GILBERT LASCAULT

NOTULES POUR LES LARMES

a) *Voir / ne pas voir*

Au Louvre, une esquisse de Poussin : *Le couple et le voyeur* (p. 141)[1].



« En France, (...) l'obsession érotique de Poussin, contraire, en principe, à son classicisme, apparemment rencontra le vide... S'il s'est trahi, ce fut surtout dans une esquisse inutilisée » (p. 130). Une obsession est supposée malgré la rareté des signes qui la manifeste. Peut-être à cause de cette rareté. Une esquisse la livre, la trahit : non utilisée, exclue du lent travail du peintre, située hors de l'univers des tableaux, de l'univers de ce qui s'expose. L'esquisse n'est guère faite que pour le peintre. Dans le classicisme, l'érotisme se voit — plus nettement qu'à d'autres époques — interdire la communication. Epreuve solitaire, qui ne rencontre que le vide. Vain fantasme. Dans l'esquisse, le premier plan, à droite, est occupé par le voyeur, au visage crispé mais impénétrable à toute psychologie. Il s'agrippe aux rochers qui le dissimulent. Le voyeur n'est-il pas l'image de tout peintre ? N'est-il

1. Sauf indications contraires, les références renvoient à G. Bataille, *Les larmes d'Eros*, Paris, Pauvert, 1961.

pas l'image de Bataille cherchant les documents pour *Les larmes,* l'image de tout lecteur ? Mais le lecteur lui-même est, alors, un voyeur déçu, frustré. Le couple ne lui montre rien qui le « choque ». L'attitude dissimule les sexes des amants et même les seins de la femme. Elle est allongée sur un rocher carré couvert de ses vêtements défaits ; l'homme la prend debout. Ce qui d'érotique se produit : le non-vu dans le monde du visible. Privilège d'un voyeur toujours trompé. Ce n'est pas *L'histoire de l'œil* perçue du point de vue de Sir Edmond. Sir Edmond avec « ses yeux à demi sanglants [2] » a la « chance » d'être près du couple et accepté, souhaité par lui. L'expérience érotique transmise par Poussin : le voyeur enfermé dans sa solitude, éloigné, séparé. Paradoxal, le geste de Bataille *utilise* l'esquisse, en la déclarant inutilisée. Il montre le dessin caché ; mais son discours maintient l'occulté dans son occultation. Il ne décrit rien.

b) *transformer le difficile en inacceptable*

Dans *Les larmes d'Eros,* l'érotisme est nommé, ses lieux sont désignés. Pas de description. Les images ont tâche de nous déposséder surtout — par l'enchevêtrement qu'elles offrent de visible et d'invisible. Les mots de Bataille ne veulent pas nous aider dans cette rencontre. Ils visent à la rendre plus abrupte : à la fois inévitable et insupportable.

c) *espaces vides et rongés*

Trois châteaux. Trois ruines. Univers de cruauté devenus inhabitables. Châteaux redoutables et détruits d'une noblesse du crime (p. 162-3). Mâchecoul, château de Gilles de Rais. Lacoste (Vaucluse) où Sade imagina « l'intolérable » (p. 150). Perdu sur une crête, presque indiscernable : le château d'Erzsébet Bathory. Autant (au moins) qu'à travers des scènes, Eros parle et trouble grâce à ces lieux désertés : grâce à ce vide que laissent les crimes, rêvés ou accomplis. Un portrait complète la page. Une dame au visage attentif, à la pose un peu conventionnelle : Erzsébet Bathory. D'elle, *Les larmes* ne diront à peu près rien. Mais suggéreront l'essentiel. Une note indique un ouvrage à paraître qui lui est consacré. Bataille précise que Sade n'a pas connu son existence, que, sinon, elle « aurait tiré de lui un hurlement de fauve ». Eros cruel se donne dans des demeures rongées, un livre encore inexistant, un hurlement de fauve définitivement impossible. Eros prend le masque impassible d'Erzsébet et place Bataille face à Sade dans la délirante situation qu'a su décrire Borges : « Je compris qu'Averroës s'efforçant de s'imaginer ce qu'est un drame, sans soupçonner ce qu'est un théâtre, n'était pas plus absurde que moi, m'efforçant d'imaginer Averroës... [3] ». Mais ce qui, dans l'univers de Borges, se définit comme absurde devient chez Bataille l'origine des « larmes », du « tremblement » et de « l'horreur » (p. 164). Du foisonnement des scènes que les procès suggèrent ne subsistent que les décors vides et à demi abolis. Théâtres de la destruction, eux-mêmes ruinés.

d) *permanence de la fin*

Deux parties dans le livre. La première courte, énigmatique (jusqu'à la

2. G. Bataille, Œuvres complètes, T. I., p. 69.
3. Borges, La quête d'Averroës, *L'Aleph,* Gallimard, 1967, p. 129.

p. 46) : le commencement (la naissance d'Eros). La deuxième partie énonce un titre modestement scandaleux : la fin (de l'antiquité à nos jours). Nous sommes enveloppés dans l'anticipation de notre propre mort. L'histoire n'est que le développement de sa propre disparition. Le temps connu, celui que scandent les périodes est le déroulement d'une fin toujours déjà présente.

e) *délicieux démembrements*

Bataille minimise (p. 119) la violence des maniéristes. Mais les images qu'il reproduit viennent nier cette réticence. Le *Saint Jean-Baptiste* de Daniele Ricciardelli place au premier plan un cou coupé d'où le sang jaillit (p. 117). Considéré comme « exemple du maniérisme tardif », une anatomie de Gautier d'Agoty (1773) donne la version glorieuse de l'écorchement dont *Le supplice chinois* (p. 232) constitue la forme plus *intolérable* (p. 114). D'Antoine Caron, le *Massacre des proscriptions romaines* (p. 104-105) : les têtes coupées deviennent motif décoratif : sorte d'entrelacs sanglant.

De même que Bataille imagine le hurlement de fauve de Sade *s'il avait connu* l'existence d'Erzsébet, nous pouvons penser que Bataille aurait peut-être lu *La peinture maniériste* de Jacques Bousquet comme une des conséquences des *Larmes* [4]. Ce texte de Ronsard que cite Bousquet l'eût peut-être fait jouir :

« Tout au haut du sommet de ses hideuses portes
« Des étrangers occis pendent les testes mortes,
« Que pour une parade il accroche de rang
« A longs filets glacez, distillantes le sang.
« Qui respandent, horreur ! par les playes cruelles
« Du test froissé de coups, leurs gluantes cervelles... »

Il eût aimé savoir que, dans le *Cambyse* de Thomas Preston, est montrée une tête tranchée, égorgée, la peau rabattue sur les oreilles et que les indications scéniques expliquent comment cet effet peut être obtenu au moyen d'une fausse peau [5]. « Jamais, écrit Bousquet [6], il n'y eut époque plus consciente et, dirait-on, plus friande de la mort ». *L'histoire de Sergio* de Grazzini vient lier, d'atroce manière, le désir, la mutilation et la mort : « Les pauvres malheureux amants, sans langue, sans yeux, sans mains et sans pieds, perdant leur sang par sept plaies diverses étaient presque à bout de vie. Cependant, quand ils entendirent Currado prononcer ses dernières paroles, la chambre se vider et la porte se fermer, ils se retrouvèrent au toucher, ils s'étreignirent avec leurs moignons sanglants, et, leurs bouches unies, se pressant de leur mieux l'un contre l'autre, ils attendirent la mort en souffrant [7] ». Intolérable fantasme qui confond la mort finale et ce que Bataille rappelle (p. 8) avoir été nommé la « petite mort ».

f) *livre-labyrinthe*

« Le sens de ce livre est, *dans un premier pas,* d'ouvrir la conscience à l'identité de la « petite mort » et de la mort définitive. De la volupté, du délire

4. J. Bousquet, *La peinture maniériste*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1964.
5. Cf. J. Bousquet, p. 246.
6. Idem, p. 251.
7. Idem, p. 206.

à l'horreur sans limites » (p. 8) ; « Ce livre-ci, pour l'auteur, n'a qu'un sens : *il ouvre à la conscience de soi !* » (p. 166). Vivre réellement l'identité de ces deux formules constitue probablement le premier pas que cherche à provoquer l'ouvrage. Premier pas difficile. Pour tenter de le produire, le livre doit se faire labyrinthe. Il doit obtenir du lecteur une lecture où celui-ci se perd, où le déroulement chronologique des images est simultanément reconnu et remis en question. Le pas en avant exige que le lecteur tourne en rond. Un tableau de Barma de Sienne (p. 249) va renvoyer à Arcimboldo (p. 161). Toujours, dans cette dernière page du livre (p. 249), *Temple érotique* (1940) de Masson renvoie à un dessin de Salviati (p. 67). Le livre se bouleverse et devient proprement interminable : sorte d'entretien « infini ». Bataille nous invite à fragmenter le dessin de Salviati ; Masson nous permet de privilégier dans le *Triomphe de Priape* ce qu'une première vision avait maintenu invisible : un sexe féminin encore fermé sur lui-même et que des angelots s'efforcent d'ouvrir : but évident (mais d'abord mal perçu) du triomphant phallus. *Les larmes :* livre labyrinthe dont le centre égaré est peut-être cette béance dissimulée, rejetée à l'extrême bord d'une image, cachée par les lèvres qui la ferment. Bataille est contraint de désigner, avec une précision presque outrageante, une place qui sinon se déroberait à notre perception : « Voir p. 267 (à droite) ». Un lieu s'y désigne où s'accomplit et s'achève le triomphe du phallus, où il est attendu, où il s'affirme, et se nie.

g) *blessures et orifices*

Apparemment divergentes des positions de Bataille, les recherches de Leroi-Gourhan (publiées en 1965) aident peut-être à les comprendre. *Lascaux ou la naissance de l'art* (Skira, 1955), premières pages des *Larmes :* nos cavernes premières ne cessent de nous questionner.

Cette fascination que les grottes exercent sur Georges Bataille s'explique (tout au moins pour une part) par ce que le simple regard ne peut pas percevoir, mais que la recherche statistique d'A. Leroi-Gourhan rend seul manifeste. Leroi-Gourhan lit l'art paléolithique comme la mise en scène de la différence sexuelle. Son exploration y découvre deux séries de correspondances : homme-cheval-sagaie et femme-bison-*blessure*. D'autre part, il précise : « Il semble bien que la caverne toute entière ait eu un caractère symbolique féminin, ce qui expliquerait l'attention avec laquelle les étroitures, les passages ovales, les fentes et les alvéoles ont été marqués et parfois complètement peints en rouge. Cela expliquerait aussi pourquoi ces points topographiques particuliers sont marqués des signes de la série mâle qui deviennent par le fait complémentaires [8] ». Sans que Bataille l'ait su, qu'il ait pu en prendre conscience exacte, ce spectacle de la différence sexuelle, masqué par un symbolisme complexe, marque le regard qu'il jette sur une « naissance de l'art » qui se confond avec « la naissance d'Eros », avec l'érotisme *à l'état naissant*.

La culture occidentale, dans son développement, n'a cessé de nier la présence de la béance, de refuser l'image du sexe de la femme, de chasser l'idée même de l'orifice. L'être-sphérique de Parménide, l'exclusion du néant hors du pensable,

8. A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, Mazenod.



« ... supplicié chinois dont la peau arrachée laisse voir ce que d'habitude elle cache »

une sorte de fétichisme culturel (qui nie la différence sexuelle) fondent la réflexion occidentale. L'œuvre de Bataille refuse cette tradition.

Elle rêve et pense autour de la fente, de la faille, de la blessure, de la perforation. « Je désire être égorgé en violant la fille à qui j'aurai pu dire : tu es la nuit [9] ». Dans *Les larmes,* une véritable encyclopédie de la faille se constitue.

L'être humain s'y définit au plus près de son rire qui vient fendre son visage et « déboutonner » son ventre ; au plus près également « de l'ouverture anale — liée à l'accroupissement » (p. 45). La fente du sexe féminin y apparaît dans des gravures sur le calcaire de l'époque aurignacienne (p. 13), dans la gravure de Salviati, sur la reproduction par Hancarville d'une pierre de cornaline (p. 74). A travers la robe (sur une œuvre de Dürer) (p. 83) un homme semble y enfoncer ses doigts. De sa main, la Vénus du Titien (p. 129) ne la dissimule que pour attirer davantage l'attention sur elle. Dans *La femme cachée* de Rembrandt (p. 144), un jet d'urine jaillit d'elle : version rustique des troublantes mésaventures de Marcelle ; pour Simone un jet d'urine est « un coup de feu vu comme une lumière [10] ». Les sexes féminins se rendent plus lisibles encore chez les contemporains : Masson (p. 197), Bellmer (p. 206), Klossowski (p. 121). *La leçon de Guitare* de Balthus (p. 234) étale aux yeux de tous l'étroite fente d'une toute jeune fillette — que « l'enseignante » caresse et violente.

Sexe féminin et blessure se correspondent dans les images choisies par Bataille. Chacune est métaphore de l'autre, selon un système que *Les larmes* n'ont nul besoin d'expliciter. Blessures d'innocents massacrés ; Lucrèce prête à se poignarder ; supplicié chinois dont la peau arrachée laisse voir ce que d'habitude elle cache ; morts animés dont la chair se fend : toutes ces figures de la béance, de la perforation se multiplient dans le livre, en un étrange et nécessaire réseau d'horreurs. Au-dessus du début de l'index (p. 243), l'énigmatique *Mort de Procris* de Piero di Cosimo constitue l'un des emblèmes de l'œuvre toute entière de Bataille. Le tableau s'organise autour de la plaie minuscule et meurtrière qui marque le cou de la jeune fille et d'où s'écoulent quelques gouttes de sang. A chacun de lire (comme il le désire) l'attitude du faune qui la regarde.

h) *les larmes d'Eros comme autre Histoire de l'œil*

Ces notules n'ont cessé d'être hantées par les épisodes de l'*Histoire de l'œil*. Regards de Sir Edmond. Jets d'urine de Marcelle. Auraient pu apparaître également la corne perforatrice du taureau, le « cul » qui s'ouvre de Simone, l'errance qui évoque la fin du récit. *Les larmes d'Eros* constituent une version autre de l'*Histoire de l'œil*. A l'écriture des scènes produites par Bataille se substitue la monstration d'images trouvées. Au récit organisé qui se donne le nom d'*Histoire* succède une « histoire de l'art érotique » qui se déconstruit en labyrinthe et trouve son titre en un fragment de tableau, en une image immobile : Eros, le petit, pleure.

i) .....

GILBERT LASCAULT

9. G. Bataille, Œuvres complètes, T. I., p. 86 : *L'anus solaire.*
10. Idem, p. 38 : *Histoire de l'œil.*