effroi. Il doit, au contraire, contenir une « forme latente », un lien « assez puissant pour contenir le *chaos* », ou encore une « ordonnance supra-sensible »⁶⁰³. Cette forme qui embrasse le chaos s'en distingue en se détournant du monstrueux (ce que Kant appelle l'*Ungeheuer* : ce dont la grandeur anéantit la fin qui en constitue le concept⁶⁰⁴). Pour rendre compte des relations entre l'informe et la forme dans la constitution de l'objet sublime, Jacob Rogozinsky a recours, dans son commentaire de Kant, à tout un vocabulaire qui relève de l'abject : l'horreur, le monstrueux et l'hideux qu'il cite appartiennent à la constellation de la notion. Ajoutons à cela l'informe, le difforme et le chaos.

Ces trois concepts sont en effet liés à l'abject. Les excréments, le sperme, le sang, la chair pourrissante ou morcelée, dans lesquels l'approche référentielle de Kristeva reconnaît les incarnations de l'abject, relèvent en effet de l'informe, comme le rappelle Denis Hollier dans la discussion « The Politics of the Signifier II: A Conversation on the *Informe* and the

⁶⁰² *Critique de la faculté de juger*, p. 225.

⁶⁰³ Voir Jacob Rogozinsky, « Le Don du monde », *Du Sublime*, pp. 184-5. L'extrait de cet article portant sur les rapports de la forme et de l'informe dans la présentation sublime est commenté dans le chapitre introductif.

⁶⁰⁴ *Critique de la faculté de juger*, p. 234.

Abject ». Hal Foster ouvre le débat en s'interrogeant sur « How far is the *informe* related to the abject ? »⁶⁰⁵. Prenant le contre-pied de Rosalind Krauss, Hollier montre que ces deux notions, bien que distinctes, sont intimement liées, du fait que l'abject, « resisting metaphorization and displacement, can never be put on display [...] because of the ineradicable metaphoricity of language »⁶⁰⁶, partage la qualité structurelle de l'informe.

Le sublime advient quand une forme capable d'embrasser cet informe référentiel et structurel qu'est l'abject apparaît. La « forme étrange et sans figure qui ne se donnerait qu'à se déformer et qui serait peut-être la plus pure des formes, la secrète armature du sensible », dont parle Rogozinsky, offre la possibilité de sortir l'abject du monstrueux pour le faire entrer dans le champ de la présentation. L'image de la Vanité postmoderne et ses inscriptions littéraires rencontrées dans les textes de Beckett sont des manifestations de cette « forme étrange et sans figure » capable de présenter l'informe. L'ambition des textes pourrait être décrite, d'après les termes de Rogozinsky, comme la volonté que « la texture du paraître se déchire, que le monde soit livré à la dévastation, pour qu'une esthétique du sublime fasse signe vers l'ouverture du passage ». Dans la lettre à Axel Kaun de 1937, Beckett formule son programme littéraire en des termes auxquels ceux de Rogozinsky font clairement écho :

As we cannot eliminate language all at once, we should at least leave nothing undone that might contribute to its falling into disrepute. To bore one hole after another in it, until what lurks behind it – be it something or nothing – begins to seep through; I cannot imagine a higher goal for a writer today.⁶⁰⁷

⁶⁰⁵ Hal Foster, Benjamin Buchloch, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois, Denis Hollier, Helen Molesworth, « The Politics of the Signifier II: a Conversation on the *Informe* and the Abject », *October*, vol. 67, 1994, pp. 3-21 (p. 3).

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 20. Hollier précise qu'il ne peut y avoir de discours gagnant sur l'abject et rappelle que le discours de Bataille est « a defeatist discourse », propos qui peut également s'appliquer à l'œuvre de Beckett.

⁶⁰⁷ « German letter of 1937 », trad. Martin Esslin, *Disjecta*, p. 172.

Dans une interview réalisée par Tom Driver en 1961, Beckett aborde à nouveau cette question des rapports de la forme et de l'informe qu'il désigne comme « the tension in art between mess and form »⁶⁰⁸. Beckett fait, tout d'abord, un point historique sur la question :

Until recently, art has withstood the pressure of chaotic things. It has held them at bay. It realized that to admit them was to jeopardize form. How could the mess be admitted, because it appears to be the very opposite of form and therefore destructive of the very thing that art holds itself to be? But now we can keep it out no longer, because we have come into a time when it invades our experience at every moment. It is there and it must be allowed in.⁶⁰⁹

Beckett fait état d'un passé qu'il qualifie de récent où l'art se définissait par la forme et la résistance au chaos. On reconnaît là le régime de l'art figuratif et narratif duquel relève la Vanité classique et qui opère dans la peinture, la musique et la littérature jusqu'à la première moitié du vingtième siècle à partir de quand les choses changent car « we have come into a time where [chaos] invades our experience at every moment ». La rupture des guerres, l'expérience des camps, l'utilisation atomique et l'accélération de l'histoire qui leur est attenante sont à comprendre comme les manifestations de ce chaos permanent dans lequel nous vivons et dont l'art se doit de rendre compte en le présentant. Cela ne veut cependant pas dire que la forme est arrivée à sa fin :

What I am saying does not mean that there will henceforth be no form in art. It only means that there will be new form, and that this form will be of such a type that it admits the chaos and does not try to say that the chaos is really something else. The form and the chaos remain separate. The latter is not reduced to the former. That is why the form itself becomes a preoccupation, because it exists as a problem separate from the material it accommodates. To find a form that accommodates the mess, that is the task of the artist now.⁶¹⁰

⁶⁰⁸ Tom Driver, « Interview with Samuel Beckett », *Samuel Beckett. The Critical Heritage*, ed. by L. Graver and R. Federman, London, Routledge and Regan Paul, 1979, pp. 217-21 (p. 219).

⁶⁰⁹ *Ibid.*

⁶¹⁰ *Ibid.*

Les textes de Beckett dont les préoccupations formelles sont manifestes se veulent l'incarnation de cette nouvelle forme capable de loger le chaos dans son sein et de résoudre le conflit entre l'abject (« the chaos », « the mess ») et le sublime (« a form that accommodates the mess »).

2) L'information du chaos

Les mots de Malone « j'ai renoncé à vouloir jouer et fait pour toujours miens l'informe et l'inarticulé, les hypothèses incurieuses, l'obscurité, la longue marche les bras en avant, la cachette »⁶¹¹ sont à prendre au pied de la lettre et rendent compte d'un véritable programme d'écriture. Pour illustrer ce propos et comprendre le fonctionnement de l'information du chaos, nous prendrons comme exemple *Le Dépeupleur*. Si le chaos est présent dans l'énoncé (la déshumanisation de l'homme faisant écho à l'univers concentrationnaire), il en façonne également l'énonciation.

Dans *Chacun son dépeupleur*, Weber-Caflisch pose que « pour Beckett, la réalité est constituée en chaos, la grande gageure de son œuvre [...] est de tenter d'approcher une réalité non préformée et de borner l'art à nous donner des nouvelles de cette approche »⁶¹². Selon Weber-Caflisch, les moyens utilisés par Beckett pour atteindre ses fins sont pluriels. Tout d'abord, la critique s'intéresse à la description mathématique très précise qui est faite du cylindre et refait les calculs dont les résultats sont donnés dans le texte pour se rendre compte que, en dépit de l'apparence de rigueur, les chiffres sont à la fois erronés et totalement irréalistes pour la réalisation d'une construction de ce type (rapport espace/corps). Pour expliquer ce phénomène, Weber-Caflisch a recours à une théorie mathématique du chaos

⁶¹¹ Malone meurt, p. 9.

⁶¹² Chacun son dépeupleur, p. 27.

contemporaine de l'écriture de *Le Dépeupleur* qui lui permet de lire le texte comme la mise en pratique littéraire de cette théorie :

En 1963, Edward Lorenz a montré, en proposant un modèle mathématique accessible, pourquoi le chaos n'est ni prédictible ni aléatoire sans que cette détermination contradictoire ait rien à faire avec la complication de la situation examinée, laquelle n'a pas besoin d'être très complexe. Du chaos, affirme-t-il, peut être donnée une représentation géométrique dès lors que sont prises en compte un ensemble de variables dans différents états (« espace de phrase »). Ces états – ou phases – seront construits en suivant toujours la même règle : une de leurs coordonnées est associée à chaque variable du système. Si la représentation mathématique de ces états n'aboutit pas à permettre de former une prévision, c'est qu'un changement infime dans les conditions initiales d'un système chaotique conduit celui-ci à se comporter de façon infiniment différente, ce qui est sa définition même. Peut-on imaginer ou même croire que la description du monde du *Dépeupleur* soit inspirée par la démarche du mathématicien qui, en formalisant un système chaotique, aurait permis à Beckett de voir dans le « mess » autre chose qu'un thème ? Si on s'autorise des déclarations de Beckett pour le faire, il faut, à mon sens, avant tout comprendre que *Le Dépeupleur* proposerait non pas une image du chaos, mais une représentation qui puisse passer pour l'équivalent littéraire de sa formulation mathématique.⁶¹³

Ainsi, *Le Dépeupleur* parviendrait à accueillir dans son énonciation, c'est-à-dire dans sa forme, l'absence de forme qu'est le chaos. Weber-Caflisch conclut alors que « le lecteur sera conduit à découvrir dans l'énonciation quelque chose qui contredit ce que l'énoncé lui fait imaginer, mais que l'énoncé, tant que sa validité est maintenue, produit pourtant comme la fiction de son énonciation »⁶¹⁴. Selon elle :

Faire porter l'effort de l'invention non sur la fiction énoncée mais sur les modalités imaginaires de l'énonciation de cette fiction, voilà qui peut permettre de faire entrer le récit dans le domaine où [...] l'art de ce temps a impitoyablement critiqué la représentation traditionnelle en tant qu'elle suppose de façon trop optimiste la capacité de l'homme à organiser son rapport au monde de façon harmonieuse.⁶¹⁵

⁶¹³ *Ibid.*, p. 46.

⁶¹⁴ *Ibid.*, note au bas de la page 59.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 91.

Dans notre perspective, cette manière de donner forme à l'informe critiquant toute possibilité d'établir un rapport harmonieux au monde est à mettre en relation avec la lecture du *Dépeupleur* qui en fait une allégorie de l'univers concentrationnaire. Ainsi lu, le texte ne peut que s'élaborer sur les bases d'un rapport disharmonieux entre son énoncé et son énonciation en adoptant une forme modelée par le chaos qui l'habite véritablement. Là encore, l'humain parvient à dire et à embrasser l'inhumain et Beckett trouve une nouvelle manière de relever le défi de l'écriture de l'après Auschwitz. En outre, en tant que forme informant le chaos, *Le Dépeupleur* rencontre les critères qui permettent de l'identifier à une réalisation scripturale de Vanité postmoderne présentant l'imprésentable abject du chaos inhumain des camps sur le mode du sublime. La mise en scène de l'absence de clôture et le système de négation mis en place dans les textes participent également de ce dispositif.

3) L'absence de clôture et le système de négation

La mise en scène de l'absence de clôture et le système de négation généralisé sont utilisés afin de créer une illusion d'information de l'informe propre à la dimension sublime de la Vanité postmoderne.

a – La mise en scène de l'absence de clôture

La mise en scène de l'absence de clôture est un trait caractéristique des textes de Beckett qui leur permet de suggérer l'informe et les rattache au modèle de la Vanité postmoderne telle que nous l'avons définie. Russell Smith aborde cette question de la mise en scène de l'absence de clôture et fait le recensement des tropes téléologiques utilisés par

Beckett⁶¹⁶. Il relève : la répétition suggérant la circularité (*En Attendant Godot* et *Play* (1963)), l'interruption arbitraire d'un flot de discours continu et apparemment sans fin (*L'Innommable, Not I*), l'arrêt soudain du texte comme s'il était incomplet (*Textes pour rien, Pour finir encore, From an Abandoned Work* (1957)), la présence d'addenda (*Watt* (1953)), l'évanouissement final de la fiction (*Company, Mal vu mal dit, Worstward Ho*). Il retient encore le système d'instabilité narrative à l'œuvre dans *Watt* où l'ordre chronologique des chapitres est incertain, la rhétorique du mal dire (erreurs, épanorthoses, hésitations, etc.) analysée par Bruno Clément⁶¹⁷ et la rhétorique du dénouement (« the rhetoric of ending »⁶¹⁸) ou comment, en ne cessant de mettre en scène leur propre fin, les textes n'en finissent pas de finir (*Fin de partie*). Ces tropes téléologiques créent l'illusion d'une absence de fin dans des textes pourtant sémiotiquement finis et suggérant, par là, l'informe par l'intermédiaire de la forme. L'idée d'illimité et la pensée de la totalité dont parle Kant⁶¹⁹ à propos de l'objet sublime sont ainsi réunies.

Un autre exemple de ces techniques est donné par Brian T. Fitch qui écrit à propos du texte de *Malone meurt* qu'il « finit par s'effriter, par se désintégrer sous les yeux du lecteur, jusqu'à ce qu'il n'en reste plus rien »⁶²⁰. S'il y a encore une fin (le texte *fini* par s'effriter), l'effritement textuel et la désintégration typographique créent l'illusion d'une absence de fin qui ouvre le texte sur l'immensité du rien. La dernière page de *Malone meurt* peut ainsi être considérée comme un avatar de Vanité postmoderne au croisement du textuel et du visuel.

Par sa mise en scène de l'absence de fin à lire comme une des modalités de la mise en forme de l'informe, la page possède tout d'abord ce trait caractéristique de la Vanité

⁶¹⁶ Russell Smith, « Beckett's Endlessness: Rewriting Modernity and the Postmodern Sublime », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* 14, *After Beckett/D'après Beckett*, ed. by Anthony Uhlmann, Sjef Houppermans, Bruno Clément, 2005, pp. 405-20.

⁶¹⁷ Bruno Clément, « A Rhetoric of Ill-Saying », trans. Thomas Cousineau, *Journal of Beckett Studies*, vol. 4, n° 1, 1994, pp. 35-54. Cité par Smith, p. 407.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 408.

⁶¹⁹ *Critique de la faculté de juger*, p. 225.

⁶²⁰ Brian T. Fitch, *Dimensions, structures et textualité dans la trilogie romanesque de Beckett*, Paris, Minard, 1977, p. 61.

postmoderne telle que nous l'avons définie. Les mots s'égrenant sur la page par groupes de plus en plus restreints créent un effet de chute qui ouvre sur l'infini du rien. La forme qu'on a sous les yeux rappelle alors cette « forme étrange et sans figure qui ne se donnerait qu'à se déformer et qui serait la plus pure des formes, l'armature du sensible » à même d'accueillir le chaos selon Rogozinsky. La répétition bégayante qui semble distribuer les mots au sein des groupes de façon illogique suggère également la confusion et l'éparpillement qui présidaient dans *Breath* à la présentation des détritiques en un « éparpillement confus ». De même, rien ne reste debout à la fin ; au contraire, tout s'effondre dans le rien.

Les objets dont il est fait mention (le marteau, le poing, le bâton, le crayon et, juste avant, la hache) sont des objets du quotidien pouvant être considérés comme humbles, voire abjects (d'autant plus que certains d'entre eux – le marteau et la hache – viennent d'être les instruments d'un meurtre brutal), dont la juxtaposition confondue pourrait constituer le sujet d'une Vanité des objets de la destruction. Ces objets mettent implicitement en scène la mort, thématique centrale des Vanités, dans un hétéroclisme évoquant davantage la Vanité postmoderne que la Vanité classique. Le *memento mori* et le *contemptus mundi* s'y font bien entendre tout en étant dévalués par le ton comique et absurde propre à la Vanité postmoderne.

L'effet produit par la lecture d'un tel texte peut également s'apparenter à l'effet d'édification produit par les Vanités fonctionnant sur le modèle de la pragmatique du sublime dynamique de l'abject. À sa lecture, le lecteur est confronté à l'horreur grotesque causée par le récit du meurtre comiquement barbare et, également, à l'effroi dû au délitement du texte dans le néant, qui remet en mémoire le propos de Kristeva selon lequel « l'abject, objet chu, est radicalement un exclu qui me tire vers là où le sens s'effondre »⁶²¹. Conscient de l'artifice textuel et protégé par la distance qu'introduit la dimension comique, le lecteur est prémuni contre un tel effondrement dont il peut alors savourer la menace. Les conditions d'apparition

⁶²¹ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris Seuil, 1980, p. 9.

du sentiment sublime défini par Burke et Kant sont réunies et se joignent à la capacité du texte à susciter ce dernier, par le biais de la postmoderne mise en forme de l'informe. Les caractéristiques des deux types de Vanité sont ici réunies, affirmant une fois de plus leur caractère non exclusif. Ce trait se retrouve dans l'utilisation du procédé de négation.

b – Le système de négation

Le système de négation à l'œuvre dans les textes de Beckett joue un rôle fondamental dans la mise en forme de l'informe et contribue à élaborer le cadre formel dans lequel s'inscrit la Vanité postmoderne. Myskja considère ce trait formel marquant le doute et l'auto-négation comme une manifestation du sublime mathématique : « the formal feature of self-doubt or self-negation [...] is mathematically sublime since it allows an apprehension of all the different images of the story but prevents the aesthetic comprehension of them as a totality »⁶²². Il distingue ensuite deux formes de sublime mathématique d'après Kant : le sublime mathématique, du fait de la grandeur absolue de l'objet présenté, et le sublime mathématique, du fait de l'impossibilité de se former une image de la totalité de cet objet. Il en conclut que le sublime mathématique à l'œuvre dans *Molloy* relève du second type et se constitue à partir du principe d'auto négation :

Since these self-negations of *Molloy* influence our ability to form images, i.e. our contemplation of this fictive world, it is theoretical reason that is involved in the difficulty we encounter when attempting to form images of the events and world of *Molloy*. Therefore the form of this novel must be said to be mathematically sublime, not due to its overwhelming size, but to its elusiveness.⁶²³

Ces remarques de Myskja portent sur la *Trilogie*. J'aimerais montrer que cette analyse est tout autant valable pour les textes dans lesquels ont été repérées les manifestations de la

⁶²² *The Sublime in Kant and Beckett*, p. 273.

⁶²³ *Ibid.*, p. 280.

Vanité du post-humain, en particulier *Worstward Ho*. En ce qu'il contribue à créer l'impression que les textes se présentent comme des formes contenant l'informe (un tout que seule la raison, et non l'imagination, peut appréhender dans sa totalité), le principe de négation participe en effet des caractéristiques postmodernes de la Vanité.

Le texte de *Worstward Ho* se construit par une constante négation du matériel linguistique asserté. Au niveau syntaxique, il peut s'agir d'une simple négation du propos précédant par l'intermédiaire du mot phrase « non » comme dans : « First the body. No. First the place. No »⁶²⁴. Le mot « non » est également utilisé dans les nombreuses épanorthoses qui ponctuent le texte et que Bruno Clément considère comme le trope définissant l'écriture de Beckett⁶²⁵ : « In the free hands – no. Free empty hands »⁶²⁶. Les questions rhétoriques peuvent être utilisées aux mêmes fins : « Dim white. White ? No »⁶²⁷. Le texte se plaît aussi à nier la réalité des éléments qu'il essaye de présenter : « The body again. Where none. The place again. Where none »⁶²⁸, ou encore : « Say bones. No bones but say bones. Say ground. No ground but say ground »⁶²⁹.

Au niveau lexical, l'utilisation pléthorique de mots négatifs saturant le texte au point d'en devenir la marque de fabrique va dans le même sens. On note ainsi l'omniprésence des mots comme « worse », « nothing », « naught », « nought », « empty » ou « lack ». Les verbes « to lessen » et « to worsen » relèvent de la même dynamique, tout comme les adjectifs axiologiques « bad », « worse » et « wrong ». De même pour les adverbes négatifs tels les adverbes de quantité négative « none » et « null », l'adverbe de temps « never », l'adverbe de privation « without », l'adverbe comparatif d'infériorité « less » et le superlatif « least », ou encore l'adverbe discordanciel de négation « no » accompagné de ses forclusifs « where »,

⁶²⁴ *Worstward Ho*, p. 8.

⁶²⁵ Voir Bruno Clément, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, 1989, pp. 423-5.

⁶²⁶ *Worstward Ho*, p. 13.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 8.

⁶²⁹ *Ibid.*

« more », ou « thing ». Les adverbes intensifs « more » et « again » sont très fréquemment utilisés pour étendre la portée de la négation tout comme les conjonctions de coordination « neither » et « nor ». Au niveau morphologique enfin, ce sont les préfixes négatifs comme « in-/im- » ou « dis-/dys- » qui jouent le rôle d'agent négateur.

Ces négations en tout genre ne permettent que très difficilement à l'imagination de se former une image finie du texte permettant de l'appréhender comme un tout. En ce sens, le texte met en forme l'informe et parvient au sublime en s'appuyant sur l'abject, en ce qu'il partage les qualités de l'informe dans sa dimension structurelle (Bataille) et référentielle (Kristeva).

De plus, l'effet produit sur le lecteur est à nouveau identifiable à la pragmatique du sublime dynamique de l'abject et au message de la Vanité postmoderne. En effet, la destruction systématique du sens qui est mise en scène dans ce texte présentant l'univers du post-humain ne peut manquer de produire l'effroi et de créer un sentiment de danger face à cette double menace d'anéantissement (du langage et de l'homme). Cependant, la spécificité de la position de lecture protège le lecteur contre ce double danger, tout autant qu'elle le laisse en faire l'expérience, lui permettant ainsi d'accéder au sentiment sublime. Le message classique du *contemptus mundi* et du *memento mori*, s'il est évident (tout est voué à être détruit dans l'univers du texte), ne semble cependant pas trouver ici de compensation comique comme c'était le cas dans les textes précédemment étudiés (*Breath*, *Malone meurt*, voire *Le Dépeupleur* et sa systématisation mathématique). *Worstward Ho* offrirait ainsi une illustration du « posthumorous » qui apparaîtrait dans les textes tardifs où « the very reversibility of, and between the comic and the tragic would be subject to complete disintegration »⁶³⁰, selon Weller. Par ces nouvelles modalités d'expression, le message de la Vanité est poussé à l'extrême, sans aucune possibilité de salut.

⁶³⁰ « Last Laughs: Beckett and the Ethics of Comedy », p. 40.

Ce principe de négation systématique ramène au paradoxe discursif de la Vanité énoncé par Lanini : « La Vanité est paradoxale puisqu'elle est à la fois un objet du discours et un principe qui en remet en cause les fondements : si tout est vain, que reste-t-il à dire et comment le dire ? »⁶³¹. Un texte comme *Worstward Ho* peut se lire comme la parfaite illustration de ce paradoxe (le texte est un discours qui se construit par sa remise en question permanente) dans le même temps qu'il y apporte une proposition de solution : si tout est vain, il faut le dire en montrant la vanité même du discours. Si la Vanité classique pose le paradoxe, la Vanité postmoderne le résout. Reste à voir comment se formule cette résolution.

C – L'écriture de l'inexprimable

La Vanité a pour vocation de figurer l'infigurable, qu'il s'agisse du caractère éphémère et inane de la vie, dans le cas de la Vanité classique, ou de l'inhumain et du post-humain, dans le cas de la Vanité postmoderne. Quand on veut *dire* la Vanité comme Beckett se propose de le faire dans ses textes, le problème se complexifie et, à la nécessité de donner forme à l'informe, s'ajoute l'obligation de dire l'indicible.

Avant d'analyser les moyens que Beckett utilise pour relever le défi posé par le paradoxe du discours de la Vanité, rappelons que ce paradoxe actualise également la problématique de l'articulation du sublime et de l'abject. Si, sur le plan formel, l'abject est identifiable à l'informe, sur le plan linguistique, il est le signe de l'innommable. C'est ce qu'écrit Houston Jones : « abjection is itself the sign of the unsignifiable »⁶³², en se référant à l'analyse faite par Kristeva sur les rapports de l'abject et de l'innommable dans la section de *Pouvoirs de l'horreur* qui traite de la peur des chevaux du petit Hans. À vouloir tout nommer,

⁶³¹ *Dire la Vanité à l'âge classique*, p. 18.

⁶³² *The Body Abject*, p. 162.

le petit Hans « se heurte... à de l'innommable »⁶³³ sous l'espèce de l'abject. L'abject est cet innommable qui, à la fois, menace et fait signe depuis l'extérieur du langage. Étant innommable, l'abject est également indicible. Dire cet indicible qu'est l'abject, c'est alors parvenir à présenter l'imprésentable dans un mouvement propre au sublime postmoderne.

Les textes de Beckett ont recours à deux stratégies principales pour écrire l'indicible. La première consiste à dire l'innommable en en faisant une thématique et en produisant un discours à son égard. La seconde revient à laisser l'innommable innommé pour mieux le faire transparaître au travers du style fragmenté.

1) Dire l'innommable et nommer l'indicible

En disant l'innommable, Beckett en fait une thématique sur laquelle il est possible de produire un discours. Cette première modalité de l'écriture de l'indicible passe par la thématisation de l'innommable et de l'indicible, la mise en scène du réel et du rien et l'expression du silence.

a – La thématisation de l'innommable et de l'indicible

Il convient, tout d'abord, de distinguer entre innommable et indicible. Si les deux notions sont proches, des distinctions importantes existent entre elles. L'innommable se définit comme ce « qui ne peut être nommé, qu'on ne veut ou qu'on ne peut pas nommer »⁶³⁴ ; l'indicible comme ce « qui ne peut être dit, traduit par des mots ». L'indicibilité est donc une caractéristique intrinsèque à l'objet quand le fait d'être innommable dépend partiellement du point de vue subjectif du locuteur. L'indicible est également connoté de manière positive, tandis que l'innommable est connoté négativement. En effet, un objet est dit

⁶³³ *Pouvoirs de l'horreur*, p. 45.

⁶³⁴ *Le Trésor de la langue française*.

indicible du fait « de son caractère intense, étrange, extraordinaire » et la divinité en est un exemple traditionnel, tandis que l'innommable désigne un objet « auquel on ne veut pas donner de nom, auquel on pourrait difficilement donner un nom pour des considérations d'ordre esthétique ou logique », « trop bas, trop abject pour être nommé, qualifié, décrit », « trop détestable pour recevoir un nom ». D'un côté, l'intense, l'étrange et l'extraordinaire, toutes qualités assignables au sublime, de l'autre, l'abject et le détestable. Dans ses textes, Beckett ne tient pas compte de ces distinctions et dit l'innommable autant qu'il nomme l'indicible. La question qui l'intéresse se rapporte néanmoins essentiellement à cet innommable propre à l'abject dont il fait le titre d'un de ses livres.

— *L'innommable et l'indicible moi*

Les exemples où l'innommable et l'indicible sont directement nommés dans les textes sont nombreux. L'exemple le plus frappant de cette nomination se trouve dans le texte XI des *Textes pour rien* : « Nommer, non, rien n'est nommable, dire, non rien n'est dicible, alors quoi, je ne sais pas, il ne fallait pas commencer »⁶³⁵. Les termes sont posés et l'instance narrative reconnaît son impuissance face à eux, tout en faisant fi de cette limitation : bien que rien ne soit nommable ni dicible, le simple fait de le dire enclenche le dire et la nomination de ce rien. Pour nommer cet innommable, le texte se livre alors à des jeux de langage qui, en tâchant de la percer, en révèlent l'inviolabilité :

autre chose que cette chose, qu'est-ce que c'est, cette innommable chose que je nomme, nomme, nomme, sans l'user, et j'appelle ça des mots. C'est que je ne suis pas tombé sur les bons, ceux qui tuent, des aigreurs de cette infecte pâture ils ne me sont pas encore montés à la gorge, de cette gave de mots, avec quels mots les nommer, mes innommables mots.⁶³⁶

⁶³⁵ *Nouvelles et textes pour rien*, p. 190.

⁶³⁶ *Ibid.*, pp. 158-9.

Les deux mots apparaissent encore de manière ponctuelle dans des textes comme *Le Dépeupleur* : « dans un passé impensable et donc indicible »⁶³⁷, ou *Company* : « Is there anything to add to this esquisse? His unnamability »⁶³⁸. On se rend, cependant, vite compte que l'indicibilité et l'innommabilité (pour reprendre le néologisme forgé par Beckett en français) qui préoccupent les textes sont essentiellement celles du sujet pensant et parlant. L'innommabilité mentionnée dans l'exemple tiré de *Company* réfère à la « créature » ou « chimère » mise en scène qui peine à se penser et à se dire. Le texte est encore plus clair dans l'exemple suivant : « Nowhere to be found. Nowhere to be sought. The unthinkable last of all. Unnamable. Last person. I. Quick leave him »⁶³⁹. Des exemples similaires apparaissent dans *L'Innommable*, monologue intérieur de ce personnage abject, homme-tronc en forme de crâne parlant qui vit dans la sciure d'une jarre et cherche inlassablement à se dire tout en reconnaissant son impuissance à le faire. Les tentatives de formulation du moi sont tout aussi nombreuses que vaines : « Je suis aussi cet impensable ancêtre dont on ne peut rien dire »⁶⁴⁰, ou encore : « Et le plus simple est de dire ce que je dis, ce que je dirai, si je peux, se rapporte à l'endroit où je suis, à moi qui y suis, malgré l'impossibilité où je suis d'y penser, d'en parler, à cause de la nécessité où je suis d'en parler, donc d'y penser peut-être un peu »⁶⁴¹. Fitch considère que ce caractère ineffable du moi est au centre de l'entreprise beckettienne :

Comment témoigner du moi ? Et comment créer sans trahir l'expérience qu'on a de soi-même ? Ces deux questions nous paraissent être le point de départ de l'entreprise beckettienne [...]. C'est qu'en fait, il n'y a rien à dire de ce qui est au cœur de l'entreprise du romancier, de celui qui s'est trouvé « lâché, seul dans l'impensable indicible, ou [il] n'[a] cessé d'être ». Parce que « l'impensable indicible » qu'on est pour soi-même ne peut, par définition, s'exprimer.⁶⁴²

⁶³⁷ *Le Dépeupleur*, p. 55.

⁶³⁸ *Company*, p. 63.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁴⁰ *L'Innommable*, p. 110.

⁶⁴¹ *Ibid.* p. 25.

⁶⁴² *Dimensions, structures et textualité dans la trilogie romanesque de Beckett*, p. 93. La citation est issue de *L'Innommable*.

Si l'humain est impossible à dire et à nommer, on comprend la difficulté posée par l'entreprise de mise en mots de l'inhumain et du post-humain. En marge du moi, la mort est également un sujet qui se heurte à l'innommable et à l'indicible.

— *La mort*

En tant qu'inconnue de la vie, la mort reste inaccessible au sujet parlant. Elle relève de l'innommable et de l'indicible et toute tentative de la nommer ou de la dire est en soi une aporie. On ne peut que la représenter par des moyens détournés ou créer des fictions à son propos. C'est ce que font les Vanités classiques par l'intermédiaire des objets métonymiques ou métaphoriques que sont les crânes, sabliers, bougies, miroirs brisés ou autres bulles de savon et les Vanités postmodernes avec les crânes, les « vaincus », la poussière, les ruines, le vide (absence d'objets) ou encore le chaos (éparpillement confus d'objets où rien ne reste debout). Une autre technique utilisée par Beckett pour dire et nommer la mort est de la faire parler par l'intermédiaire de la prosopopée d'un personnage trépassé. La mort demeurant innommable et indicible, l'artifice consiste à la faire se nommer et se dire. Ainsi, dans *L'Innommable*, le narrateur est décrit comme un crâne⁶⁴³ et, s'il n'est jamais présenté comme mort, incarne la mort elle-même, tout en produisant un discours faisant précisément état de l'innommabilité et de l'indicibilité de sa situation qui réfère tant à la condition de sujet parlant qu'à celle de squelette. On trouve encore des exemples de ce type dans les *Nouvelles et textes pour rien*. La nouvelle *Le Calmant* est racontée par un narrateur qui se présente comme mort dès les premières lignes : « Je ne sais plus quand je suis mort. Il m'a toujours semblé être mort vieux, vers quatre-vingt-dix ans, et quels ans, et que mon corps

⁶⁴³ *L'Innommable*, p. 30. Cette description a été analysée dans l'étude des éléments esthétiques de la Vanité classique. Le fait que ce crâne parle autorise à voir en lui un exemple de Vanité animée formulant un discours postmoderne sur l'impossibilité de parler. Les caractéristiques des deux types de Vanité se combinent à nouveau.

en faisait foi, de la tête jusqu'au pied »⁶⁴⁴ et a davantage les traits d'un cadavre, il « s'écoute pourrir »⁶⁴⁵, que d'un squelette. Depuis la mort, il va inventer des histoires, parler de sa situation et se voir demander de raconter sa vie.

Dans le quatrième texte des *Textes pour rien*, l'instance narrative revient sur cet artifice autorisé par la fiction et dit à propos de la vie : « Ce qui compte c'est d'être au monde, peu importe la posture, du moment qu'on est sur terre. Respirer on n'exige pas davantage, errer n'est pas une obligation, recevoir non plus, on peut même se croire mort à condition de le faire remarquer, peut-on rêver régime plus tolérant »⁶⁴⁶. L'artificialité du processus est pointée du doigt et le texte reconnaît implicitement son impuissance à nommer l'innommable et à dire l'indicible autrement qu'en les énonçant tels ou en utilisant les libertés de la fiction. Pour résoudre l'aporie, il suffit alors de leur donner un nom.

— *Le ça*

Dans *Le Voisin de zéro*. Sam Beckett, Hélène Cixous écrit à propos de l'utilisation du mot « ça » dans les textes de l'auteur :

Quelqu'un dit *tout ça* en français. 'Dit comment c'était, tâche de dire comment c'était. Tout ça'. *Tout ça* expression doublement folle. *Ce tout* qui est *ça* a une valeur d'intensification du *ça*, mais il peut y avoir pas tout ça. Ça totalise mais un ensemble absolument indéterminé. *Ça* : la chose, c'est la signature du français. *Ça* n'est que *ça*. Il n'y a que *ça*. Le cliché de la langue : c'est quoi *ça* ? Un démonstratif. *Ça* c'est vrai. Mot passe-partout, fonction phatique généralisée. Vicariance extraordinaire, *ça* n'est pas tout, *ça*.⁶⁴⁷

⁶⁴⁴ *Nouvelles et textes pour rien*, Le Calmant, p. 39.

⁶⁴⁵ *Ibid.*

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 143.

⁶⁴⁷ Hélène Cixous, *Le Voisin de zéro*. Sam Beckett, Paris, Galilée, 2007, pp. 60-1.

Le pronom démonstratif « ça » accompagné ou non de l'adverbe intensif « tout » est utilisé de manière récurrente par Beckett dans certains de ses textes écrits en français, langue dans laquelle l'indétermination et la plurivalence du mot lui octroient cette « vicariance extraordinaire » qui peut faire de lui le chiffre de l'innommable et de l'indicible. Il est aussi le chiffre de l'écriture, si l'on se souvient de la laconique réponse faite par Beckett à la question posée aux écrivains au début des années 80 par le journal *Libération*, « Pourquoi écrivez-vous ? » : « Bon qu'à ça ». Dans la langue courante, le pronom représentant à valeur indéterminée et déictique « ça » est utilisé pour désigner n'importe quel objet, mais peut également prendre une valeur péjorative quand on l'utilise pour évoquer un objet, une action ou une personne que l'on feint de ne pouvoir ou vouloir nommer, du fait de son caractère méprisable, abject. La problématique de l'innommable est ainsi inscrite au cœur même de l'écriture qui est, par là, renvoyée du côté de l'abject.

Le pronom « ça » a également une valeur spécifique qui lui vient du langage de la psychanalyse (en anglais « it » et « id », bien que phonétiquement proches, sont néanmoins distincts). Freud définit le concept du Ça dans « Le Moi et le Ça »⁶⁴⁸ (1923). Le Ça est, avec le Moi et le Surmoi, une des trois instances de la psyché humaine dont il représente la partie pulsionnelle et entièrement inconsciente. Il ne connaît ni normes (interdits ou exigences), ni réalité (temps ou espace) et n'est régi que par le seul principe de plaisir, satisfaction immédiate et inconditionnelle des besoins biologiques. Il est donc le centre des pulsions, des envies qui constituent l'énergie psychique de l'individu. Relevant totalement de l'inconscient, le Ça est, par conséquent, le signe de l'innommable et de l'indicible.

Ce double sens du mot est aujourd'hui inscrit dans son signifié même et est à entendre ainsi dans les textes de Beckett. Il est ponctuellement utilisé dans *Le Dépeupleur* (« Quoi

⁶⁴⁸ Sigmund Freud, « Le Moi et le Ça », traduction de Samuel Jankélévitch, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1968, pp. 177-234.

qu'ils cherchent ce n'est pas ça »⁶⁴⁹) et les *Textes pour rien* (« Laisse tout ça, vouloir laisser tout ça, sans savoir ce que ça veut dire, tout ça, c'est vite fait, en vain, rien n'a bougé, personne n'a parlé »⁶⁵⁰), tandis que la fin de *Pas* semble avoir inspiré Cixous dans son commentaire : « N'auras-tu jamais fini de ressasser tout ça ? (*Un temps.*) Ça ? (*Un temps.*) Tout ça. (*Un temps.*) Dans ta pauvre tête. (*Un temps.*) Tout ça. (*Un temps.*) Tout ça »⁶⁵¹. Le texte se clôt sur ces mots, laissant ainsi transparaître l'ineffabilité du propos. Le « ça » n'est qu'un signe qui, du fait de son indétermination pronominale et de sa référence à l'insaisissable dans le langage psychanalytique, se prête parfaitement à signifier l'indicible et l'innommable tout en en reconnaissant l'inviolabilité.

Dans *L'Innommable*, le mot apparaît de manière récurrente, ce dont on ne s'étonnera pas au regard des préoccupations du texte. Ainsi, les pages 157 à 163 présentent un nombre d'occurrences particulièrement élevé (quarante-trois occurrences sur six pages) avec des phrases comme : « J'aime mieux ça, je dois dire que j'aime mieux ça, quoi ça, oh vous savez »⁶⁵², « Et maintenant le ça, que j'aime mieux »⁶⁵³, « ce n'est pas ça, je ne sens rien de tout ça »⁶⁵⁴. Dans ce texte en particulier, le pronom « ça », plus que le signe ou le chiffre de l'innommable, en devient le symbole. De même que, dans les tableaux de Vanité, certains objets représentent symboliquement la mort, la fuite du temps ou l'inanité des biens et des plaisirs, les Vanités scripturales ont la possibilité d'utiliser, en plus de ces mêmes objets, certains vocables qui désignent symboliquement ces mêmes sujets innommables et indicibles. Le réel et le rien se font alors les relais de l'innommable et de l'indicible.

⁶⁴⁹ *Le Dépeupleur*, p. 32.

⁶⁵⁰ *Nouvelles et textes pour rien*, Texte III, p. 137.

⁶⁵¹ *Pas*, Paris, Minuit, 2006, p. 16.

⁶⁵² *L'Innommable*, p. 157.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 158.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, 160.

b – Le réel et le rien

L'intérêt de Beckett pour le réel et le rien date de ses premiers écrits. Dans la lettre à Axel Kaun de 1937, Beckett assigne comme but à son travail d'écriture d'aller au-delà du langage à la recherche du réel et du rien : « more and more my own language appears to me like a veil that must be torn apart in order to get at the things (or the Nothingness) behind it »⁶⁵⁵. Et, plus loin : « As we cannot eliminate language all at once, we should at least leave nothing undone that might contribute to its falling into disrepute. To bore one hole after another, until what lurks behind it – be it something or nothing – begins to seep through; I cannot imagine a higher goal for a writer today »⁶⁵⁶. Beckett a conscience de la difficulté de son projet et reconnaît que « At first it can only be a matter of somehow finding a method by which we can represent this mocking attitude towards the word, through words »⁶⁵⁷. Ainsi, l'activité littéraire s'assigne comme but de révéler par les mots les choses (« the things » et « something ») ou le rien (« the Nothingness » et « nothing ») qu'il y a derrière ou en deçà des mots. Le rien et la chose, étymologiquement parents, sont les deux noms de l'innommable et indicible entité en marge du langage que Beckett entend présenter dans ses textes.

La révélation qu'a Murphy, lors de sa partie d'échec avec Monsieur Endon à la fin de *Murphy*, roman contemporain de la fameuse lettre (le texte est achevé en 1936, soit un an avant la lettre), peut se lire comme la version comique du projet édicté par Beckett. La similitude des termes de la scène de révélation et de la lettre est frappante :

Mr Endon's finery persisted for a little in an after-image scarcely inferior to the original. Then this also faded and Murphy began to see nothing, that colourlessness which is such a rare postnatal treat, being the absence (to abuse a nice distinction) not of *percipere* but of *percipi*. His other senses also found themselves at peace, an unexpected pleasure. Not the numb peace of their own suspension, but the positive peace that comes when the somethings give away, or perhaps simply add up, to the Nothing.

⁶⁵⁵ *Disjecta*, p. 171.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 172.

⁶⁵⁷ *Ibid.*

than which in the guffaw of the Abderite naught is more real. Time did not cease, that would be asking too much, but the wheel of rounds and pauses did, as Murphy with his head among the armies continued to suck in, through all the posterns of his withered soul, the accidentless One-and-Only, conveniently called Nothing.⁶⁵⁸

Le rien et la chose de la lettre à Axel Kaun sont révélés à Murphy qui peut, dans son extase, à la fois les contempler et en percevoir l'identité (« the accidentless One-and-Only, conveniently called Nothing »). Le rien est d'abord défini comme l'en deçà de la naissance puis, en référence à Berkeley, comme le fait de ne pas être perçu et non de ne pas percevoir. Dans les deux cas, le rien est un en deçà du langage (ce qui n'est pas né et ce qui échappe à la perception) qui ne peut être saisi par les mots. On peut produire un discours sur le rien, on peut parler pour ne rien dire, mais on ne peut pas dire le rien : « the only way one can speak of nothing is to speak of it as though it was something »⁶⁵⁹, reconnaît *Watt*. Le narrateur de *Murphy* associe alors le rien au réel par l'intermédiaire de l'allusion à Démocrite (« the guffaw of the Abderite ») selon qui « rien n'est plus réel que rien »⁶⁶⁰.

Tout comme le rien, le réel est cet en deçà des mots que le langage ne peut saisir et doit se contenter de décrire pour l'approcher. C'est également ainsi que le conçoit la théorie psychanalytique lacanienne selon laquelle le Réel élevé au rang de concept est ce qui ne peut se résorber dans le sens produit par le Symbolique auquel le langage appartient. À ce titre, il est assimilable à l'abject, cet autre insignifiable échoué aux marges du sens. Ce réel abject est l'autre nom du rien que Beckett souhaite saisir par l'écriture.

Le rien, le réel et la chose apparaissent encore dans les textes sur l'art dont les propos sur la peinture peuvent s'appliquer à la pratique littéraire. Dans « Peintres de l'empêchement » (1948), Beckett prend note de la manière dont la peinture des frères van Velde se donne à voir comme « Un dévoilement sans fin, voile derrière voile, plan sur plan de

⁶⁵⁸ *Murphy*, p. 138.

⁶⁵⁹ *Watt*, p. 74.

⁶⁶⁰ La formule est citée dans *Malone meurt*, p. 30.

transparences imparfaites, un dévoilement vers l'indévoilable, le rien, la chose à nouveau »⁶⁶¹. Le rien est à nouveau identifié à son double positif qu'est la chose. Ce processus de révélation (en latin, *re-velatio* c'est « enlever le voile ») vise à atteindre la vérité (*aletheia*, « la vérité » en grec, c'est ce qui a été dévoilé, du privatif *a-* et de *letheia* « le voile ») indévoilable, cachée derrière les mots. Il renvoie à la vérité sublime dont Philippe Lacoue-Labarthe parle, après Heidegger, dans « La Vérité sublime ». Cette vérité cachée, seuls l'art et sa *teknè* peuvent la dévoiler⁶⁶². Dévoiler le réel assimilable à l'abject et à son compagnon, le rien, au moyen de la technique littéraire relève, en effet, du sublime. Le rien apparaît également dans les *Three Dialogues* (1949) sur l'art avec Georges Duthuit où la profession de foi artistique vaut, à nouveau, tant pour la peinture que pour la littérature. Beckett y appelle de ses vœux « The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express »⁶⁶³.

Pour dire le réel et le rien, Beckett choisit de s'en approcher au plus près en essayant de se « tenir là où il n'y a ni pronom, ni solution, ni réaction, ni prise de positions possibles »⁶⁶⁴. Maurice Blanchot reconnaît le succès de cette tentative en écrivant à propos de l'auteur de *L'Innommable* que :

celui qui écrit n'est déjà plus Beckett, mais l'exigence qui l'a entraîné hors de soi, l'a dépossédé et dessaisi, l'a livré au dehors, faisant de lui un être sans nom, l'Innommable, un être sans être qui ne peut ni vivre ni mourir, ni cesser ni commencer, le lieu vide où parle le désœuvrement d'une parole vide et que recouvre tant bien que mal un Je poreux et agonisant.⁶⁶⁵

⁶⁶¹ *Disjecta*, p. 136.

⁶⁶² Philippe Lacoue-Labarthe, « La Vérité sublime », *Du Sublime*, pp. 97-147 (p. 136).

⁶⁶³ *Disjecta*, p. 139.

⁶⁶⁴ *Rencontres avec Samuel Beckett*, p. 68.

⁶⁶⁵ Maurice Blanchot, « Où maintenant ? Qui maintenant ? », *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1986, pp. 286-91 (p. 290).

Le réel et le rien apparaissent enfin régulièrement sous leur simple nom sans que rien ne soit dit à leur propos, hormis cette impossibilité de les dire. Les *Textes pour rien*, du fait de leur titre même, sont exemplaires à ce sujet : « il n'y a rien, foin de phrases »⁶⁶⁶ (Texte III) et « Je sais bien, il n'y a personne ici, ni moi ni personne, mais ce ne sont pas des choses à dire, alors je ne dis rien »⁶⁶⁷ (Texte VI). Dans *Comment c'est* : « sans rien dire tout n'est pas dit presque rien »⁶⁶⁸. Dans *L'Innommable* : « Et si je parlais pour ne rien dire, mais vraiment rien ? »⁶⁶⁹. Il faut alors s'en remettre au silence.

c – Le silence

Le silence ne peut que s'écouter, il ne peut se dire ou s'écrire sous peine de disparaître. Ce problème est spécifique aux Vanités littéraires. L'absence de mouvement propre à la nature morte, la représentation d'objets évoquant la mort et la présence de personnages méditant en silence (les Madeleine pénitentes, le Saint Jérôme dont parle Beckett) permettent aux Vanités picturales d'évoquer le silence en se passant de mots. Pour tout texte, même s'il appelle à une lecture silencieuse, dire le silence, c'est tuer le silence. Le silence est ainsi un autre innommable indicible que les textes de Beckett s'acharnent à mettre en mots dans un mouvement essentiellement contradictoire et, d'emblée, voué à l'échec.

Les textes qui s'essayent à dire le post-humain, comme *Sans* et *Pour finir encore*, se contentent d'insister sur la dimension silencieuse de l'univers qu'ils présentent. Dans *Sans* on relève ainsi les mentions : « pas un bruit rien qui bouge »⁶⁷⁰, « Silence pas un souffle même gris partout terre ciel corps ruines »⁶⁷¹, « Jamais que silence »⁶⁷². Dans *Pour finir*

⁶⁶⁶ *Textes pour rien*, p. 129.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 155.

⁶⁶⁸ *Comment c'est*, p. 102.

⁶⁶⁹ *L'Innommable*, p. 27.

⁶⁷⁰ *Sans*, in *Têtes-mortes*, p. 69.

⁶⁷¹ *Ibid.*, pp. 70-1 et 79.

encore : « silence et fixité de marbre »⁶⁷³, « ruines silence et fixité de marbre »⁶⁷⁴, « le plus souvent c'est le silence qui règne »⁶⁷⁵, « ici un long silence »⁶⁷⁶. Dans ces textes, l'atmosphère suggérée est identifiable à celle des Vanités classiques, à la différence que, dans le cadre de la Vanité postmoderne, le silence est voué à régner pour l'éternité.

Les textes reconnaissent volontiers le paradoxe qui consiste à vouloir dire l'indicibilité du silence. Ainsi, dans *L'Innommable* : « Le silence, parler du silence, avant d'y rentrer »⁶⁷⁷, ou les *Textes pour rien* : « Ce n'est pas vrai, si, c'est vrai, et ce n'est pas vrai, c'est le silence et ce n'est pas le silence, il n'y a personne et il y a quelqu'un, rien n'empêche rien »⁶⁷⁸ (Texte XIII). Le narrateur fait encore état de la « fausseté toute chaude » « qui [lui] fera un lieu, et une voix et un silence, une voix de silence, la voix de [son] silence »⁶⁷⁹ (Texte X).

Cependant, les textes peuvent également affecter de déjouer ce paradoxe dans l'instant suivant : « je vais le dire, le calme d'ici, et comme je suis bien, et comme silencieux, je vais m'y mettre, le calme et le silence, que rien n'a jamais rompus, que rien ne rompra jamais, qu'en disant je ne romprai pas, ni en disant devoir dire »⁶⁸⁰, lit-on à la suite du passage précédent. L'attitude des textes face au problème de l'indicibilité du silence est donc variable. Faire entendre le silence dans et par la littérature est cependant un projet que Beckett, à la suite de Mallarmé, s'était déjà fixé dans la lettre à Axel Kaun. Tout comme la musique en est capable, la littérature devrait être à même de faire entendre le silence :

Is there any reason why that terrible materiality of the word surface should not be capable of being dissolved, like for example the sound surface, torn by enormous pauses, of Beethoven's seventh

⁶⁷² *Ibid.*, p. 72.

⁶⁷³ *Pour finir encore*, p. 11.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁷⁷ *L'Innommable*, p. 201.

⁶⁷⁸ *Nouvelles et textes pour rien*, p. 205.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 186.

⁶⁸⁰ *Ibid.*

Symphony, so that through whole pages we can perceive nothing but a path of sounds suspended in giddy heights, linking unfathomable abysses of silence?⁶⁸¹

Une solution envisagée par les voix narratives est d'exprimer leur volonté de se taire : « Ce que je fais, je parle, je fais parler mes chimères, ça ne peut être que moi. Je dois me taire aussi, et écouter, et entendre alors les bruits de l'endroit, les bruits du monde »⁶⁸², dit le narrateur des *Textes pour rien* (Texte IV). Le narrateur de *L'Innommable* commence son discours en disant « Cependant je suis obligé de parler. Je ne me tairai jamais. Jamais »⁶⁸³, pour s'écrier un peu plus tard : « On se met à parler comme si l'on pouvait s'arrêter en le voulant. C'est bien ainsi. La recherche du moyen de faire cesser les choses, taire sa voix, est ce qui permet au discours de se poursuivre. Non, je ne dois pas essayer de penser. Dire simplement ce qu'il en est, c'est préférable »⁶⁸⁴. Le silence est encore mis en scène quand le narrateur écrit : « Je reprends, après des années. C'est donc que je me suis tu, que je peux me taire. [...] J'ai gardé le silence, c'est tout ce qui compte, si ça compte, je ne me rappelle plus si ça doit compter »⁶⁸⁵.

La seule possibilité pour que le silence se fasse est, cependant, que les narrateurs se taisent et que le livre finisse, tâche difficile, comme il apparaît à la fin de *L'Innommable* : « ça va être le silence, là où je suis, je ne sais pas, je ne le saurai jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer »⁶⁸⁶.

Le recours à l'image apparaît alors comme la dernière tentation des textes afin de faire silence. Dès les années 50, Beckett avait essayé de faire image par le biais de la pure description avec le court texte *L'Image* qui raconte une partie de campagne amoureuse entre

⁶⁸¹ *Disjecta*, p. 172.

⁶⁸² *Nouvelles et textes pour rien*, p. 142.

⁶⁸³ *L'Innommable*, p. 8.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, pp. 36-7.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 213.

le narrateur et une jeune fille et se termine sur les mots « c'est fait j'ai fait l'image »⁶⁸⁷. On retrouve cette fabrique de l'image transposée dans *Comment c'est* qui comporte un passage en forme de réécriture du texte précédent se terminant par des mots similaires : « c'est fini c'est fait j'ai eu l'image »⁶⁸⁸. Ces deux images n'en ont, en revanche, que le nom. Ce sont des productions textuelles décrivant des déplacements de personnages, rien de statique, comme la reproduction picturale le voudrait. Ceci nous amène cependant à considérer ce que Gilles Deleuze a appelé, à propos des textes de Beckett, « la langue des images » qui :

ne rapporte plus le langage à des objets énumérables et combinatoires, ni à des voix émettrices, mais à des limites immanentes qui ne cessent de se déplacer, hiatus, trous ou déchirures dont on ne se rendrait pas compte, les attribuant à la simple fatigue, s'ils ne grandissaient pas tout d'un coup de manière à accueillir quelque chose qui vient du dehors ou d'ailleurs. [...] Ce quelque chose de vu, ou d'entendu, s'appelle Image, visuelle ou sonore, à condition de la libérer des chaînes où les deux autres langues [celles des mots et des voix] la maintenaient.⁶⁸⁹

Il ne s'agit donc pas d'images à proprement parler mais de la manière dont les textes font entendre cette langue des images qui « reste en rapport avec le langage, mais se dresse ou se tend dans ses trous, ses écarts ou ses silences »⁶⁹⁰. Le style fragmenté, langue des images de la Vanité postmoderne, articule cette langue des images dont parle Deleuze.

2) Le style fragmenté

De même qu'il y a un style de la Vanité classique dans les textes de Beckett, il y a également un style qui transcrit les particularités esthétiques, idéologiques et formelles de la Vanité postmoderne. Là encore, les particularités propres aux deux genres ne sont pas

⁶⁸⁷ *L'Image*, p. 18.

⁶⁸⁸ *Comment c'est*, p. 48.

⁶⁸⁹ Gilles Deleuze, « L'Épuisé », *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 2002, pp. 55-112 (pp.70-1).

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 79.

exclusives. Ce style est à l'image de ces Vanités : avec une économie de moyens minimale, il exemplifie la destruction et le chaos et suggère l'innommable et l'indicible plus qu'il ne le dit. Il est déchiré et en morceaux, fait de débris. Il fragmente la langue en la perçant et en bégayant.

a – Percer le langage

Toutes les déclarations de Beckett quant aux fins de la littérature s'accordent sur la nécessité d'atteindre un au-delà sublime du langage afin de révéler l'ineffable qui prend les noms de ça, de rien, de chose, de réel ou de silence et auquel l'abject de l'inhumain et du post-humain se rapporte. Le style fragmenté parvient à percer le langage pour en faire des débris à l'image de ceux donnés à voir dans les Vanités postmodernes et entre lesquels l'ineffable peut apparaître. Forer des trous dans la matière langagière permet de déchirer le tissu (le voile dans le vocabulaire beckettien) du texte et d'ouvrir sur le réel qu'il dissimule.

Cet hors langage est, tout d'abord, représenté sur la page par les blancs typographiques dans lesquels on peut voir une image des os, des crânes ou tout simplement du vide des Vanités postmodernes. Dans *Comment c'est*, ces blancs viennent perforer le texte en le faisant exploser en fragments qui prennent la forme de versets de quelques lignes sans démarcation diacritique aucune (il n'y a ni majuscule d'ouverture, ni ponctuation, ni point final à la dernière phrase). Le texte se présente comme les fragments d'un tout originel (le langage ?) qui aurait été déchiré en une multitude de débris séparés par des trous. Un des fragments commente cette disposition :

les blancs sont les trous sinon ça coule plus ou moins plus ou moins grands les trous on parle des trous impossible d'indiquer pas la peine je les reconnais attends la suite ou me trompe et ouvre-boîte quand

même ça l'aide à en sortir pas indiqué tel quel comme ça vient mot à mot pour continuer finir le pouvoir la deuxième plus que la troisième et dernière⁶⁹¹

Les blancs entre les fragments sont des trous dont le fonctionnement peut être comparé à ceux des ouvre-boîtes mentionnés dans le texte qui permettraient d'ouvrir le texte et le langage afin d'en sortir (« ça aide à en sortir ») et de pouvoir s'y frayer un chemin vers la fin. Le texte est ouvert de part en part sur le vide, le rien et le silence. L'absence de suture diacritique donne également à l'agencement des mots l'aspect d'un « éparpillement confus », similaire à celui des détritrus dans *Breath*, qui menace la texture du langage de s'effondrer à tout moment jusqu'à ce que, là aussi, plus rien ne reste debout. Dans sa disposition et sa composition, le texte peut se donner à lire, mais aussi, comme la dernière page de *Malone meurt*, à voir, comme un exemple de Vanité postmoderne. Conjointement à l'absence de signe diacritique, l'incomplétude syntaxique aide à trouser le tissu du texte et du langage : « orienté comme il est il devait suivre le même chemin que moi avant de tomber et d'une »⁶⁹². Dans cet exemple, le texte exhibe le vide sur lequel il ouvre et dans lequel il fait, comme Bataille, tomber la lecture et le lecteur.

Kristeva utilise la notion d'ellipse pour commenter ce phénomène. En linguistique, l'ellipse désigne l'omission d'un ou plusieurs mots dans un énoncé dont le sens peut tant rester clair que devenir obscur. Dans « Le Père, l'amour, l'exil », Kristeva parle de l'ellipse comme d'un « fait de syntaxe » qui, dans les textes de Beckett, remplace « le cadavre et le déchet »⁶⁹³ et présente négativement l'abject tombé du discours. Elle le décrit encore ainsi : « L'ellipse de l'objet – aveu syntaxique d'un objet impossible, évanouissement non seulement du destinataire (*tu*), mais de tout propos de discours »⁶⁹⁴. Pour forger son analyse, elle part de

⁶⁹¹ *Comment c'est*, p. 132.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 89.

⁶⁹³ Julia Kristeva, « Le Père, l'amour, l'exil », *Cahier de l'Herne. Samuel Beckett*, Paris, Le Livre de Poche, 1976, pp. 256-68 (p. 261).

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 262.

Premier amour et de *Not I*. Cette lecture peut s'appliquer à l'ensemble des textes de Beckett qui font usage de l'ellipse assimilable au trou, blanc et autres vides typographiques marquant la présence du vide et du néant et manifestant l'inanité du langage et de la nomination. Pour l'étude du style fragmenté de la *Vanité de l'inhumain* et du post-humain, ce cadavre et ce déchet chus hors du discours et néanmoins rendus textuellement sensibles par l'ellipse prennent une résonance particulière si l'on considère qu'ils évoquent, d'une part, les cadavres des camps (*Vanité de l'inhumain*) et, d'autre part, les déchets qui subsistent à la catastrophe nucléaire (*Vanité du post-humain*).

Pour ce qui est des textes de théâtre, l'abondance des pauses et des points de suspension (*Happy Days*), mais surtout des didascalies marquant « (*Un temps.*) » (*Happy Days*, *Fin de partie*, *En attendant Godot*, *Krapp's Last Tape*, *Embers* (1959)), réalisent également ce forage du langage. Cixous écrit à propos de la surreprésentation de la mention didascalique (*Un temps.*) : « Le trou ce n'est même pas du néant, c'est le *lieu du néant*, même un trou plein est toujours un trou. [...] On trouve quelque chose. On *fait* un trou : irruption du néant dans la matière (irruption d'espace) de pas plein dans le plein »⁶⁹⁵. Par l'intermédiaire du trou présenté sous la forme d'une pause ou d'un temps, le texte de théâtre s'ouvre sur le néant de la mort et de la fin du monde. C'est le privilège des textes de théâtre que de pouvoir, comme la musique à laquelle se réfère Beckett, faire entendre le silence et contempler l'infini. Quand le silence s'introduit dans la langue, elle se met à bégayer.

b – Le bégaiement

Dans les *Dialogues* avec Claire Parnet, Deleuze parle du bégaiement comme de la condition d'existence du style et cite Beckett en exemple. Pour Deleuze, le bégaiement est une langue mineure dans la langue qui fait de celui qui la pratique un étranger dans sa

⁶⁹⁵ *Le Voisin de zéro*, p. 50.

propre langue, c'est : « la ligne de fuite ou de variation qui affecte chaque système en l'empêchant d'être homogène »⁶⁹⁶. Le bégaiement deleuzien tel qu'il se manifeste dans les textes de Beckett (le narrateur de *L'Innommable* parle de ses « bafouillages »⁶⁹⁷) peut être utilisé pour décrire les caractéristiques du style fragmenté et comprendre les affinités stylistiques entre la Vanité postmoderne et son inscription scripturale. Ce bégaiement ou « bafouillage » peut, en effet, se lire comme la transposition, dans la littérarité du texte, de la mise en forme de l'informe, du chaos et de la destruction propre aux Vanités postmodernes. Bégayer, c'est parler avec difficulté, en articulant mal les mots, en répétant une syllabe plusieurs fois de suite, soit par défaut naturel de prononciation soit sous le coup d'une émotion brutale. Le bégaiement se fait entendre dans les textes par l'intermédiaire du phénomène de répétition, des onomatopées et de la syntaxe brisée.

— *La répétition*

Dans le bégaiement beckettien, la répétition peut toucher la syllabe, le mot ou le groupe de mots. En donnant un rythme heurté au texte, elle martèle les sons qui se détachent de leur signification habituelle et redécouvrent leur qualité sonore. On la trouve à l'œuvre dans la plupart des textes. Elle structure, par exemple, des textes comme *Pour finir encore* ou *Sans* où les mêmes mots et syntagmes qui évoquent généralement la mort, le silence et la destruction sont inlassablement répétés. Ainsi du « ruines silence fixité de marbre »⁶⁹⁸ du premier texte, du « terre couverte de ruines »⁶⁹⁹ de *Au loin un oiseau* ou du « silence pas un souffle même gris partout terre ciel corps ruines »⁷⁰⁰ de *Sans* qui sont, soit répétés tel quel ou dans un autre ordre, soit atomisés dans le corps des textes. *Mal vu mal dit*

⁶⁹⁶ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, p. 11.

⁶⁹⁷ *L'Innommable*, p. 188.

⁶⁹⁸ *Pour finir encore*, p. 13.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁰⁰ *Sans*, pp. 70-1.

use également de la répétition : « A qui à quoi la faute ? À elles ? À l'œil ? Au doigt qui manque ? Au jonc ? Au cri ? Quel cri ? Aux cinq. Aux six. À tous. À tout. À tout la faute. Tout »⁷⁰¹. Le texte détruit la continuité syntaxique pour faire, du langage, un montage de fragments atomisés. Le procédé est similaire dans *Worstward Ho* où le texte se constitue à partir de la répétition des mots négatifs qui cherchent à dire le rien sur lequel le langage bute et qui le fait bégayer :

Worse less. By no stretch more. Worse for want of better less. Less best. No. Naught best. Best worse. No. Not best worse. Naught not best worse. Less best worse. No. Least. Least best worse. Least never to be naught. Never to naught be brought. Never by naught be nulled. Unnullable least. Say that best worst. With leasening words say least best worse. For want of worser worst. Unlessenable least best worse.⁷⁰²

L'agencement syntaxique est brisé et le texte avance par à coups en répétant des termes à la sonorité et à la graphie proches (« better », « less », « least » ; « no », « not », « naught » ; « worse », « worst » ; « unnullable », « unlessenable ») répartis en syntagmes brefs. Il invite ainsi à l'erreur de lecture. Le lecteur ne saurait lire sans se tromper et se mettre lui-même à bégayer. L'effet est d'autant plus saisissant que les fragments se superposent, tant sur les plans visuel, syntaxique que sonore. Le langage exemplifie, dans son éclatement, la destruction chaotique de l'univers. Il se donne à voir sur la page comme un assemblage de pièces qui constituent un tout fragmenté à l'image des Vanités cubistes de Picasso ou des Vanités de l'inhumain et du post-humain. Le langage est, tout comme l'image, éclaté. Ce qui reste, c'est, comme le voulait Beckett, la musique des mots au travers de laquelle peut s'entendre le silence.

⁷⁰¹ *Mal vu mal dit*, p. 40.

⁷⁰² *Worstward Ho*, pp. 31-2.

Dans *Comment c'est*, le procédé est différent. La répétition ne fragmente pas le langage en unités insécables ou syntagmes réduits, mais permet d'ouvrir la bouche pour laisser parler la « langue » :

quoi d'abord d'abord boire je me mets sur le ventre ça dure un bon moment je dure un moment avec ça la bouche s'ouvre enfin la langue sort va dans la boue ça dure un bon moment ce sont de bons moments peut-être les meilleurs comment choisir le visage dans la boue la bouche ouverte la boue dans la bouche⁷⁰³

L'agencement logique et syntaxique n'est pas brisé. Il est dissout par l'absence de signes diacritiques et libère les signifiants en les faisant jouer entre eux par l'intermédiaire des homéotéleutes (allitérations en [b], [d], [r], [s] et [m] ; assonances en [wa], [o], [ã], [u] et [ü]). L'abondance de sons labiaux ([b] et [m]), labio-dentaux ([d]) et de voyelles à aperture variable (de forte avec les sons [wa] et [ã] à faible avec les sons [o] et [ü]) exige une lecture très articulée et consciente d'elle-même. La langue est véritablement *dans la bouche* forcée à s'ouvrir et à sentir ses muscles. Le langage reprend corps, se fait chair, son et émotion. Il se rapproche de l'onomatopée.

— *Les onomatopées*

Le bégaiement pouvant apparaître sous le coup d'une émotion brutale, l'onomatopée en est une manifestation privilégiée. Les onomatopées sont des mots du langage à forte valeur émotionnelle et subjective dont le son est imitatif de la chose qu'il signifie. Les textes de Beckett les utilisent pour exprimer l'inexprimable, introduire le chaos dans le langage, détruire la logique et la syntaxe. Cependant, ils mettent en doute la capacité des onomatopées répertoriées à réaliser ce projet. *L'Innommable* qui cherche à se débarrasser du

⁷⁰³ *Comment c'est*, p. 41.

langage au profit de l'émotion pure et du silence met ironiquement en doute le supposé pouvoir des onomatopées :

c'est comme ça que ça finira, par des cris déchirants, des murmures inarticulés, à inventer, au fur et à mesure, à improviser, tout en gémissant, je rirai, c'est comme ça que ça finira, par des gloussements, glouglou, aïe, ha, pah, je vais m'exercer, nyam, hou, plof, pss, rien que de l'émotion, pan, paf, les coups, na, toc, quoi encore, aah, ooh, ça c'est l'amour, assez c'est fatigant, hi, hi, ça c'est les côtes, de Démocrite, non, de l'autre, en fin de compte, c'est la fin, la fin du compte, c'est le silence, quelques glouglous sur le silence, le vrai [...].⁷⁰⁴

En tant que signes conventionnels auxquels un consensus attribue une signification fixe, les onomatopées sont ravalées au statut de mots comme les autres qui se targuent de véhiculer des émotions mais qui ne sont que d'autres obstacles à l'expression de l'inexprimable. Les textes de Beckett préfèrent alors former leurs propres onomatopées.

Dans *Watt*, la double page de « Krak ! Krek ! Krik ! » irrégulièrement séparés par des tirets et répartis en lignes et colonnes qui font tableaux⁷⁰⁵ constitue une manifestation de ce phénomène. Cet éparpillement qui semble *a priori* confus obéit en réalité à une répartition codée. Ces onomatopées représentent le concert des « three frogs croaking Krak !, Krek ! et Krik !, at one, nine, seventeen, twenty-five, etc., and at one, six, eleven, sixteen, etc., and at one, four, seven, ten, etc., respectively, and how he heard »⁷⁰⁶. L'informe est ainsi mis en forme et le texte donne à voir et à entendre le chaos organisé bien plus qu'il ne le décrit.

Comment c'est procède par l'utilisation récurrente des noms Pim, Pam, Bom, Bem, Krim et Kram et du mot « quaqua » qui évoque l'abject de la boue excrémentielle dans laquelle évoluent les personnages. Ces mots qui n'acquièrent de signification que dans le système sémiotique du texte le scandent en y introduisant un impondérable. Ils y sont les signes du chaos, de l'informe et de l'émotion qui habitent le langage déliquescent. La portée

⁷⁰⁴ *L'Innommable*, p. 202.

⁷⁰⁵ *Watt*, pp. 135-7.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 141.

comique de l'onomatopée scatologique et de la répétition de noms à l'onomastique simpliste ne doit pas non plus échapper et rappelle la dimension de dérision de la Vanité postmoderne.

Les « bing » et « hop » scandant *Bing*⁷⁰⁷ s'interprètent également dans ce sens. Bien que plus proches d'une signification consensuelle, ils se donnent à lire comme des décharges chaotiques et émotionnelles qui contribuent à désarticuler le langage et sa logique en y introduisant de l'impondérable qui en fractionne l'agencement. Si, là aussi, l'onomatopée simpliste donne au texte un aspect comique, elle brise également la syntaxe.

— *La syntaxe brisée*

Percée de part en part, déchirée en fragments, maladroite jusqu'à l'incorrection, se répétant, traversée d'onomatopées, la syntaxe des textes de Beckett est une syntaxe brisée. Ce trait est accompagné par l'accentuation des caractéristiques du style simple propre à l'inscription littérale de la Vanité classique. Si le style simple usait d'un lexique réduit, de la juxtaposition, de l'énumération et des phrases nominales qui transposent les caractéristiques de composition des tableaux de Vanité classique présentant côte à côte des objets en pagaille, le style fragmenté use des mêmes moyens en les accentuant afin de transposer, dans la langue, le chaos des Vanités postmodernes. Ces traits sont particulièrement sensibles dans *Worstward Ho* et *Sans*.

Dans *Sans*, le texte est composé de courts paragraphes juxtaposés, eux-mêmes composés de courtes phrases sans virgule n'obéissant pas aux règles de la logique et de la syntaxe. Ces phrases sont faites d'une succession de mots fonctionnant par groupes d'un, deux ou trois, réduits à un patron minimal dans lequel les connecteurs, les articles et déterminants, parfois les verbes, ont été élidés. La structure syntaxique est brisée. Ces mots et ces groupes semblent agencés au hasard dans des phrases donnant à nouveau l'impression

⁷⁰⁷ *Bing*, in *Têtes-mortes*.

d'un éparpillement confus des mots ou groupes dans les phrases, des phrases entre elles et des paragraphes entre eux. L'information est brute et prend la forme d'onomatopées articulées sous une décharge émotionnelle. Ainsi du premier et du dernier paragraphe : « Ruines vrai refuge enfin vers lequel d'aussi loin par tant de faux. Lointains sans fin terre ciel confondus pas un bruit rien qui bouge. Face grise deux bleus pâle petit corps cœur battant seul debout. Eteint ouvert quatre pans à la renverse vrai refuge sans issue »⁷⁰⁸ ; et : « Petit corps petit bloc cœur battant gris cendre seul debout. Petit corps soudé gris cendre cœur battant face aux lointains. Petit corps petit bloc parties envahies cul un seul bloc raie grise envahie. Chimère l'aurore qui dissipe les chimères et l'autre dite brune »⁷⁰⁹.

Les syntagmes procèdent par accumulation de mots formant des groupes d'unité sémantique qui ne sont pas, la plupart du temps, articulés par de quelconques mots de liaisons. Ces mots ou groupes de mots sont disposés pêle-mêle dans les syntagmes sans suivre de progression apparemment organisée ou logique. Seul l'effet sonore, et éventuellement visuel, semble régenter la disposition. L'abondance d'ellipses qui appauvrissent les syntagmes en les trouant de toutes parts donne à voir et à entendre un langage en ruine qui exemplifie son propos et laisse poindre le silence au-delà des mots. Ces syntagmes passent pour des débris de phrases assemblés confusément. Ils donnent forme au chaos, tout autant qu'ils présentent la destruction dont il est question. Ce sont des restes de langage, des détritibus abjects utilisés afin de présenter, sur le mode du sublime, l'imprésentable de la destruction du post-humain. Comme l'écrit Deguy, c'est le propre de la poésie sublime que de faire ce qu'elle dit⁷¹⁰.

Le langage subit un traitement similaire dans *Worstward Ho*. Citons par exemple :

⁷⁰⁸ *Sans*, p. 69.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 77.

⁷¹⁰ Michel Deguy, « Le Grand-dire », *Du Sublime*, pp. 11-35 (p. 27). L'exemplification du propos par le texte est très fréquente dans les textes de Beckett.

A place. Where none. A time when try see. Try say. How small. How vast. How if not boundless bounded. Whence the dim. Not now. Know better now. Unknow better now. Know only no out of. No knowing how know only no out of. Into only. Hence another. Another place where none. Whither once whence no return. No. No place but the one. None but the one where none. Whence never once in. Somehow in. Beyondless. Thenceless there. Thitherless there. Thenceless thitherless there.⁷¹¹

La syntaxe est totalement brisée et les syntagmes sont encore plus brefs que dans les exemples précédents. Le paragraphe use de la répétition et de mots comme « no », « in », « there », « thenceless » et « thitherless » dont le fonctionnement rappelle celui des onomatopées. Le texte semble davantage bégayer par un défaut d'élocution que sous le coup de l'émotion. Il semble avoir atteint un infra langage présentant un monde réduit à rien, sans lieu, sans issue, sans retour, où il n'y aurait plus ni au-delà ni en-deçà (« Somehow in. Beyondless »), ni transcendance, ni passé, juste du présent immédiat et atemporel qui renvoie au temps de l'énonciation (« there ») et à la faculté d'aligner des morphèmes déliquescents niant leur propre existence (« Thenceless there. Thitherless there. Thenceless thitherless there »). Le langage est à l'image du monde post-humain des Vanités postmodernes : chaotique, détruit, informe, pratiquement réduit à rien, mais aussi humble, ludique et parfois comique ; il laisse entrevoir le vide sur fond duquel se joue le spectacle de la vie.

Conclusion

La présence du motif pictural de la Vanité dans les œuvres de Beckett met en relation les domaines de l'abject et du sublime. Son étude permet de comprendre les échos qui les font se rencontrer et les liens dynamiques qui les unissent. Si les deux traditions classique et postmoderne de la Vanité coexistent, la première apparaît plus volontiers dans les premiers textes et la seconde dans les textes tardifs. Le modèle classique se manifeste par la présence d'éléments répondant à une esthétique de l'abject : les crânes, les os, les cailloux, le sable, les

⁷¹¹ *Worstward Ho*, pp. 11-2.

objets dépareillés et abîmés dont les textes font le catalogue et qui sont les signes de l'inscription esthétique et symbolique de la tradition de la Vanité. Cette esthétique et ce symbolisme sont poussés à l'extrême car les symboles utilisés pour représenter la mort, l'inanité des plaisirs et des biens de ce monde sont passés à l'épreuve du temps et de la destruction : la Vanité littéraire est vanité de la Vanité. Dans *Happy Days*, le personnage de Winnie est une incarnation animée de cette Vanité. En dépit de sa situation abjecte la ramenant progressivement à la poussière de l'*Ecclésiaste* (elle est ensablée jusqu'à la taille puis jusqu'au cou), elle fait le catalogue des objets de plaisir qu'elle possède encore, mais dont l'utilisation est désormais vaine. En résistant à cette situation par le pouvoir de son imagination, elle affirme le triomphe de la raison sur la nature et devient, par là, selon Kant, symbole sublime. Elle est ainsi modèle de conduite à suivre complétant le message de la Vanité classique. La contemtion des biens de ce monde, la conscience de l'inanité de l'existence et de l'imminence de la mort, la nécessaire humilité ainsi que la contemplation de la vie de l'esprit auxquelles incitent les éléments esthétiques et symboliques de la Vanité sont relayées par la présence d'une philosophie inspirée de l'*Éthique* d'Arnold Geulincx. Cette éthique appelle à l'humilité, voire à l'humiliation, à l'examen de conscience et à la contemtion du moi, attitudes toutes partagées par les personnages beckettien. Elle est, de plus, érigée en morale du fait de son caractère systématique. Myskja a observé que, en dépit de leur situation et de leur comportement abjects, les personnages de Beckett incarnent une morale du sublime par leur obstination à suivre sans faillir des principes allant à l'encontre de leur intérêt personnel. Comme dans le cas de Winnie, ils incarnent le triomphe de la raison et de l'homme sur les lois de la nature et de l'instinct en suivant le message de la vanité. Il faut également prendre en considération la dimension pragmatique des textes qui permet au lecteur et au spectateur de faire l'expérience du sublime dynamique de l'abject. À ce titre, les textes ont valeur d'*exemplum* et leur lecture produit un effet similaire à la contemplation d'un

tableau de Vanité. Dans la mesure où il s'agit de textes et non d'images, ce sont les procédés stylistiques utilisés qui permettent de transposer sur le pan du sensible, l'esthétique et la philosophie de la Vanité. Les textes appliquent le message de la Vanité au langage philosophique lui-même ainsi qu'au style élevé qu'ils incitent à l'humilité en se servant de l'incongruité, du bas comique et de l'ironie permettant, comme l'écrit Le Gall, de « tempérer la froideur de [la] représentation »⁷¹². La Vanité est ainsi destituée de son caractère de noblesse et de gravité pour être à son tour humiliée. La manière de la Vanité est, néanmoins, inscrite dans les textes par l'adoption du style simple qui use d'un lexique réduit, de phrases courtes souvent nominales, de l'énumération, de la parataxe et de la juxtaposition qui reproduisent, dans la langue, les caractéristiques de l'« art du catalogue » juxtaposant les objets dans un désordre raffiné dont Barthes parle à propos des tableaux hollandais du dix-septième siècle. Cette simplicité est, dans les textes, la marque rhétorique du sublime.

Tout comme les tableaux de Vanité réapparaissent au vingtième siècle pour exprimer le désarroi de l'homme face à la précarité de l'existence et à l'inanité des biens du monde se faisant sentir avec violence, les textes de Beckett suivent l'adaptation du modèle.

Comme l'ont montré Jean-François Lyotard dans *Le Différend* et Robert Eaglestone dans *The Holocaust and the Postmodern* et *Postmodernism and Holocaust Denial*, l'émergence de la postmodernité est directement liée à l'avènement du parangon d'abjection qu'est l'holocauste. Présenter cet imprésentable et en témoigner relève cependant du sublime et, comme l'ont noté Eaglestone et Adorno, les textes de Beckett relèvent ce défi. Le motif de la Vanité dans sa réactualisation postmoderne permet de rendre compte de cette autre configuration des rapports de l'abject et du sublime. Les textes peuvent se lire comme des manifestations scripturales de ces nouvelles Vanités qui se déclinent, chez Beckett, sur le mode de l'inhumain s'attachant à présenter l'imprésentable des camps (*Le Dépeupleur*) ou du

⁷¹² « Carcasse et déraison : la nature morte », p. 30.

post-humain explorant les territoires de l'après catastrophe nucléaire et de la disparition de l'homme (*Pour finir encore, Sans, Worstward Ho*). La figure du *Muselmann* ainsi que ces autres objets métonymiques de la mort et de la disparition de l'homme que sont les ruines, les cendres, la poussière et les débris, avatars des crânes et des sabliers de Vanités classiques, sont les éléments qui permettent de mettre en place cette esthétique. L'intermède *Breath*, dont la dimension visuelle et les caractéristiques esthétiques font l'équivalent d'un tableau, est l'incarnation de cette Vanité postmoderne qui met en scène la fin de l'homme, dans le même temps qu'elle donne forme à la destruction et au chaos. La mise en forme de l'informe spécifique aux Vanités postmodernes participe également à l'articulation du sublime et de l'abject en ce qu'elle permet de présenter cet imprésentable informe qu'est l'abject. Les procédés utilisés dans *Le Dépeupleur* in-forment le chaos aux niveaux de l'énoncé et de l'énonciation. Les phénomènes d'illusion d'absence de clôture et de négation systématique modèlent également les textes en des formes à même de contenir l'informe. Sur le plan stylistique, cette spécificité formelle de la Vanité postmoderne se traduit par la pratique d'une écriture de l'inexprimable. Cette écriture cherche à dire l'innommable et à nommer l'indicible en les thématissant, soit directement, soit par l'intermédiaire des concepts de la mort et du ça, en les symbolisant sous les espèces du réel et du rien ainsi qu'en tâchant de les ramener au silence. Enfin, tout comme le style simple transpose dans l'écriture la manière des Vanités classiques, le style fragmenté est à l'image de la manière des Vanités postmodernes. En perforant le tissu du texte au moyen des blancs typographiques, de l'incomplétude syntaxique et des ellipses, en faisant bégayer la langue par l'utilisation de la répétition, des onomatopées comiques et de la syntaxe brisée, le style fragmenté place le langage sous le coup du chaos et de la destruction que les textes le chargent d'exprimer tout en s'en riant. Le style fragmenté qui cherche à détruire le langage reflète ainsi la destruction de l'homme. La langue exemplifie son propos tout en témoignant, par l'écriture et l'humour, de la survivance de l'espèce.

Ces deux types de Vanités qui coexistent dans les textes de Beckett rendent compte de leur ancrage dans une tradition intellectuelle classique ainsi que de l'originalité et des innovations d'une œuvre dont l'aspect diachronique montre la richesse et la complexité.

Une série de parallèles peut alors s'effectuer. Tandis que la vanité classique se définit selon l'eschatologie chrétienne, traite de la mort individuelle et choisit des objets métonymiques (crâne) ou métaphoriques (miroir brisé) de la mort comme symboles, la Vanité postmoderne met en scène une fin du monde dénuée de toute eschatologie, traite de la mort comme d'un phénomène de masse et utilise le vivant et ses traces afin de la symboliser. La Vanité classique utilise l'abject (de la mort et de la condition humaine) comme fondement de son discours, tout en le tenant à distance du vivant. Il est, dans les deux cas du discours et du vivant, partie intégrale de la Vanité postmoderne. Le double message de la Vanité classique, *contemptus mundi* et *memento mori*, ainsi que les paroles de *L'Ecclésiaste* « vanitas vanitatum et omnia vanitas » se teintent, tant dans le cas de l'inscription traditionnelle du motif, que dans sa réactualisation postmoderne, d'humour et d'ironie qui discréditent la gravité et la composition du propos en lui retournant son propre dire. La Vanité classique, relevant du genre de la nature morte, expose la vie sans mouvement appelant à la méditation et ouvrant sur la contemplation de l'éternité. N'étant qu'image, elle impose aux textes de se figer en description. La Vanité postmoderne présente l'accélération de l'histoire par l'intermédiaire de textes brefs qui passent dans un souffle (*Breath*). Elle y introduit le mouvement par le halètement et le rythme saccadé qui scandent les textes et accélèrent la lecture.

« L'art du catalogue » qui juxtapose les objets en affectant de ne pas se soucier de l'ordre propre à la Vanité classique et auquel répond le style simple énumérateur est à mettre en parallèle avec l'« éparpillement confus » de la Vanité postmoderne qu'illustre le style fragmenté capable, à la fois, de dire et d'incarner cette destruction. Ses caractéristiques sont celles du style simple exacerbées : lexique de plus en plus réduit, phrases de plus en plus

courtes, répétitions, emploi des onomatopées, utilisation régulière de l'ellipse, incorrection et incomplétude syntaxiques accrues, atomisation de la syntaxe et accélération du rythme.

Le passage de la tradition classique à la réactualisation postmoderne se fait par un mouvement d'amplification et de distorsion qui suit l'évolution subie par les notions d'abject et de sublime. Si, de l'époque classique à l'époque contemporaine, l'abject s'est, avec l'expérience des camps et de Hiroshima, étendu et radicalisé, les formes du sublime qui permettent de le circonscrire et de le présenter ont également évolué. Du sublime noble et élevé que le Grand Siècle reprend à la tradition grecque, on est passé, dans les textes de Beckett, à des formes de sublime que les critiques appellent « negative sublime » (Myskja), « quotidien sublime » (Ingbert), « nuclear sublime » (Pireddu) ou « sublime of the worst » (Slade). À l'époque contemporaine, le sublime se rapproche étrangement de cet abject, toujours plus présent, qu'il est chargé de circonscrire. Pour décrire ce phénomène, nous ferons nôtre le propos d'Adorno sur *Fin de partie* en substituant à « la pièce », « l'œuvre » :

[L'œuvre] est l'unique recherche d'un grand style dans le but de tenir tête à la possibilité d'un anéantissement total – tout comme le *Guernica* de Picasso, le *Survivant* à l'horreur de l'ère hitlérienne de Schönberg. Beckett s'est en fait arrêté avec la plus grande des assurances sur l'arrête étroite de ce qui, globalement, est encore possible.⁷¹³

L'œuvre *Vanité* de Beckett est à lire comme cette « arrête étroite » qui, à la fois, sépare et réunit l'abject et le sublime dans l'éclat d'une image.

⁷¹³ « Notes préparatoires à 'Pour comprendre *Fin de partie*' », *Notes sur Beckett*, pp. 25-38 (p. 28).

Conclusion

Points de comparaison

Les œuvres étudiées dans les chapitres précédents, sous l'angle de l'abject et du sublime, présentent un certain nombre de points communs qui justifient leur étude comparée. Une liste raisonnée peut en être dressée. Ces œuvres ont d'abord été choisies car elles s'érigent toutes trois contre une représentation du monde figée dans les préjugés de la culture dominante : la doxa qui veut que l'abject et le sublime soient des entités incompatibles, dont la séparation structure l'organisation du monde et de la pensée selon un système d'exclusion vertical ségrégatif. Bien que la fréquence d'utilisation des termes varie en fonction des auteurs (les mots « abject » et « sublime », ainsi que leur paradigme morphologique, sont très présents dans les textes de Genet, moins fréquents dans ceux de Bataille, rares dans ceux de Beckett), cette doxa est systématiquement interrogée dans leurs textes théoriques et déconstruite dans leurs textes de fiction. Un autre monde se constitue ainsi en marge de la réalité, dans lequel est proposé un nouvel ordre des choses réinventant les rapports entre les notions étudiées.

La primauté qui est donnée aux personnages de marginaux dans l'ensemble des textes des trois auteurs contribue, en premier lieu, à désorienter la hiérarchie des valeurs. Les héros des textes sont des êtres immoraux et pervers perdus dans l'abjection (Bataille), des hors-la-loi homosexuels (Genet) ou des marginaux libidineux (Beckett). Les misérables hors-la-loi de Genet et les clochards marginaux de Beckett s'opposent, néanmoins, aux bourgeois décadents des fictions de Bataille. Le caractère extrême de la quête de ces personnages (Bataille), le lyrisme de leur geste (Genet), ainsi que leur opiniâtreté à suivre un principe qui les dépasse (Beckett) contribuent, cependant, à faire simultanément de chacun d'eux des êtres sublimes.

La dialectique qui permet de passer d'un extrême à l'autre marche à plein et fait des personnages des trois auteurs des modèles de synthèses antithétiques.

La double identité des personnages rapproche également les textes par le commun rapport à la sainteté et au sacré qu'elle induit. Du point de vue chrétien, la condition première permettant d'atteindre la sainteté passe par l'humilité et l'humiliation de soi – postures assimilables à l'abjection – autorisant qui en fait l'épreuve à prétendre au statut de saint – assimilable au sublime. Ce processus se retrouve de manière très nette dans les textes de Bataille et de Genet où il est explicitement formulé dans le but de rappeler à la morale doxique les assises de ses principes. Dans les textes de Beckett, ce lien est exprimé de manière moins explicite, mais se devine, néanmoins, en arrière-plan du motif de la Vanité nouant les deux notions l'une à l'autre. Originellement, les tableaux de Vanité sont, en effet, des images saintes prêchant les dogmes chrétiens d'humilité et d'humiliation.

La double postulation des textes articulant l'abject au sublime dans une dialectique dont la figure du saint constitue la synthèse trouve son pendant dans la notion de sacré qui se propose, elle, d'en faire la syncrèse⁷¹⁴. Les deux composantes de l'abject et du sublime ne sont pas transmuées en une entité résultant de leur fusion résolue, mais demeurent les deux versants d'un principe fondateur tirant son pouvoir de sa dualité constitutive. Ce principe du sacré composé d'un versant gauche (versant abject) et d'un versant droit (versant sublime) trouve surtout son importance dans la pensée et les textes de Bataille où la syncrèse prime sur la synthèse.

Dans les textes de Bataille et de Genet, la réversibilité entre les deux notions qui disloque le paradigme de l'abject et du sublime s'exprime également par une série de

⁷¹⁴ La syncrèse se définit comme l'opération combinatoire plus ou moins harmonieuse d'éléments hétérogènes issus de différentes doctrines philosophiques ou visions du monde. Elle rassemble des êtres ou des objets sans les faire fusionner et se confondre. La synthèse est, à l'inverse, l'opération consistant à rassembler des éléments de connaissance sur un sujet, une discipline et à donner une vue générale, une idée d'ensemble de ce sujet. Quand la syncrèse réunit les éléments sans les faire se confondre, la synthèse fusionne et fait se mêler les composantes. *Le Trésor de la langue française*.

manipulations s'attachant à défaire la stabilité et l'identité notionnelles. Les domaines du haut et du bas s'inversent dans un mouvement incessamment relancé : la chute est orientée vers le haut et l'on s'élève dans le vide. Si ce mouvement peut être sensible dans les textes de Beckett, c'est davantage au niveau symbolique qu'au niveau poétique. Le sens, dans sa double acception sémantique et directionnelle, est, encore une fois, remis en question.

En marges de la synthèse fusionnante, de la syncrèse conciliante et de la réversibilité du sens, l'instauration d'un lien de causalité entre l'abject et le sublime est un autre moyen permettant aux œuvres de modifier les rapports entre les deux notions. Nous avons montré que le processus baptisé par Kant « sublime dynamique de la nature » se trouvait à l'œuvre dans l'ensemble des textes sous la forme de ce que nous avons appelé « sublime dynamique de l'abject ». Le processus est le même que celui décrit par Kant dans lequel le rôle exercé par les forces de la nature a, toutefois, été remplacé par l'action de l'abject. Que ce soit dans le spectacle du sacrifice chez Bataille, dans l'expérimentation de l'abjection chez Genet ou dans la confrontation à la mort chez Beckett, les auteurs, narrateurs, personnages et, par répercussion, lecteurs se trouvent placés face à cet innommable qui menace l'intégrité physique et psychique du sujet. Protégés par les dispositifs spectaculaire et énonciatif, les mots et l'usage de leur propre volonté, ils peuvent, néanmoins, vaincre cette menace et éprouver le sentiment sublime résultant de la satisfaction consécutive à cette victoire de leurs forces propres sur les forces de l'abject. La violence des conditions d'apparition de ce sentiment sublime, ainsi que son lien direct, à la terreur chez Burke et Kant, à l'horreur abjecte dans les manifestations que nous en avons observées dans les textes, le rattachent à la tradition antique du *deinos* (représentée par la véhémence, l'outrance, la profondeur et l'obscurité du style promu par Démétrios et Démosthène), et non à celle de l'*hypsos* (représentée par le pathétique, la mesure, l'élévation et la clarté du style de Cicéron

plébiscité par Longin). Un certain type de sublime entretient donc des affinités qualitatives avec l'abject dès les premières manifestations de la notion.

En termes de style, les textes des trois auteurs jouent de ces affinités inattendues. D'une part, les textes mêlent les préceptes d'écriture reconnus comme sublimes par la tradition rhétorique tant dans le sens de l'*hupsos* que du *deinos*. D'autre part, ils usent conjointement du *stylus gravis* dans son acception large (*hupsos* et *deinos*), ainsi que du lexique et du style bas qui se rapportent au *stylus humilis* compris dans son rapport à l'abject. La véhémence, l'obscurité et l'outrance du *deinos*, dans son acception classique, se rencontrent occasionnellement dans les fictions de Bataille et de Beckett. C'est surtout dans les textes de Genet que ces qualités apparaissent et sont, qui plus est, mêlées au pathétique, à l'émotion et à l'élévation de l'âme, propres à l'*hupsos*. Le travail du style dans ce qu'il a de haut et d'officiel est, en effet, une préoccupation majeure de l'écrivain.

Parallèlement à ce mélange sublime, tout le vocabulaire du corps, dans sa dimension sexuelle et excrémentielle, rattaché au style bas et à l'abject est également présent dans les trois œuvres. La syntaxe est, quant à elle, incorrecte chez Genet quand elle prend l'allure du parler argotique des misérables hors-la-loi et se disloque, chez Beckett, avec les effets de liste, les répétitions, le bégaiement et les onomatopées des personnages et narrateurs marginalisés. Dans les textes de Bataille, l'intrusion de l'abject se fait par l'intermédiaire de la cohabitation de la fiction et de la théorie, que la tradition scientifique et morale veut séparer, et par l'apparition des mots abjects qui s'invitent dans la trame de l'écriture rigoureusement impeccable, pure et sublime, se voyant déchirée par cet autre venant de l'extérieur (« l'excrit » dont parle Nancy⁷¹⁵). Pour reprendre la distinction formulée par Roland Barthes, les textes sont ainsi plus des « textes de jouissance » qui s'érigent contre les codes littéraires, culturels et sociaux auxquels ils font violence mais à partir desquels ils s'écrivent néanmoins,

⁷¹⁵ Jean-Luc Nancy, « L'Excrit », *Po&sie* n° 47, 1988, pp. 107-21.

que des « textes de plaisir » qui plébiscitent ces codes avec lesquels ils jouent afin de mieux les faire reconnaître et de les perpétuer⁷¹⁶.

Pour reprendre les termes de la psychanalyse et, plus particulièrement, de Lacan, l'abject serait alors un équivalent du Réel qui ne se résorbe pas dans le Symbolique, et donc, dans le langage, qui plus est travaillé et littéraire, dans lequel il ne cesse cependant pas de vouloir rentrer. Les techniques d'écriture déployées par les trois auteurs (irrespect de la ségrégation générique chez Bataille, incorrection syntaxique chez Genet, dislocation de la syntaxe chez Beckett, intrusion des mots abjects dans la trame de l'écriture aux accents sublimes chez les trois) relèvent ainsi d'une perversion de l'écriture envisagée par Hollier⁷¹⁷ à propos du style de Bataille, mais qui peut, néanmoins, être appliquée à l'ensemble du corpus. Cette perversion de l'écriture permet que les deux registres coexistent, sans que le Réel abject ne se sublimise par l'écriture dans une manifestation névrotique symptomatique – « symptomale » dirait Didi-Huberman⁷¹⁸.

Pour la psychanalyse, le lien entre abject et sublime dépasse néanmoins la simple opposition de registres. Il se retrouve à l'œuvre dans l'opération de sublimation, qu'elle soit comprise dans son acception freudienne ou lacanienne. Dans l'acception freudienne du concept, l'opération consiste à faire passer l'abject du plan de la pulsion sexuelle ou excrémentielle à laquelle il se rattache, au plan supérieur de la création artistique – linguistique, littéraire. La question de la validité et de la fonctionnalité de cette opération se pose pour les textes qui nous intéressent en relation au point évoqué précédemment. Si l'abject est sublimé, le Réel s'est alors transmué en Symbolique et les procédés d'écriture visant à introduire l'abject dans la trame du discours ont échoué. L'écriture n'est plus perverse, mais névrotique. Si, dans la mesure où il est fait culturel, tout texte ne peut être que

⁷¹⁶ Voir Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1982.

⁷¹⁷ Denis Hollier, *La Prise de la concorde suivi de Les dimanches de la vie, Essais sur Georges Bataille*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 204-15.

⁷¹⁸ Voir Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 2003, « Une dialectique 'symptomale' », pp. 333-68.

fait symbolique et, par là, entraîner une opération de sublimation, il peut néanmoins créer les conditions permettant de donner l'illusion que l'abject s'est bien introduit dans le discours, sans pour autant en devenir partie. C'est ce que les textes, à défaut d'y parvenir, affectent de mettre en scène chacun à leur manière. Dans l'acception lacanienne du concept, la transformation de l'abject en sublime a lieu quand un objet quelconque du quotidien, un objet abject en ce qui nous concerne, vient occuper, dans le système symbolique, la place de ce que Lacan appelle « la Chose » (c'est-à-dire le vide et le manque qui soutiennent et garantissent l'existence de la signification) et atteint ainsi le statut sublime. Ce processus a, dans les textes, essentiellement été repéré chez Genet.

Parallèlement à l'opération de sublimation qui retourne l'abject en sublime, les textes usent également de la désublimation qui permet de retourner le sublime en abject. Si les notions sont réversibles, c'est dans les deux sens. Les textes de Bataille jouent de ce processus de manière explicite afin de déclasser les mots et les choses socialement et idéologiquement élevés pour les ramener à leur vérité primitive. L'utilisation du burlesque par Genet et de l'ironie et du *bathos* par Beckett participe également de ce même mouvement qui déjoue la gravité affectée du sublime officiel et classique afin de lui donner un caractère comique et grotesque libérateur.

Le dernier lien que nous avons pu découvrir entre les deux notions, concerne le rapport de chacune d'elle à l'au-delà de la signification. L'abject est cet indicible innommable assimilable au Réel lacanien qui cherche à forcer les portes du discours mais demeure, par essence, en deçà. Compris dans sa conception postmoderne héritée de Hegel et du « je-ne-sais-quoi » dont Boileau et Longin parlent à propos des effets de *l'hypsos* et du *deinos*, le sublime se définit, de son côté, comme la qualité de ce qui parvient à présenter l'imprésentable, c'est-à-dire à faire entrevoir l'invisible et entendre l'au-delà du discours. Ce type de sublime a été théorisé par Jean-François Lyotard qui l'utilise pour rendre compte de la

problématique des camps et du témoignage des déportés en ce qu'elle a d'impensable et d'ineffable, d'essentiellement abject. Pris dans ce sens, le sublime postmoderne présentant l'imprésentable peut donner voix à cet innommable qu'est l'abject. Cette considération rejoint l'analyse kantienne qui conçoit le sublime comme une forme apte à contenir l'informe, duquel l'abject partage les caractéristiques morphologiques. Cet aspect de la notion est apparu avec le plus d'acuité dans les textes de Beckett qui se proposent de percer le langage pour saisir le réel, la chose ou le rien qu'il recouvre. La poétique de la Vanité que nous avons ici étudiée s'inscrit dans ce projet car elle permet de suggérer l'abject morbide qui est à la fois le rien, le réel et la chose, par l'intermédiaire d'un style qui répond à la manière des peintres de natures mortes avec crâne, et ce, d'autant plus dans leur dimension postmoderne.

Toutes les formes de sublime envisagées dans cette étude – depuis les prémisses rhétoriques de Longin jusqu'à l'ineffable postmoderne de Lyotard hérité de Hegel en passant par les considérations psychologiques, esthétiques et éthiques de Lucrèce, Burke et Kant, ainsi que par les conceptualisations psychanalytiques de Freud et Lacan – ont pour points communs de partager avec l'abject des liens qui se sont révélés être de plus en plus nombreux et solides au cours des siècles. Si le *stylus gravis* et le *stylus humilis* s'excluent fondamentalement pour la tradition rhétorique antique et, par extension, classique, le versant *deinos* du grand style entretient, néanmoins, nombre d'affinités qualitatives avec l'abject. L'avènement de la chrétienté entérine ce rapprochement en permettant que le *stylus gravis*, correspondant au sublime, et le *stylus humilis*, correspondant à l'abject, soient utilisés conjointement. Avant de devenir sublime, le Christ s'est en effet humilié et fait humble parmi les humbles. D'exclusives, les notions deviennent compatibles, puis liées. L'âge de l'esthétique poursuit ce rapprochement. La terreur et l'horreur rattachées à l'abject sont les sensations qui permettent de déclencher le sentiment sublime émanant de la conservation de soi et permettant l'élévation de l'âme. Les notions entretiennent désormais un rapport

dynamique de causalité. Au vingtième siècle, la psychanalyse repense ce lien de causalité avec le concept de sublimation dont l'opération permet, soit de transformer et de subsumer l'abject en sublime, soit d'élever le simple objet abject à un statut structurellement sublime. La désublimation permet l'opération inverse. Dans les deux cas de figure, abject et sublime fonctionnent de pair en échangeant leurs caractéristiques et leurs identités au gré des transformations. Les deux notions se regardent en miroir comme le reflet inversé l'une de l'autre. Pour la théorie postmoderne, qui se trouve, selon Lyotard, confrontée à une crise de la représentation comparable à celles que connurent les âges de la poétique et de l'esthétique, le sublime est lié à l'abject au point de le contenir : il est la forme capable de donner forme à l'informe et la limite apte à accueillir l'illimité. Le sublime est la modalité de présentation de l'abject compris dans sa dimension indicible, innommable et inmontrable.

Les différentes formes de sublime envisagées engagent systématiquement leur pendant abject. Au fur et à mesure des siècles et crise de représentation après crise de représentation, les deux notions se rapprochent, au point de se confondre dans les textes étudiés présentant également tous les substrats des états passés de la relation entre les notions. Une telle variété de perceptions simultanées ne peut manquer de donner à penser.

La perception contradictoire simultanée : donner à penser

Le sublime et l'abject sont deux notions qui, par elles-mêmes, donnent à penser dans le sens où leur action permet de déjouer les conventions, habitudes, préjugés et autres vérités établies. Leur caractère extrême, leur violence et leur singularité, forcent celui qui en fait l'expérience à s'interroger sur elles, leurs effets et leurs spécificités, ainsi que sur sa réaction à leur rencontre et, en conséquence, sur sa représentation du monde dont la stabilité est mise à mal par cette rencontre bouleversante. Lors de cette rencontre, c'est le registre de l'affect qui est en premier lieu sollicité et entraîne, par la suite, la mise en branle des activités de

cognition et d'intellection. Le sujet se trouve tout d'abord ébranlé dans son corps par des sensations telles la terreur, l'extase et le ravissement – pour ce qui concerne le sublime – ou l'horreur et le dégoût – pour ce qui concerne l'abject – qui se répercutent ensuite dans son for intérieur et mettent en mouvement sa pensée.

L'action du sublime est explicitement décrite ainsi par Longin dans son traité : « La marque infaillible du Sublime, c'est quand nous sentons qu'un discours nous laisse beaucoup à penser, qu'il fait d'abord un effet sur nous, auquel il est bien difficile, pour ne pas dire impossible, de résister, et qu'ensuite le souvenir nous en dure, et ne s'efface qu'avec peine »⁷¹⁹. Le sublime marque les sens (« il fait d'abord un effet sur nous ») sans que l'on puisse s'y soustraire (« il est bien difficile, pour ne pas dire impossible, d'y résister »). Il ravit au sens fort du terme : c'est à la fois un rapt et un ravissement de l'âme qui obligent à réfléchir et à penser pour, ensuite, laisser son empreinte dans la durée. Le sublime change l'homme et, par conséquent, son rapport au monde. Kant exprime la même idée en décrivant le sublime comme « un objet dont la représentation détermine l'esprit à concevoir la pensée de ce qu'il y a d'inaccessible dans la nature en tant que représentation des Idées »⁷²⁰. Qu'il soit un effet du discours (Longin) ou la qualité d'un objet de la nature (Kant), le sublime met la pensée en mouvement et lui donne accès à un au-delà d'elle-même, modifiant ainsi, en l'élargissant ou en la transformant, sa vision du monde et sa compréhension des choses.

L'action exercée par l'abject peut être décrite en termes similaires. En tant qu'affect, l'abject fait violence au sujet qu'il oblige à se redéfinir, ainsi qu'à la pensée qu'il contraint à accomplir cette opération. Henry Miller, dont les textes peuvent se targuer d'user de l'abjection au même titre que ceux de Bataille, Genet et Beckett, reconnaît explicitement ce pouvoir à l'obscénité artistique et, plus particulièrement, littéraire, qui peut aisément se

⁷¹⁹ Longin, *Traité du Sublime*, traduction de Nicolas Boileau avec une introduction et des notes de Francis Goyet, Paris, Le Livre de Poche, 1995, 7.3.

⁷²⁰ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduction et présentation par Alain Renault, Paris, Flammarion, 2000, p. 251.

rapporter aux manifestations sexuelles et perverses de l'abject présentes chez les trois auteurs.

Miller écrit :

Quand l'obscénité apparaît dans l'art, et plus particulièrement dans la littérature, elle se manifeste habituellement comme un dispositif technique ; l'élément délibéré qui s'y trouve n'a rien à voir avec l'excitation sexuelle, comme dans la pornographie. S'il y entre un motif défini, c'en est un qui dépasse de beaucoup la sexualité. Son dessein est d'éveiller, d'introduire un sens de la réalité.⁷²¹

Ce propos peut s'appliquer à l'utilisation qui est faite de l'abjection dans sa dimension sexuelle, excrémentielle et morbide dans les textes étudiés. Elle y dépasse, en effet, de beaucoup la sexualité. Ces textes, s'ils peuvent emprunter à une certaine tradition pornographique (notamment ceux de Bataille), usent essentiellement de l'abjection comme d'un réel, celui du sexe, du corps, de l'exclusion et de la mort, dont ils demandent que l'importance et la puissance leur permettant, comme l'obscène, de « frapper pour éveiller »⁷²², soient reconnues. Les cibles seraient : pour Bataille, la bourgeoisie conservatrice et dominante ; pour Genet, la doxa ; pour Beckett, le langage ; et, par extension et pour tous, le lecteur. La comparaison entre obscénité et abjection est encore autorisée par le lien de parenté qui apparaît explicitement en termes batailliens à la fin de l'essai de Miller. Il y est dit à propos de l'obscène que « Quand il est reconnu et accepté, comme fiction de l'imaginaire ou part intégrale de la réalité humaine, il n'inspire pas plus de crainte ou de répulsion qu'on n'en peut imputer au lotus en fleur qui plonge ses racines dans la boue du fleuve qui le porte »⁷²³. En 1945, date de publication du texte en anglais, Miller reprenait à son compte et vis-à-vis de l'obscène les propos tenus par Bataille en 1929 dans l'article 'Le Langage des fleurs' de *Documents* à propos du déclassement abject. Comme l'abject, l'obscène décline en ramenant les choses et les idées à leur vérité première (leur racine, leur sexe, leurs *excreta*, l'exclusion,

⁷²¹ Henry Miller, *L'Obscénité et la loi de réflexion*, Paris, La Musardine, 2001, p. 37.

⁷²² *Ibid.*, p. 41.

⁷²³ *Ibid.*, pp. 45-6.

la mort) ; comme l'obscène, l'abject donne à penser en réveillant les corps et la pensée par des images, des procédés techniques et des dispositifs textuels pervers et inattendus. Dans *Méthode de méditation*, Bataille entérine les rapports entre pensée et obscénité et, par extension, entre pensée et abjection, en proclamant la réciprocité des notions : « Je pense comme une fille enlève sa robe. À l'extrémité de son mouvement, la pensée est l'impudeur, l'obscénité même » (V, 200). L'extrémité du mouvement de la pensée, c'est, d'un côté, l'abject et, de l'autre, le sublime. Dans les textes, ces deux extrémités qui donnent à penser du fait de leur violence et de l'étonnement qu'elles suscitent ne se perçoivent pas de façon opposée, mais de manière simultanée. Cette perception simultanée contradictoire renforce encore la propension des notions à entraîner la réflexion.

Dans un passage de *La République*, Platon fait la distinction entre deux sortes de choses dans le monde : celles qui laissent la pensée inactive et celles qui mettent la pensée en mouvement, qui forcent à penser. Il fait ainsi dire à Socrate que « certaines choses n'invitent pas l'intellection à un examen supplémentaire, puisqu'elles sont jugées de manière satisfaisante par la perception, tandis que d'autres l'incitent tout à fait à cet examen, puisque la perception n'y fabrique rien de ferme »⁷²⁴. Socrate précise : « Les choses qui ne sollicitent pas l'intellection, dis-je, sont celles qui ne suscitent pas simultanément une perception contraire ; celles qui suscitent une perception contraire, je considère qu'elles sollicitent l'intellection »⁷²⁵. Dans *Proust et les signes*, Gilles Deleuze reprend cette distinction entre les choses « qui laissent la pensée inactive, ou lui donnent seulement le prétexte d'une apparence d'activité »⁷²⁶ et les choses « qui donnent à penser, qui forcent à penser »⁷²⁷, en précisant à leur propos que :

⁷²⁴ Platon, *La République*, traduction et présentation par Georges Leroux, Paris, Flammarion, 2002, 523b.

⁷²⁵ *Ibid.*

⁷²⁶ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964, p. 122.

⁷²⁷ *Ibid.*

Les premières sont les objets de recognition ; toutes les facultés s'exercent sur ces objets, mais dans un exercice contingent, qui nous fait dire « c'est un doigt », c'est une pomme, c'est une maison..., etc. Au contraire, il y a d'autres choses qui nous forcent à penser : non plus des objets *reconnaisables*, mais des choses qui font violence, des signes *rencontrés*. Ce sont des « perceptions contraires en même temps », dit Platon.⁷²⁸

La perception simultanée contradictoire de l'abject et du sublime qui déjoue l'organisation ségrégative doxique dans les textes de Bataille, Genet et Beckett, correspond au type de choses et de signes qui donnent à penser. À l'inverse, l'organisation doxique relève de la simple reconnaissance et ne provoque aucune activité de pensée. Elle se contente de reconnaître et de reproduire ce qui est. En revanche, on ne peut dire à propos de la représentation des notions dans les textes étudiés « ceci est abject » ou « ceci est sublime », comme dans le cas des exemples donnés par Deleuze, puisque les textes s'attachent précisément à créer des personnages, des entités, des situations, des agencements ou encore des objets paradoxaux dont c'est le propre que de présenter simultanément les deux qualités. Le lecteur se trouve alors, dans le même temps, exposé à deux notions antagonistes (nous avons dit « énantiomorphes » dans l'introduction) provoquant individuellement la réflexion et à leur conjonction simultanée qui en décuple l'action. Le mélange est détonnant.

On peut ainsi espérer que ce dispositif mis en place dans et par les textes permette de trouver des éléments de réponse à la question de la formulation d'une nouvelle théorie de la représentation posée par Lyotard en réaction à la mort de l'esthétique⁷²⁹. On peut affirmer, sans se tromper, que cette théorie, si elle se pose à nouveau la question du sublime, ne pourra le faire sans ignorer son corollaire abject, ainsi que nous l'enseignent les textes de Georges Bataille, Jean Genet et Samuel Beckett.

⁷²⁸ *Ibid.*, pp. 122-3.

⁷²⁹ Voir introduction et « On the Sublime », *Postmodernism*, ICA Document, ed. by Lisa Appignanesi, London, Free Association Books, 1989, pp. 11-18 (p. 15).

Bibliographie

Ouvrages de référence :

Dupriez, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, 10/18, 2002.

Dictionnaire Historique de la langue française, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Le Robert, 2000.

Dictionnaire international des termes littéraires, version numérique.
<http://www.ditl.info/index.php>

Evans, Dylan, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London/New York, Routledge, 1996.

La Nouvelle Bible Segond : Ancien et Nouveau Testament, traduction de Louis Segond, Paris, Société Biblique française, 2008.

Le Trésor de la langue française, version numérique. <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>

Littre, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, version numérique.
<http://francois.gannaz.free.fr/Littre/accueil.php>

Ouvrages généraux :

Abramovici, Jean-Christophe, *Obscénité et Classicisme*, Paris, PUF, 2003.

Adorno, Theodor W., *Dialectique négative*, traduit par le Groupe de traduction du Collège de philo, Paris, Payot-Rivages, 2001.

Agamben, Giorgio, *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*, trans. Daniel Heller-Roazen, New York, Zone Books, 2002.

Aristote, *Éthique à Nicomaque*, préface de Alfredo-Gomez Muller, traduction de Jean Barthélémy Saint-Hilaire, Paris, Le Livre de Poche, 1992.

– *Rhétorique*, traduction de Pierre Chiron, Paris, Flammarion, GF, 2007.

Auerbach, Erich, *Mimesis. The Representation of Reality in Western literature*, trans. William R. Trask, Princeton, Princeton University Press, 1953.

Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1967.

Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

- *S/Z*, Paris, Seuil, 1969.
- *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1982.
- Bersani, Leo, *A Future for Astyanax*, Boston, Little, Brown and Company, 1976.
- *Homos*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.
- Bettelheim, Bruno, *La Psychanalyse des contes de fée*, Paris, Pocket, 1999.
- Blanchot, Maurice, *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983.
- *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 2005.
- Boileau-Despréaux, Nicolas, *Art poétique*, Paris, Flammarion, 1998.
- Bourdieu, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.
- Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1971.
- Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, edited with an introduction and notes by James T. Boulton, London, Routledge and Kegan Paul, 1967.
- Calvino, Italo, *Six Memos for the Next Millenium*, trans. Patrick Creagh, London, Jonathan Cope, 1992.
- Cioran, E. M., *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1995.
- Cocteau, Jean, *Journal, 1942-1945*, ed. Jean Touzot, Paris, Gallimard, 1989.
- Dagognet, François, *Des détritius, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*, Paris, Les empêcheurs de tourner en rond, 1997.
- Deleuze, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964.
- Deleuze, Gilles et Parnet, Claire, *Dialogues* Paris, Flammarion, 1977.
- Derrida, Jacques, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.
- *Passions*, Paris, Galillée, 1993.
- *Psyché. Inventions de l'autre 2*, Paris, Galilée, 1987.
- Duras, Marguerite, *Outside. Papiers d'un jour*, Paris, Albin Michel, 1981.
- Eaglestone, Robert, *The Holocaust and the Postmodern*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- Eco, Umberto, *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, traduit par Myriem Bouzaher, 1979.

Freud, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, traduction de Samuel Jankélévitch, Paris, Payot, 1968.

– *Essais de psychanalyse appliquée*, traduction de M. Bonaparte et E. Marty, Paris, Gallimard, 1971.

– *La Vie sexuelle*, traduction de Denis Berger et Jean Laplanche, Paris, PUF, 1969.

– *Trois essais sur la théorie sexuelle*, traduction de Philippe Koeppel, Paris, Gallimard, 1989.

Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité I. La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

Fuchs, Christian, *De l'Abject au sublime*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Goyet, Francis, *Le Sublime du « lieu commun ». L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1996.

Grévisse, Maurice, *Le Bon usage*, Louvain-la-neuve, Duculot-De Boeck, 1994.

Hegel, Friedrich von, *Esthétique*, traduction revue et augmentée, commentaires et notes par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, Paris, Le Livre de Poche, 1997.

Heidegger, Martin, *Hölderlin's Hymn 'The Ister'*, translated by William McNeill and Julia Davis, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1996.

Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.

Jouhandeau, Marcel, *De l'abjection*, Paris, Gallimard, 2006.

Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, traduction et présentation par Alain Renault, Paris, Flammarion, 2000.

Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

– *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

Lanini, Karine, *Dire la Vanité à l'âge classique. Paradoxes d'un discours*, Paris, Honoré Champion, 2006.

Leiris, Michel, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1973.

Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.

Longin, *Traité du sublime*, traduction et préface de Nicolas Boileau avec une introduction et des notes de Francis Goyet, Paris, Le Livre de Poche, 1995.

Lucrèce, *De Rerum Natura – De la nature*, traduction José Kany-Turpin, Paris, Flammarion, 1999.

Lyotard, Jean-François, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

– *Le Différend*, Paris, Minuit, 1983.

– *L'Inhumain*, Paris, Galilée, 1988.

– *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Paris, Galilée, 1991.

– *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée, 1993.

Miller, Henry, *L'Obscénité et la loi de réflexion*, traduction André Michel, Paris, La Musardine, 2001.

Nunez, Laurent, *Les Écrivains contre l'écriture (1900-2000)*, Paris, José Corti, 2006.

Paulhan, Jean, *Les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres*, Paris, Gallimard, 1990.

Platon, *Cratyle*, présentation et traduction de Catherine Dalmier, Paris, Flammarion, 1999.

– *La République*, traduction et présentation par Georges Leroux, Paris, Flammarion, 2002.

Pope, Alexander, *Peri Bathous or the Art of Sinking in Poetry*, Nottingham, Russell Press, 1968.

Quignard, Pascal, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994.

Reader, Keith, *The Abject Object. Avatars of the Phallus in Contemporary French Theory, Literature and Film*, New York/Amsterdam, Rodopi, 2006.

Ricoeur, Paul, *Lectures I. Autour du politique*, Paris, Seuil, 1991.

Saint Augustin, *Confessions*, traduction d'Arnauld d'Andilly, Paris, Gallimard, 1993.

– *La Cité de Dieu*, introduction de Jean-Claude Eslin, traduction de Louis Moreau, Paris, Seuil, 2004.

Shakespeare, William, *King Lear*, London, Penguin Classics, 1994.

Shaw, Philip, *The Sublime*, London/New York, Routledge, 2006.

Žižek, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology*, London/New York, Verso, 1989.

Ouvrages collectifs / Actes généraux :

Du Sublime, ouvrage collectif, Paris, Belin, 1988.

- Deguy, Michel, « Le Grand-Dire », pp. 11-35.
- Escoubas, Eliane, « Kant ou la simplicité du sublime », pp. 77-95.
- Nancy, Jean-Luc, « L'Offrande sublime », pp. 37-75.
- Rogozinsky, Jacob, « Le Don du monde », pp. 179-210.

La Littérature et le sublime, sous la direction de Patrick Marot, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007.

- Marot, Patrick, - « Avant-Propos », pp. 9-14.
- « L'Écriture du sublime ou l'éclat du manque », pp. 15-41.
- Saint Girons, Baldine, « Le 'Surplomb aveuglant' du sublime. De l'adjectif au substantif », pp. 45-58.

L'Enfer de la bibliothèque. Éros au secret, catalogue d'exposition réalisé sous la direction de Marie-Françoise Quignard et Raymond-Josué Seckel, Paris, BNF, 2007.

Articles généraux :

Binasco, Mario, « Petites variations sur le thème du saint », *L'En-je Lacanien* n°5, *Le Déchet le rebut*, 2005, pp. 77-97.

Connolly, Angela, « Psychoanalytical Theory in Times of Terror », *Journal of Analytical Psychology*, vol 48, n°4, September 2003, pp. 407-31.

Foster, Hal, Buchloch, Benjamin, Krauss, Rosalind, Bois, Yves-Alain, Hollier, Denis, Molesworth, Helen, « The Politics of the Signifier II: a Conversation on the *Informe* and the *Abject* », *October*, vol. 67, 1994, pp. 3-21.

Gordon, Ian, « Peri Bathous, or the Art of Sinking in Poetry », *The Literary Encyclopedia*, March 2003, <http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=2875>.

Hertz, Robert, « La Prééminence de la main droite. Étude sur la polarité religieuse », *Sociologie religieuse et folklore*, Paris, PUF, 1970, pp. 84-109.

Lacoue-Labarthe, Philippe, « On the Sublime », *Postmodernism*, ICA Document, ed. by Lisa Appignanesi, London, Free Association Books, 1989, pp. 11-18.

Lambotte, Marie-Claude, « La Destinée en miroir », *Les Vanités dans la peinture au XVII^e*, sous la direction d'Alain Tapié, Caen, Musée des Beaux-arts, 1990, pp. 31-41.

Œuvres de Bataille :

Œuvres complètes I, Premiers écrits (1922-1940), Histoire de l'œil, L'Amus solaire, Sacrifices, Articles, Paris, Gallimard, 1970.

Œuvres complètes II, Écrits posthumes (1922-1940), Paris, Gallimard, 1970.

Œuvres complètes III, Œuvres littéraires, Madame Edwarda, Le Petit, L'Archangélique, L'Impossible, La Scissiparité, L'Abbé C., L'Être indifférencié n'est rien, Le Bleu du ciel, Paris, Gallimard, 1971.

Œuvres complètes IV, Œuvres littéraires posthumes, Poèmes, Le Mort, Julie, La Maison brûlée, La Tombe de Louis XXX, Divinus Deus, Ebauches, Paris, Gallimard, 1971.

Œuvres complètes V, La Somme athéologique I, L'Expérience intérieure, Méthode de méditation, Post-scriptum 1953, Le Coupable, L'Alleluiah, Paris, Gallimard, 1973.

Œuvres complètes VI, La Somme athéologique II, Sur Nietzsche, Mémorandum, Annexes, Paris, Gallimard, 1973.

Œuvres complètes VII, L'Économie à la mesure de l'univers, La Part maudite, La Limite de l'utile (fragments), Théorie de la religion, Conférences 1947-1948, Annexes, Paris, Gallimard, 1976.

Œuvres complètes VIII, L'Histoire de l'érotisme, Le Surréalisme au jour le jour, Conférences 1951-1953, La Souveraineté, Annexes, Paris, Gallimard, 1976.

Œuvres complètes IX, Lascaux ou la naissance de l'art, Manet, La Littérature et le mal, Annexes, Paris, Gallimard, 1979.

Œuvres complètes X, L'Érotisme, Le Procès de Gilles de Rais, Les Larmes d'Éros, Paris, Gallimard, 1987.

Œuvres complètes XI, Articles I 1944-1949, Paris, Gallimard, 1988.

Œuvres complètes XII, Articles II 1950-1961, Paris, Gallimard, 1988.

Romans et récits, édition publiée sous la direction de Jean-François Lalouette, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2004.

Ouvrages sur Bataille :

Beaujour, Michel, *Terreur et rhétorique, Breton, Bataille, Leiris, Paulhan, Barthes & Cie. Autour du surréalisme,* Paris, Jean-Michel Place, 1999.

Bois, Yves-Alain, Krauss, Rosalind E., *Formless. A User's Guide,* catalogue of the exhibition « L'Informe : Mode d'emploi » held at the Centre Georges Pompidou in 1996, New York Zone Books, 1997.

Didi-Huberman, Georges, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille,* Paris, Macula, 2003.

Ernst, Gilles, *Georges Bataille. Analyse du récit de mort,* Paris, PUF, 1993.

French, Patrick, *After Bataille. Sacrifice, Exposure, Community*, London, Maney Publishing, 2007.

– *The Cut/Reading Bataille's Histoire de l'œil*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1999.

Hill, Leslie, *Bataille, Klossowski, Blanchot. Writing at the Limit*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

Hollier, Denis, *La Prise de la concorde suivi de Les dimanches de la vie. Essais sur Georges Bataille*, Paris, Gallimard, 1993.

Louvrier, Pascal, *Georges Bataille. La fascination du mal*, Monaco, Editions du rocher, 2008.

Mattheus, Bernd, *Georges Bataille. Eine Thanatographie*, 3 vol., Munich, Matthes und Seitz Verlag, 1984-95.

Sasso, Robert, *Georges Bataille. Le système du non-savoir. Une ontologie du jeu*, Paris, Minuit, 1978.

Sichère, Bernard, *Pour Bataille. Être, chance, souveraineté*, Paris, Gallimard, 2006.

Surya, Michel, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Paris, Garamont, 1987.

Recueils d'articles consacrés à l'œuvre de Bataille :

Bataille, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, ed. P. Sollers, Paris, 10/18, 1973.

– Barthes, Roland, « Les Sorties du texte », pp. 49-62

– Houdebine, Jean-Louis, « L'Ennemi du dedans. (Bataille et le surréalisme : éléments, prises de partie) », pp. 153-91.

– Kristeva, Julia, « Bataille, l'expérience et la pratique », pp. 267-301.

– Wahl, François, « Nu, ou les impasses d'une sortie radicale », pp. 199-242.

Bataille, Writing the Sacred, ed. by Carolyn Bailey Gill, London/New York, Routledge, 1995.

– Boldt-Irons, Leslie Anne, « Sacrifice and Violence in Bataille's Erotic Fictions. Reflections from/upon the *mise en abîme* », pp. 91-104.

– Lechte, John, « Surrealism and the Practice of Writing, or the 'Case' of Bataille », pp. 117-32.

– Wilson, Sarah, « Fêting the Wound. Georges Bataille and Jean Fautrier in the 1940's », pp. 172-92.

Georges Bataille après tout, actes du colloque d'Orléans, sous la direction de Denis Hollier, Paris, Belin, 1995.

– Cusset, Catherine, « Technique de l'impossible », pp. 171-89.

– Didi-Huberman, Georges, « Comment déchire-t-on la ressemblance ? », pp. 101-23.

– Kaufmann, Vincent, « Communautés sans traces », pp. 61-79.

– Roudinesco, Elisabeth, « Bataille entre Freud et Lacan : une expérience cachée », pp. 191-213.

On Bataille, *Yale French Studies*, n°78, ed. by Allan Stoekl, 1990.

– Richman, Michèle, « Bataille Moraliste ? : *Critique* and the Postwar Writings », pp. 143-68.

– Strauss, Jonathan, « The Inverted Icarus », pp. 106-23.

Articles sur Bataille :

Baker, John, « L'Humanisme noir de Georges Bataille », *Pleine marge. Cahiers de littérature, d'arts plastiques et de critique*, n°20, 1994, pp. 67-86.

Barthes, Roland, « La Métaphore de l'œil », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 238-45.

Bowman, Sharon, « Recueillir l'abject : Bataille en Pléiade », *Critique*, vol. 62, n°708, 2006, pp. 416-25.

Crowley, Martin, « L'Homme sans », *Nouvelles lectures de Georges Bataille, Lignes* n°17, textes réunis par Francis Marmande, Jacqueline Risset, Jacob Rogozinski et Michel Surya, 2005, pp. 9-23.

Derrida, Jacques, « De l'économie restreinte à l'économie générale. Un hégélianisme sans réserve », *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, pp. 369-406.

Hollier, Denis, « Le Matérialisme dualiste de Georges Bataille », *Tel Quel*, n°25, 1996, pp. 41-53.

Klossowski de Rola, Thadée, « Le Ciel », *Georges Bataille, L'Arc*, n°32, 2007, pp. 261-5.

Nancy, Jean-Luc, « L'Excrit », *Po&sie* n° 47, 1988, pp. 107-21.

Ronse, Henri, « L'Apprenti sorcier », *Bataille, L'Arc*, n°44, 1971, pp. 1-2.

Rubin Suleiman, Susan, « La Pornographie de Bataille. Lecture textuelle, lecture thématique », *Poétique*, vol. 16, n°64, 1985, pp. 483-93.

Œuvres de Genet :

Elle, Décines, L'Arbalète, 1989.

Fragments... et autres textes, Paris, Gallimard, 1990.

Journal du voleur, Paris, Gallimard, 2006.

Le Balcon, Décines, L'Arbalète, 1998.

Le Bagne, Décines, L'Arbalète, 1994.

Les Bonnes, Paris, Gallimard, 2006.

Le Funambule, in *Œuvres complètes V*, Paris, Gallimard, 1979.

Les Nègres, Paris, Gallimard, 2005.

Les Paravents, Paris, Gallimard, 2001.

Miracle de la rose, Paris, Gallimard, 2005.

Notre-Dame-des-Fleurs, Paris, Gallimard, 2005.

Œuvres complètes VI, Paris, Gallimard, 1991.

Querelle de Brest, Paris, Gallimard, 2004.

Pompes funèbres, Paris, Gallimard, 2006.

Un Captif amoureux, Paris, Gallimard, 2004.

Ouvrages sur Genet :

Dahan, Chantal, *Jean Genet. Le Captif imaginaire*, thèse réalisée sous la direction de Julia Kristeva, soutenue à la Sorbonne en 1991 et disponible en format micro-fiche sous la côte TMC 502 à la bibliothèque de la Sorbonne.

Derrida, Jacques, *Glas*, Paris, Galilée, 1974.

Fredette, Nathalie, *Figures baroques de Jean Genet*, Saint-Denis, Presses Universitaire de Vincennes, 2001.

Houston Jones, David, *The Body Abject. Self and Text in Jean Genet and Samuel Beckett*, Oxford, Peter Lang, Modern French Identities 6, 2000.

Hubert, Marie-Claude, *L'Esthétique de Jean Genet*, Paris, SEDES, 1997.

Sartre, Jean-Paul, *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952.

White, Edmund, *Genet. A Biography*, London, Picador, 1993.

Revue et Articles consacrés à l'œuvre de Jean Genet :

Brito, Ferreira de, « Jean Genet ou la danse macabre du Bien et du Mal », Bibliothèque digitale de l'université de Porto, ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2558.pdf

Creech, James, « Outing Jean Genet », *Genet. In the Language of the Enemy, Yale French Studies*, n°91, pp. 117-40.

Europe, n° 808-809, Août-Septembre 1996.

– Bougon, Patrice, « Politique, ironie et mythe dans *Pompes funèbres* », pp. 65-77.

– Spear, Thomas, « Le 'Véritable' Jean Genet », pp. 26-33.

Fredette, Nathalie, « À propos de la fiction biographique », *Études françaises*, vol. 26, n°1, 1990, pp. 131-145.

Hémaïdi, Hamdi, « *Les Paravents* de Genet : Écriture de l'Histoire/écriture de l'abjection », *L'Esprit Créateur*, Winter 2001, vol. XLI, n°4, pp. 25-36.

Jones, David Houston, « The Performance of the Abject: Jean Genet's *Ce qui est resté d'un Rembrandt* and *Pompes Funèbres* », *Powerful Bodies. Performance in French Cultural Studies*, Modern French Identities 1, Victoria Best et Peter Collier eds., Bern, Peter Lang, 1999, pp. 37-50.

Lacan, Jacques, « Sur *Le Balcon* de Genet », *Le Magazine littéraire*, n°313, septembre 1993, pp. 53-7.

Plotz, John, « Objects of Abjection: the Animation of Difference in Jean Genet's Novels », *Twentieth-Century Literature. A Scholarly and Critical Journal*, William McBrien ed., Spring 1998, vol. 44, n°1, pp. 100-19.

Œuvres de Beckett :

Bande et sarabande, Paris, Minuit, 1994.

Comédie et actes divers (Va-et-vient, Cascando, Paroles et musiques, Dis Joe, Actes sans paroles I et II, Film, Souffle), Paris, Minuit, 2006.

Comment c'est, Paris, Minuit, 2005.

Company, London, John Calder, 1980.

Compagnie, Paris, Minuit, 2007.

Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment, London, John Calder, 1983.

Dream of Fair to Middling Women, London, John Calder, 1993.

Eleutheria, Paris, Minuit, 1995.

En attendant Godot, Paris, Minuit, 1999.

Fin de partie, Paris, Minuit, 2006.

German Diaries [6 notebooks], Beckett International Foundation, The University of Reading.

Le Dépeupleur, Paris, Minuit, 2007.

Les Os d'Echo, Paris, Minuit, 2002.

L'Image, Paris, Minuit, 1999.

L'Innommable, Paris, Minuit, 2005.

Mal vu mal dit, Paris, Minuit, 2007.

Malone meurt, Paris, Minuit, 2008.

Molloy, Paris, Minuit, 2004.

More Pricks than Kicks, London, Calder & Boyars, 1973.

Murphy, London, Picador, 1973.

Murphy, Paris, Minuit, 2004.

Nouvelles (L'Expulsé, Le Calmant, La Fin) et textes pour rien, Paris, Minuit, 2006.

Oh les beaux jours, suivi de *Pas moi*, Paris, Minuit, 2004.

Pas suivie de Fragments de théâtre I et II, Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique, Paris, Minuit, 2006.

Pour finir encore et autre foirade (Au loin un oiseau, Se voir, Immobile, La Falaise, Plafond, Ni l'un ni l'autre), Paris, Minuit, 1976.

Premier amour, Paris, Minuit, 2007.

Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit, London, John Calder Publishers, 1999.

Quad et autres pièces pour la télévision (Trio du fantôme, ... que nuages ..., Nacht und Träume), Paris, Minuit, 2002.

Têtes-mortes (D'un ouvrage abandonné, Assez, Imagination morte imaginez, Bing, Sans), Paris, Minuit, 2004.

The Complete Dramatic Works of Samuel Beckett, London, Faber and Faber, 1986.

Watt, London, Picador, 1988.

Watt, Paris, Minuit, 2007.

Worstward Ho, London, John Calder, 1983.

Ouvrages sur Beckett :

Adelman, Gary, *Naming Beckett's Unnamable*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2004.

- Adorno, Theodor W., *Notes sur Beckett*, traduit par Christophe David et présenté par Rolf Tiedemann, Caen, Nous, 2008.
- Anzieu, Dider, *Beckett*, Paris, Gallimard, 1999.
- Badiou, Alain, *Beckett. L'incroyable désir*, Paris, Hachette, 1995.
- Bair, Deirdre, *Samuel Beckett. A Biography*, London, Vintage, 1990.
- Begam, Richard, *Samuel Beckett and the End of Modernity*, London, Cambridge University Press, 1996.
- Bernard, Michel, *Samuel Beckett et son sujet. Une apparition évanouissante*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Cixous, Hélène, *Le Voisin de zéro. Sam Beckett*, Paris, Minuit, 2007.
- Clément, Bruno, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, 1989.
- Federman, Raymond, *Journey to Chaos. Samuel Beckett's Early Fictions*, London, Cambridge University Press, 1965.
- Fitch, Brian T., *Dimensions, structures et textualité dans la trilogie romanesque de Beckett*, Paris, Minard, 1977.
- Harvey, Lawrence, *Samuel Beckett Poet and Critic*, Princeton, Princeton University Press, 1971.
- Hesla, David, *The Shape of Chaos. An Interpretation of the Art of Samuel Beckett*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1971.
- Juliet, Charles, *Rencontres avec Samuel Beckett*, Paris, P.O.L., 2007.
- Knowlson, James, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London, Bloomsbury, 1996.
- Knowlson, J. and Pilling, J., *Frescoes of the Skull. The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*, London, John Calder, 1979.
- Mercier, Vivian, *Beckett/Beckett*, New York, Oxford University Press, 1977.
- Myskja, Bjørn K., *The Sublime in Kant and Beckett*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2002.
- Peeling, John, *A Samuel Beckett Chronology*, Melbourne, Palgrave Macmillan, 2006.
- Sheringham, Michael, *Beckett. Molloy*, London, Grant and Cutler Ltd, 1985.
- Slade, Andrew, *Lyotard, Beckett, Duras, and the Postmodern Sublime*, New York, Peter Lang, 2007.

Tonning, Erik, *Samuel Beckett's Abstract Drama. Works for Stage and Screen 1962-1985*, Oxford, Peter Lang, 2007.

Van Ruller, Han, Uhlmann, Anthony, Wilson, Martin, *Arnold Geulincx's Ethics with Samuel Beckett's Notes*, translated by Martin Wilson, Leiden/Boston, Brill, 2006.

Weber-Caffish, Antoinette, *Chacun son dépeupleur. Sur Samuel Beckett*, Paris, Minuit, 1994.

Articles sur Beckett :

Bataille, Georges, « Le Silence de Molloy », *Œuvres Complètes XII*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 85-94.

Blanchot, Maurice, « Où maintenant ? Qui maintenant ? », *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1986, pp. 286-91.

Deleuze, Gilles, « L'Épuisé », in *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 2002, pp. 57-106.

Driver, Tom, « Interview with Samuel Beckett », *Samuel Beckett. The Critical Heritage*, ed. by L. Graver and R. Federman, London, Routledge and Regan Paul, 1979, pp. 217-23.

Eastham, Andrew, « Beckett's Sublime Ironies: The *Trilogy*, *Krapp's Last Tape*, and the Remnants of Romanticism », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* 18, *All Sturm and no Drang. Beckett and Romanticism*, ed. by Dirk van Hulle and Mark Nixon, 2007, pp. 117-29.

Gilbert, Inger, « The Quotidian Sublime: from Language to Imagination in Beckett's *Three Novels* and *Happy Days* », *The Romantic Review*, vol. 83, n° 4, 1993, pp. 437-62.

Lawley, Paul, « The Rapture of Vertigo: Beckett's Turning Point », *The Modern Language Review*, vol. 95, part I, January 2000, pp. 28-40.

Le Gall, Véronique, « Carcasse et déraison : la nature morte », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* 12, *Pastiches, Parodies and Other Imitations/Pastiches, Parodies and Autres Imitations*, ed. by Marius Buning, Matthijs Engelberts and Sjef Houppermans, 2001, pp. 21-34.

Mével, Yann, « Beckett et le terrain vague de la mélancolie », in *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* 11, *Samuel Beckett. Endlessness in the year 2000/ Fin sans fin en l'an 2000*, ed. by Angela Moorjani and Carola Veit, 2000, pp. 469-77.

Pireddu, Nicoletta, « Sublime Supplements: Beckett and the 'Fizzling out' of Meaning », *Studies in Short Fiction*, vol. 29, n°1, Winter 1992, pp. 303-13.

Schwab, Gabriele, « Cosmographical Meditations on the In/Human: Beckett's *The Lost Ones* and Lyotard's 'Scapeland' », *parallax* 4, 2000, pp. 58-73.

Sheringham, Michael, « Entre le besoin et l'incarnation. L'épreuve du récit dans la première partie de *Molloy* », *Europe*, n° 770-771, Juin-Juillet 1993, pp. 116-31.

Smith, Kathy, « Abject Bodies: Beckett, Orlan, Stelarc and the Politics of Contemporary Performance », *Performance Research, On Beckett*, vol. 12, n°1, ed. by Catherine Laws, 2007, pp. 66-76.

Smith, Russell, « Beckett's Endlessness: Rewriting Modernity and the Postmodern Sublime », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* 14, *After Beckett/D'après Beckett*, ed. by Anthony Uhlmann, Sjef Houppermans, Bruno Clément, 2005, pp. 405-20.

Weller, Shane, « Last Laughs: Beckett and the Ethics of Comedy », *Journal of Beckett Studies*, vol. 15, n°1 and 2, Fall 2005-Spring 2006, Sidney, pp. 35-59.

Résumé : Ce travail de recherche étudie la déstabilisation de la hiérarchie entre l'abject et le sublime dans les œuvres (textes de théâtre, récits et essais) de Georges Bataille, Jean Genet et Samuel Beckett. L'étude part de la constatation effectuée par Jean-François Lyotard selon laquelle la question du sublime se pose à chaque fois qu'une crise de la représentation a lieu (âges de la poétique et de l'esthétique, âge actuel) afin de confronter l'art à ce qui l'excède, lui permettant ainsi de se renouveler. Elle montre que la notion de sublime tend également, lors de chacune de ses réapparitions, à se rapprocher davantage de la notion d'abject, sensée lui être diamétralement opposée. C'est ce qui apparaît dans les œuvres de Bataille, Genet et Beckett où la doxa qui organise le monde et les valeurs à partir de paradigmes purement antithétiques est déconstruite. Cette redéfinition du rapport entre les notions est analysée aux niveaux stylistique, poétique, esthétique, empirique, psychanalytique, moral et éthique. Un chapitre est dédié à l'étude du phénomène dans l'œuvre de chaque auteur. Bataille remet en question la hiérarchie entre les notions en définissant un nouvel humanisme « noir » – ou « hyperhumanisme » – grâce à un terrorisme notionnel et littéraire pensant la communication comme un sacrifice. Genet se fait le chantre de l'abject en empruntant les moyens du sublime et en retournant chaque notion en son contraire, au point de ne plus pouvoir les distinguer. Beckett met en place une poétique de la Vanité, déclinée sur les modes classique et postmoderne, permettant de rendre compte de l'inhérente proximité et complémentarité des notions grandissant à travers les siècles. À défaut de proposer une solution au problème posé par Lyotard, ce travail montre la nécessité de prendre en considération le lien unissant le sublime à l'abject lors de toute tentative de renouvellement artistique.

English title : On the Abject and the Sublime. Georges Bataille, Jean Genet, Samuel Beckett.

English abstract : This thesis examines the destabilization of the hierarchical relationship between the abject and the sublime in the works (i.e. plays, prose narratives and essays) of Georges Bataille, Jean Genet and Samuel Beckett. Its starting point is Jean-François Lyotard's observation that the question of the sublime is raised each time there is a crisis within representation (in the age of poetics, of aesthetics, or in the present day) in order to set up a confrontation between art and that which exceeds art, permitting art to renew itself. Subsequently, it is argued that whenever the notion of the sublime appears it moves in proximity to – and sometimes merges with – its opposite: the abject. This is the case in the works of Bataille, Genet and Beckett, in which a *doxa* that understands the world and organizes values in terms of purely antithetical paradigms is deconstructed. This redefinition of the relationship between the sublime and the abject is analysed on a poetic, stylistic, aesthetic, empirical, psychoanalytic, moral and ethical level in the work of each author. Bataille can be said to interrogate the hierarchical separation of the two notions in defining a new « black » humanism – or « hyperhumanism » – through the use of a notional and literary terrorism which conceives of communication as sacrifice. Genet makes himself the eulogist of the abject in using sublime means and by changing each notion into its opposite, to the point that it is impossible to distinguish between the two. Beckett introduces a poetics of the *Vanitas*, understood in both its classical and its postmodern aspects, revealing the developing proximity and complementarity of the two notions. Rather than provide definite answers to the questions Lyotard poses, this thesis demonstrates the need to consider the links and affinities between the sublime and the abject in all attempts at artistic renewal.

Mots clés : Bataille, Genet, Beckett, abject, sublime.

Key words : Bataille, Genet, Beckett, abject, sublime.

French Department, School of European Cultures and Languages, University of Kent, Cornwallis Building, Canterbury, Kent, CT2 7NZ United Kingdom.

UFR de littérature française et comparée, Université Paris III, Centre Censier, 13 rue de Santeuil, 75231 Paris Cedex 05 France.