

Tomasz Swoboda

La stratégie de persuasion dans "Julie" de Georges Bataille

Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Romanica 6, 209-219

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Tomasz Swoboda
Université de Gdańsk

LA STRATÉGIE DE PERSUASION DANS *JULIE* DE GEORGES BATAILLE

La mise en avant du lecteur dans la théorie littéraire contemporaine invite à se demander si la réflexion, du côté de l'auteur, sur le désir d'éduquer ne s'approche pas trop de la fameuse *intentional fallacy*, objet de réprobations de la plupart des théoriciens. Aujourd'hui, il semble en effet difficile de s'opposer à la constatation de Paul Ricœur selon lequel c'est « seulement par la médiation de la lecture que l'œuvre littéraire obtient la signification complète »¹. Toutefois, rien ne s'oppose à ce que l'on essaie de focaliser cette médiation – qui est la nôtre et dont il nous est impossible de sortir – sur une étape antérieure du processus de la signification, celle de la création du sens par l'auteur, qu'il soit « impliqué », « implicite », ou qu'il cède la place à l'« intention du texte »², l'auteur que rien ne nous empêche – le pouvoir du lecteur étant presque illimité – d'identifier avec l'auteur réel³. Le champ de recherches ainsi délimité, il s'agira d'étudier la stratégie de persuasion⁴ inscrite dans le schéma de communication « qui prend son

¹ P. Ricœur, *Temps et récit*, t. 3 : *Le temps raconté*, Paris, Seuil, « Points », 1985, p. 286.

² *Implied author* est un terme forgé par Wayne Booth dans *The Rhetoric of fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961. L'« auteur implicite » fait partie du schéma narratif créé par Wolf Schmid dans *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*, Munich, Fink, 1973. La notion d'« intention du texte » a été proposée par Umberto Eco dans *Les Limites de l'interprétation*, trad. M. Bouzaher, Paris, Grasset, 1992.

³ Antoine Compagnon propose une conception de l'intention de l'auteur qui permet de la rapprocher de la rhétorique : « L'intention ne se limite pas à ce qu'un auteur s'est proposé d'écrire – par exemple à une déclaration d'intention –, non plus qu'aux motivations qui ont pu l'inciter à écrire, comme le désir d'acquiescer de la gloire, ou l'envie de gagner de l'argent, ni enfin à la cohérence textuelle d'une œuvre. L'intention, dans une succession de mots écrits par un auteur, c'est ce qu'il voulait dire par les mots utilisés. L'intention de l'auteur qui a écrit une œuvre est logiquement équivalente à ce qu'il voulait dire par les énoncés qui constituent le texte. Et son projet, ses motivations, la cohérence du texte pour une interprétation donnée, ce sont après tout des indices de cette intention » (A. Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 95).

⁴ Stratégie que Wayne Booth définit comme « les moyens dont dispose l'auteur pour prendre le contrôle de son lecteur » (préface à la seconde édition de *The Rhetoric of fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1983, cité par P. Ricœur, *op. cit.*, p. 289, note).

point de départ chez l'auteur, [...] traverse l'œuvre, pour trouver son point d'arrivée chez le lecteur »⁵. Nous essaierons de repérer cette stratégie et son but implicite dans un texte peu connu de Georges Bataille intitulé *Julie*, dont l'inachèvement invite, en plus, à réfléchir sur les raisons de son abandon.

*

Quand on pense à la stratégie rhétorique chez Georges Bataille, l'on se tourne volontiers vers un de ses récits les plus fameux, à savoir *Madame Edwarda*, qui ouvre par un liminaire constitué d'une apostrophe au lecteur : « Si tu as peur de tout, lis ce livre, mais d'abord, écoute-moi »⁶. Dans *Julie*, la présence de ce moi – qui peut être tantôt celui de l'auteur, tantôt celui du narrateur – n'est pas tellement perceptible : sa trace la plus visible se trouve peut-être juste avant le fragment III où une voix, séparée du reste du texte – à qui est-elle ? –, annonce : « Ce qui suit se passa comme au fond d'un rêve »⁷. Ce manque, toutefois, n'ôte rien à la stratégie de l'auteur dans le récit : comme l'affirme Paul Ricœur, « l'effacement de l'auteur est une technique rhétorique parmi d'autres »⁸, et « ce n'est pas non plus parce que le romancier se sera efforcé de 'montrer' plutôt que de 'renseigner et d'enseigner' qu'il aura disparu »⁹. Mais chez Bataille, il faut chercher cet effort ailleurs.

L'éditeur de *Julie* dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade » constate à juste titre qu'il s'agit du « plus méconnu de tous les récits de Bataille »¹⁰. Cette méconnaissance est « pour une certaine part justifiée : pour être l'un des plus curieux récits de Bataille, *Julie* n'est pas à première vue le meilleur »¹¹. Ne voulant pas nous engager dans le débat sur la valeur, il nous faudra pourtant prendre en considération le fait principal de cette méconnaissance : le caractère inachevé du texte. Pour l'instant, il suffira de rappeler le doute récent des théoriciens quant à l'achèvement des œuvres en général¹², de même que la conviction

⁵ P. Ricœur, *op. cit.*, p. 288.

⁶ G. Bataille, *Madame Edwarda*, éd. G. Philippe, in : G. Bataille, *Romans et récits*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 325.

⁷ Idem, *Julie*, éd. E. Tibloux, in : G. Bataille, *Romans et récits*, *op. cit.*, p. 438. Ensuite dans le texte comme J suivi du numéro de page.

⁸ P. Ricœur, *op. cit.*, p. 290.

⁹ *Ibid.*, p. 291.

¹⁰ E. Tibloux, « Notice », in : G. Bataille, *Romans et récits*, *op. cit.*, p. 1191.

¹¹ *Ibid.*

¹² Voir l'article « Existe-t-il des œuvres que l'on puisse dire achevées ? » in : *L'Atelier de théorie littéraire* sur le site www.fabula.org. Déjà Michel Charles soulignait que « le postulat de l'achèvement de l'œuvre ou de sa clôture dissimule le processus de transformation réglée qui constitue le 'texte à lire' : l'œuvre close est une œuvre lue, ayant du même coup perdu toute efficacité et tout pouvoir » (M. Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977, p. 61 ; cité d'après P. Ricœur, *op. cit.*, p. 300, note).

de Bataille lui-même concernant « le caractère inachevable du réel »¹³. Quoi qu'il en soit, si l'hypothèse que l'inachèvement du récit fait partie de sa stratégie de persuasion n'est pas à exclure, elle reste peu pertinente, vu les notes faites par Bataille pour la suite du texte.

Il n'en va pas de même de son auctorialité ou, plus précisément, de l'auctorialité que Bataille voulait lui attribuer. Or, dans ses notes, l'auteur écrit : « J'attribue ce récit à Dianus » (J, 483). Le même nom apparaît comme auteur fictif du *Coupable*¹⁴, ainsi que de *L'Alléluiah*, et comme un des personnages de *L'Impossible*. Rendu célèbre grâce au *Rameau d'or* de Frazer, Dianus était le prêtre de Diane, *Rex Nemorensis* : le roi du bois, un roi sans sujets – titre donné au criminel réfugié dans le temple de la déesse¹⁵. Ce titre était sans doute aussi celui de Bataille lui-même, pornographe et employé à la Bibliothèque Nationale, fils de Joseph-Aristide Bataille et en même temps Pierre Angélique, Louis Trente et Lord Auch : « sous chaque masque, il y a un deuxième masque qui est le masque du premier »¹⁶. Chacun de ses pseudonymes participe également du processus de parricide¹⁷ que Bataille ne cesse d'effectuer dès ses premiers ouvrages¹⁸. En 1944, Dianus c'est aussi Bataille amoureux de la véritable Diane : Diane Kotchoubey de Beauharnais qui ne deviendra Diane Bataille qu'en 1951. Mais imaginons *Julie* publiée : le lecteur ne peut avoir accès qu'au premier contexte, celui qui relève de la mythologie ; tout au plus à un autre, s'il sait que Dianus (*divinus anus*) peut être une répétition de Lord Auch (Dieu aux chiottes), nom de l'auteur fictif d'*Histoire de l'œil*. Ainsi obtient-on le premier signe du caractère hybride du récit qui, achevé, aurait peut-être été la plus patente réalisation du « dispositif Bataille » où « la douleur ininterrompue et la divinisation constante

¹³ Dans *Le Coupable*, texte publié la même année que fut composée *Julie*, Bataille écrit : « La constante erreur humaine traduirait le caractère inachevable du réel et, partant, de la vérité » (G. Bataille, *Le Coupable*, in : idem, *Cœuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, 1973, p. 279).

¹⁴ En préfaçant la réédition des deux premiers volumes de sa *Somme athéologique*, Bataille s'explique dans une note : « Dianus est le pseudonyme – tiré de la mythologie romaine – dont je me suis servi quand je publiai la première fois ces premières pages du *Coupable*, en avril 1940, dans le numéro de *Mesures* qui sortait à cette date d'une imprimerie d'Abbeville » (G. Bataille, *Le Coupable*, op. cit., p. 239).

¹⁵ Denis Hollier donne une interprétation de ce pseudonyme dans son ouvrage *La Prise de la corde. Essais sur Georges Bataille*, Paris, Gallimard, 1974, p. 117. Francis Gandon en propose une analyse sémiotique détaillée in : *Sémiotique et négativité*, Paris, Didier Érudition, « Linguistique », p. 151-156.

¹⁶ J. Châtain, *Georges Bataille*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1973, p. 18.

¹⁷ Conformément à la formule de Jean Bellemin-Noël selon lequel « le geste de prendre un pseudonyme équivaut chez un écrivain à un simulacre de parricide » (J. Bellemin-Noël, « Réflexions : du sujet de l'écriture à l'écriture de soi », in : *Voix, Traces, Avènement. L'écriture et son sujet*, sous la dir. d'A. Goulet, avec la collaboration de P. Gifford, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1999, p. 206).

¹⁸ La meilleure interprétation de la pseudonymie bataillienne est donnée par Michel Surya dans *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1992, p. 114-119.

de soi-même [...] se déterminent réciproquement, chacun des deux états ne cessant d'engendrer son contraire »¹⁹.

Le second indice est recelé dans l'objectif architextuel de *Julie* : « Écrire un roman autobiographique – consigne Bataille –, répondant aux lacunes des notes. Mais sans clé, personnages inventés, événements faux. À ce prix, les mouvements de la vie se trouvent » (J, 483). Peu importe ici la distinction entre roman et récit : en tout cas il s'agit de la fiction, du type de l'écrit dont une des fonctions rappelle celle de la pseudonymie : « C'est mourir davantage encore que vouer le monde même que l'on invente à la mort » (J, 484). Mais la fiction qu'allait être *Julie* – à la différence d'autres textes écrits à la même époque (*L'Expérience intérieure*, *Le Coupable*, *Sur Nietzsche*) – faisait disparaître non seulement, comme l'a fait le pseudonyme, le père mais aussi l'auteur lui-même²⁰. Et quels sont ces « mouvements de la vie » dont parle Bataille, le message par excellence du récit, devant lequel s'effacent le destinataire et le destinataire ? Parmi d'assez nombreuses réflexions de Bataille sur la matière romanesque, il y en a deux qui semblent les plus proches de la stratégie appliquée à *Julie* : l'une lui est antérieure, et l'autre postérieure. La première se trouve dans une de ses communications données au Collège de Sociologie : Bataille observe que « le plus souvent, la destinée humaine ne peut être vécue que dans la fiction. Or l'homme de la fiction souffre de ne pas accomplir lui-même la destinée qu'il décrit »²¹. La seconde provient de *L'Histoire de l'érotisme* et fait remarquer que « l'attrait d'un roman se lie aux malheurs d'un héros, aux menaces qui pèsent sur lui. Sans difficultés, sans angoisses, sa vie n'aurait rien qui nous attache, rien qui nous passionne et nous force à la vivre avec lui »²². Que ces deux remarques soient contradictoires, cela ne fait que mieux les adapter au roman inachevé de Bataille, dont le message, ou la « leçon », se situerait quelque part entre la vérité profonde et le simulacre, entre les souffrances de l'auteur et les malheurs du héros qui débouchent sur l'ennui ou sur la *catharsis*²³.

¹⁹ J. Châtain, *op. cit.*, p. 131.

²⁰ Ce n'est pas un hasard si ces constats font penser à Maurice Blanchot. En effet, *Julie* est non seulement le plus beckettien – avant la lettre – des récits de Bataille mais aussi le plus blanchotien. La mort dont Bataille parle dans les *Notes autour de « Julie »* évoque telle phrase de *L'Expérience intérieure* : « Mise à mort de l'auteur par son œuvre » (G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, in : idem, *Œuvres complètes*, t. V, *op. cit.*, p. 174). Michel Heimonet observe à juste titre que dans *L'Expérience intérieure* se trouve la relation d'une conversation de Bataille avec Blanchot qui eut lieu à cette époque (M. Heimonet, *Pourquoi Bataille ? Trajets intellectuels et politiques d'une négativité au chômage*, Paris, Kimé, 2000, p. 57, note).

²¹ G. Bataille, « L'apprenti sorcier », in : *Le Collège de Sociologie (1937-1939)*, éd. D. Hollier, Paris, Gallimard, « Folio / Essais », 1995, p. 310.

²² G. Bataille, *L'Histoire de l'érotisme*, in : idem, *Œuvres complètes*, t. VIII, Paris, Gallimard, 1976, p. 91.

²³ C'est ce qui découle de la suite des textes cités. Ainsi, dans « L'Apprenti sorcier », on lit : « il [l'homme de la fiction] souffre de n'échapper à la fiction que dans sa carrière. Il tente alors de faire entrer les fantômes qui le hantent dans le monde réel. Mais dès qu'ils appartiennent au monde

Mais c'est avant tout le lecteur qui se trouve impliqué, insidieusement, par le récit. En effet, le jeu de la fiction romanesque proposé, ou plutôt imposé par Bataille ne fait qu'accabler celui-là de malheurs du héros et de souffrances du narrateur confronté à la quasi-impossibilité d'en rendre compte²⁴. Au point que le lecteur doit se demander si l'abondance des calamités que doit subir Henri, le héros de *Julie*, et surtout la façon dont elles sont exprimées ne déréalisent pas d'une certaine manière l'histoire racontée, si l'un des objectifs de l'auteur n'était pas de miner les fondements de la mimésis. Permettons-nous de ne citer que quelques exemples de ce désespoir extrême : « Ses yeux qu'agrandissait la fièvre, exprimaient une angoisse sans remède » (J, 436) ; « Il se souvint d'une constante de sa vie : rien ne s'arrangeait qui n'ait d'abord atteint le pire » (J, 437) ; « Il se sentait décomposé » (J, 440) ; « De même qu'un tourbillon de poussière annonce l'orage, une sorte de vide ouvert aux multitudes affairées annonçait l'entrée dans un temps de catastrophes décevantes mais sans limites » (J, 446) ; « La nausée et le désespoir comme l'exultation et l'extase ont perdu le sens qu'ils avaient ou n'en ont qu'un suspendu, peut-être même déjà défait » (J, 447) ; « L'angoisse et la folie, le délire et l'absurdité régnaient dans cette triste maison. Lentement Julie se désagrégeait » (J, 455). Il faut néanmoins remarquer que tout en présentant une situation infernale, Bataille n'en reste pas moins fidèle au principe du *décorum* ; si bien que les citations des pages 440, 447 ou 455 pourraient être lues comme effets de métalangage, éléments d'une mise en abyme stylistique révélant les règles qui présidaient à la composition du récit (« décomposition », « suspension », « défaite », « délire », « absurdité », « désagrégation »). Tout cela reste, bien sûr, en parfait accord avec le contenu du récit : l'histoire d'un homme malade qui attend sa bien-aimée, échoue dans sa tentative de suicide après avoir

que l'action rend vrai, dès que l'auteur les lie à quelque vérité particulière, ils perdent le privilège qu'ils avaient d'accomplir l'existence humaine jusqu'au bout : ils ne sont plus que les reflets ennuyeux d'un monde fragmentaire » (*op. cit.*, p. 310). Dans *L'Histoire de l'érotisme*, Bataille continue de façon suivante : « Cependant le caractère de fiction du roman aide à supporter ce qui, réel, pourrait dépasser nos forces et nous déprimer. Nous avons avantage à vivre par procuration ce que nous n'osons pas vivre nous-mêmes. Entendons bien que la question n'est pas de supporter le malheur sans faiblir : nous devons, l'endurant sans trop d'angoisse, jouir du sentiment de perdre ou d'être en danger qu'il nous donne » (*op. cit.*, p. 91).

²⁴ En commentant l'ouvrage de Booth, Paul Ricœur s'arrête sur le passage dans lequel l'auteur de la *Rhetoric of Fiction* « ne cache pas ses réticences à l'égard de la stratégie employée par Camus dans *la Chute* : le narrateur lui paraît ici entraîner son lecteur dans l'effondrement spirituel de Clamence. [...] Le danger est en effet que la persuasion cède la place à la séduction de la perversité. [...] Par-dessus tout, Booth a raison de souligner, à l'encontre de toute esthétique prétendue neutre, que la vision des personnages, communiquée et imposée au lecteur, a des aspects non seulement psychologiques et esthétiques, mais sociaux et moraux. Toute la polémique centrée sur le narrateur non digne de confiance montre à merveille que la rhétorique de l'impartialité, de l'impassibilité, dissimule un engagement secret capable de séduire le lecteur et de lui faire partager, par exemple, un intérêt ironique pour le sort d'un personnage apparemment condamné à la destruction de lui-même » (P. Ricœur, *op. cit.*, p. 294-295, note). Si différentes que soient les rhétoriques des deux textes, il semble que Bataille soit, dans *Julie*, assez proche de la stratégie camusienne.

lu le télégramme contenant une erreur (à l'origine de laquelle se trouve la sœur du héros), et vit enfin les moments de désespoir et de jouissance alternés, auprès de l'héroïne éponyme – ivre, animale et majestueuse.

La confusion qui résulte pour le lecteur de cette tension entre le non-respect des bienséances d'une part, et l'homogénéité du ton d'autre part, n'est que renforcée par l'omniprésence du rire. En effet, les personnages ne cessent de rire ou éclatent de rire dans les moments les moins convenables, comme après l'arrivée du père d'Henri : « 'Vous avez parlé à Suzanne ?' Le petit homme leva les bras, roula les yeux : 'Elle s'est évanouie quand elle m'a vu', dit-il. Julie fit un effort désespéré... Elle n'arrêta pas un rire violent. [...] Elle réussit à dire : 'Ô pardon !' Car elle désespérait d'arrêter de rire. Henri eut peur de son côté. Pour éviter de rire, il serra les dents et les yeux au ciel s'écria : 'Papa !' » (J, 465). Pourquoi le rire ? Sans doute fait-il partie de ce qu'Emmanuel Tibloux appelle hybridité et expressionnisme de *Julie*²⁵. Mais le rire est avant tout un élément de la stratégie complexe de persuasion, un élément issu directement de la philosophie batailleienne. Or, dans *Le Coupable* – qui apparaît comme le texte dont *Julie* aurait pu être un complément –, au début du chapitre intitulé « L'envie de rire », Bataille avoue : « Je puis rire du fond d'une misère infinie »²⁶. Et au début du chapitre suivant, portant le titre « Rire et tremblement », il ajoute : « Le rire éperdu sort de la sphère accessible au discours [...]. Le rire est le saut du possible dans l'impossible »²⁷. Si la première citation permet d'expliquer le rire au niveau de l'histoire dans *Julie*, la seconde fait surgir sa vraie fonction : celle d'une alternative au langage et au sens, ceux-ci étant incapables de représenter « les mouvements de la vie ». Si le rire en est capable, c'est qu'il est présentation de l'imprésentable, donc – le sublime même²⁸. Ce stratagème contribue à la déstabilisation du lecteur qui, en attente – exactement comme le héros du récit ! – d'un message cohérent quelconque, se laisse ainsi plus facilement mener par le nez pour s'imprégner finalement de ce que l'auteur avait programmé.

On peut dire même que c'est cette attente qui constitue l'élément principal de la persuasion dans *Julie*. « Thème dominant du roman, soutenu par plus de quarante occurrences du mot »²⁹, l'attente forme avec ses variantes – le vide, le manque, la perte et l'ennui – un espace-temps creux, traversé par des fantômes d'objets, d'événements et de personnages³⁰. Une telle construction de la diégèse rend possible une mise en relief plus efficace de ces rares moments où le lecteur lit quelque chose d'autre que les plaintes du narrateur ou du héros, moments

²⁵ E. Tibloux, *op. cit.*, p. 1192 et 1199.

²⁶ G. Bataille, *Le Coupable*, *op. cit.*, p. 334.

²⁷ *Ibid.*, p. 346.

²⁸ Voir J.-F. Lyotard, *Le Post-moderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986, p. 30.

²⁹ E. Tibloux, *op. cit.*, p. 1197.

³⁰ « Tout représenter comme une fuite hallucinée devant des spectres », note Bataille dans le manuscrit du roman (J, 483).

qui se détachent ainsi plus facilement sur le fond noir du récit. Aussi *Julie* peut-elle être définie – métaphoriquement – comme une grande prétérition au sens que confère à ce mot le *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* de Morier :

La prétérition est une figure de *pensée* ; mais elle confine à une sorte de perfidie. Il ne faudrait pas trop la cultiver : elle s'ouvre, parfois, sur les profondeurs de l'abîme.

Poursuivie jusque dans ses dernières conséquences, la nostalgie du désir prendra même un caractère nettement morbide. Car plus le geste qui demande à l'imagination malade de se détourner d'un objet quelconque est puissant, plus forte aussi la suggestion³¹.

L'accent y est mis en l'occurrence, bien évidemment, sur le « perfide », « les profondeurs de l'abîme », le « caractère morbide » et « l'imagination malade ».

Quels sont, en effet, ces rares moments qui sillonnent le récit de Bataille ? Un épisode est caractéristique de ce type de scènes : Henri entend une musique solennelle qui prépare l'apparition d'un ange ouvrant les rideaux³². La scène a donc toutes les apparences d'une épiphanie, d'une extase mystique³³, mais la révélation qui suit ne fait que fixer le héros dans son immobilité : « Va jusqu'au bout de ton attente ! » (J, 438) De même, les passages qui ont la forme d'une maxime ne proposent aucune solution à l'inertie du récit : « Qui attend, à la longue, est nanti d'une vérité odieuse : s'il attend, c'est qu'il est attendu. L'homme est une attente. D'on ne sait quoi, qui ne viendra pas » (J, 441). Ces deux citations, tout en s'inscrivant dans le thème de l'attente, mettent en lumière deux autres figures essentielles de *Julie*, à savoir l'absurde et le paradoxe. Absurde en effet l'attente d'Henri dont l'objet est la mort (J, 439, 444) ; absurde l'arrivée du père et son comportement : « Son père buvait trop. Il tenait mal le vin. Cette absurdité-là était dans l'ordre des choses » (J, 471). Comme absurde apparaît aussi la limpidité de l'amour, « cet achèvement étroit du non-sens » (J, 482).

³¹ H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, [éd. princ. 1961], 1975, p. 851 et 850.

³² Il ne sera peut-être hors de propos de signaler que l'ami de Bataille et le mari de sa première femme, Jacques Lacan, a utilisé « les rideaux » pour illustrer sa thèse que le mot est nœud de significations : « que je dise le mot 'rideau' par exemple, ce n'est pas seulement par convention désigner l'usage d'un objet que peuvent diversifier de mille manières les intentions sous lesquelles il est perçu par l'ouvrier, par le marchand, par le peintre ou par le psychologue gestaltiste, comme travail, valeur d'échange, physionomie colorée ou structure spatiale. C'est par métaphore un rideau d'arbres ; par calembour les rides et les ris de l'eau, et mon ami Leiris dominant mieux que moi ces jeux glossolaliques. C'est par décret la limite de mon domaine ou par occasion l'écran de ma méditation dans la chambre que je partage. C'est par miracle l'espace ouvert sur l'infini, l'inconnu sur le seuil ou le départ dans le matin du solitaire. C'est par hantise le mouvement où se trahit la présence d'Agrippine au Conseil de l'Empire ou le regard de Mme de Chasteller sur le passage de Lucien Leuwen. C'est par méprise Polonius que je frappe : 'Un rat ! un rat ! un gros rat !' C'est par interjection, à l'entracte du drame, le cri de mon impatience ou le mot de ma lassitude. Rideau ! C'est une image enfin du sens en tant que sens, qui pour se découvrir doit être dévoilé » (J. Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 167).

³³ On sait que *Le Latin mystique* de Rémy de Gourmont et le *Livre des visions* d'Angèle de Foligno étaient les livres de chevet de Bataille.

Les notes de Bataille prouvent qu'il avait conçu l'absurde comme l'un des axes majeurs du roman : « La vérité des mouvements [de la vie], écrit-il, veut l'absurdité de l'invention » (J, 484). L'incongruité du récit n'a donc rien de fortuit : elle relève d'un dispositif méthodique qui implique la non-pertinence des vérités présumées. Ainsi le paradoxe est une figure qui s'harmonise parfaitement – et paradoxalement – avec les dissonances qui s'échelonnent tout au long du récit. « Quelque chose de lointain, d'irréel et pourtant de plus vrai » (J, 438), « il les [les souvenirs] revivait, mais comme un passé » (J, 439) ; « Je suis, aujourd'hui, le feu – dévoré – qui dévore. Et je suis feu me mesurant à qui me brûle » (J, 479), autant d'exemples qui perturbent la logique et, très proches du langage mystique, font apparaître la cohérence des procédés d'écriture dans *Julie*. Procédés non-évidents, parfois confus, très souvent imparfaits et peut-être inefficaces, mais tous centrés autour de la fonction commune qu'est – dans la perspective rhétorique – la déstabilisation du lecteur.

Il reste à mentionner le dernier des dispositifs qui « préparent » le lecteur à la rencontre du message bataillien. De même que les figures mentionnées ci-dessus, il n'est pas patent ; à vrai dire, il n'est repérable qu'après la lecture de la totalité (si incomplète soit elle) du texte. Il s'agit des passages comme celui où Henri demande à Suzanne : « Pourquoi m'enlèves-tu le peu de confiance que j'avais en toi ? » et, après deux phrases d'intervalle, le narrateur rapporte : « Il pensa qu'à jouer une confiance qu'il n'avait pas, il risquait d'obliger Suzanne » (J, 436). C'est aussi la constatation déjà mentionnée relative au thème principal du récit : « L'objet de mon attente est ma mort » (J, 439), qui se trouve reprise quelques pages après : « L'objet de mon attente était la mort » (J, 444). Si les répétitions citées peuvent, à la limite, s'apparenter à des leitmotifs, celles qui suivent ressemblent plutôt à des erreurs stylistiques : « Seul, Henri pleura. Des sanglots secs, une grimace enfantine. Henri pleurait de honte. Larmes, grimace, augmentaient la honte » (J, 437). Est-ce pour cela que Bataille abandonna son roman ? Mais pourquoi répète-t-il la phrase « Elle-même respirait mal, était brûlante » (J, 456) ? Quelle est la raison pour reprendre le « je ne peux pas » de Suzanne (2 fois) et de M. Hacque (4 fois) dans le fragment XXVI ? Ne s'agit-il pas du même mécanisme que dans la correspondance entre l'attente d'Henri, qui attend Julie, et celle de Suzanne, qui attend son père ? Force est de remarquer que chacune de ces répétitions est, pour ainsi dire, décalée, car la reprise marque en même temps une légère modification, soit du point de vue, soit de la forme grammaticale, soit du sujet de l'action, soit du moment de l'action. Ce ne sont donc ni refrains, ni défauts stylistiques mais, encore une fois, des écarts par rapport à la régularité, l'équilibre et la symétrie. Le récit de Bataille annonce par cela, fût-ce sous une forme fragmentaire et précaire, les réflexions deleuziennes sur la structure de l'être qui certes se répète, mais cette « répétition n'est jamais

répétition du 'même', mais toujours du Différent comme tel »³⁴. Et ce n'est pas par hasard que Deleuze et Bataille sont des auteurs des ouvrages consacrés à la philosophie de Nietzsche³⁵ : les deux étaient également sensibles au sens de l'éternel retour qui n'est rien d'autre que la répétition de la différence qui « exclut la cohérence d'un sujet pensant, d'un monde pensé, ainsi que tout paradigme : nulle idée, nul dieu n'est garant d'aucune homogénéité »³⁶. On voit ainsi combien de sens se superposent sur le désordre apparent de *Julie* et font la lumière sur son univers obscur. Les répétitions de motifs et de mots deviennent les éléments d'un système différentiel, dont l'attente – l'éternel retour – est excès. L'hétérogénéité du discours et, sur un autre niveau, l'instabilité émotionnelle marquent à la fois le manque de « tout paradigme » et l'ouverture à tout message.

Bataille suggère, dans ses notes, quel aurait pu être le « message » de son roman inachevé : « Mon récit irisera des lumières émanées d'une société mourante » (J, 484). Emmanuel Tibloux s'arrête longuement sur cette phrase, en y voyant une des clés de *Julie* qui, selon lui, « peut aussi se lire comme une allégorie [...] de la crise mondiale »³⁷. Dans cette perspective, M. Hacque devient « le parfait symbole de cette société mourante », et le récit entier s'arrange en un « programme allégorique » assez cohérent³⁸. Mais pour cela Bataille aurait-il eu besoin d'un système rhétorique si échafaudé ? Il semble que le centre de gravité, dans *Julie*, réside ailleurs et que Tibloux en est plus proche quand il évoque le début de la deuxième partie du roman – les considérations générales sur l'amour, l'homme et la femme – dans le contexte du « monde des amants » comme « l'une des rares possibilités de la vie actuelle » dont parla Bataille dans « L'Apprenti sorcier »³⁹. C'est dans ces réflexions que le « je » – est-ce Henri ? le narrateur ? Bataille lui-même ? – se présente comme ce « feu – dévoré – qui dévore », comme l'homme qui « interroge le vide » alors que « la réponse est femme » (J, 478). C'est là aussi que l'on retrouve l'identité de la guerre et de l'amour, les deux étant liées à la dépense, concept étudié par Bataille dès 1932⁴⁰. Même dans un texte tellement hétérogène qu'est *Julie*, ce début de la deuxième partie détonne. Il semble emprunté à un autre texte, philosophique sans doute, dont le rapport à l'ensemble n'est que métaphorique, tout au plus idéologique. Bataille y esquisse une sorte d'utopie érotique, quasi-mystique, voisine de celle du texte rédigé à la

³⁴ G. Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 330.

³⁵ G. Bataille, *Sur Nietzsche, volonté de chance*, Paris, Gallimard, 1945 ; réédition in : *Œuvres complètes*, t. VI, Paris, Gallimard, 1973. G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962. Idem, *Nietzsche. Sa vie, son œuvre avec un exposé de sa philosophie*, Paris, PUF, 1965.

³⁶ J. Châtain, *op. cit.*, p. 109.

³⁷ E. Tibloux, *op. cit.*, p. 1192.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p. 1193.

⁴⁰ « La notion de dépense » parut dans *La critique sociale* (n° 7) en janvier 1933. Bataille développera ce problème dans *La Part maudite*, Paris, Minuit, 1949 ; réédition in : *Œuvres complètes*, t. VII, Paris, Gallimard, 1976.

même époque, à savoir *L'Alléluiah*, sous-titré *catéchisme de Dianus*. Est-ce le message auquel il préparait son lecteur dès les premiers mots du récit ? Voulait-il l'imprégner des idées qui furent les siennes en 1944 à Samoïs quand, malade, non loin de Diane, il se fit réinsuffler un pneumothorax ? Pensa-t-il que, une fois ces idées exprimées, il ne valait plus la peine de continuer le roman ?

Quoi qu'il en soit, il est difficile, en lisant *Julie*, de ne pas penser à une lettre de Bataille à Diane Kotchoubey, adressée en novembre la même année 1944. Permettons-nous d'en citer quelques passages : « je n'accepterai pas d'autre obstacle que la mort entre toi et moi » ; « j'ai besoin de toi tout le temps » ; « mon existence ne se trouve plus qu'en se perdant dans la tienne » ; « La seule chose qui me console dans cet état sans espoir est l'idée que peut-être je pourrai mourir près de toi un jour où nous serions nus tous les deux » ; « je t'aime à un tel point que c'est l'avant-goût de la mort »⁴¹. Considérées séparément, ces citations ne sont qu'une traduction émouvante d'un sentiment amoureux, teinté, comme d'habitude chez Bataille, d'une nuance lugubre. Cependant, à la lumière de quelques phrases extraites de *Julie*, elles permettent de remarquer un lien intime entre la lettre et le récit ; ainsi « Il n'avait qu'un désir : qu'elle habite avec lui, passe son temps avec lui » (J, 442) ; « Il avait conscience du monde à travers Julie ; s'il demeurerait seul, le monde se réduisait au vide » (J, 472) ; ou bien, au début de la deuxième partie : « J'étais ce mouvement des eaux comme elle était le mouvement des eaux qui lui répondait : nous heurtant l'un à l'autre nous nous reconnaissons, nous nous mêlions » (J, 479). Toute la stratégie rhétorique de Bataille servirait-elle donc le jeu avec le lecteur et avec ses propres expériences ? S'agirait-il d'une fuite dans la fiction, fuite paradoxale car ayant pour but de « trouver les mouvements de la vie » ? Bataille nierait-il ainsi ses propos de « L'Apprenti sorcier » où la fiction se trouvait réduite à l'état d'un résidu de « reflets ennuyeux d'un monde fragmentaire » ? Et qu'en est-il de l'utopie esquissée au début de la deuxième partie de *Julie*, où l'auteur semble « écrire pour ce peuple qui manque »⁴² ? Les questions abondent, et il n'est pas exclu qu'elles n'échappèrent pas non plus à Bataille et qu'elles furent à l'origine de l'abandon du roman. De même, la stratégie complexe de persuasion peut être le résultat de la volonté de concilier plusieurs idées, à savoir :

1° celle de rendre ou de ne pas rendre publics les sentiments exprimés plus tard dans la lettre à Diane, et de les transformer ou non en une utopie érotique ;

2° celle d'avoir recours à la fiction en général et au roman en particulier, tout en ayant en vue une idée et une philosophie, ce qui contredirait la conviction de Bataille quant à la pureté de la littérature⁴³ ;

⁴¹ G. Bataille, *Choix de lettres (1917-1962)*, éd. M. Surya, Paris, Gallimard, 1997, p. 226-232.

⁴² L'expression est de Gilles Deleuze qui définit ainsi le « but ultime de la littérature » (*Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 15).

⁴³ « L'esprit de la littérature est toujours, que l'écrivain le veuille ou non, du côté du gaspillage, de l'absence de but défini, de la passion qui rongé sans autre fin qu'elle-même, sans autre fin que

3° celle de créer deux textes jumeaux, *Le Coupable* et *Julie*, et de mener ainsi un même jeu dans deux registres différents ;

4° celle enfin de marier l'amour et la mort, le bonheur et le désespoir ; de présenter, à la manière de Pascal⁴⁴, l'échec comme une prise de conscience chanceuse.

Si hypothétiques que soient ces dilemmes (comme d'ailleurs toute « médiation de la lecture »), le texte de *Julie* n'en présente pas moins des traces d'une méthode savante que Bataille met en œuvre conformément à son désir de manipuler – manipuler le lecteur mais aussi ses propres idées et expériences. En effet, l'ensemble des moyens utilisés – pseudonymie, architextualité, alternance de l'excitation et de l'attente, logique de l'absurde et du paradoxe, dispositif répétition / différence, enfin transformation souple de données autobiographiques – crée un labyrinthe de signes dans lequel erre le lecteur, mais ce même labyrinthe se trouve aussi, peut-être, à l'origine de l'abandon du récit. Comme si Bataille se demandait lui-même, ironiquement, en paraphrasant le liminaire de *Madame Edwarda* : « Et pourtant, si, comme il arrive, tu ne sais pas écrire ? »⁴⁵ D'ailleurs, n'avoue-t-il pas, dans *Sur Nietzsche* : « Ma méthode a pour conséquence un désordre à la longue intolérable (en particulier pour moi) »⁴⁶ ?

Tomasz Swoboda

STRATEGIA PERSWAZJI W *JULIE* GEORGES'A BATAILLE'A

Tekst podejmuje próbę opisanía strategii perswazji w opowiadaniu Bataille'a oraz wyjaśnienia, jakie sensy kryją się za faktem, iż *Julie* jest utworem niedokończonym. Dane tekstowe i pozatekstowe wskazują na złożoną sieć znaczeń, w której znajdują się czytelnik i autor *Julie*. Podejmując grę z pseudonimami oraz własną biografią, Bataille tworzy świat, w którym nadmierna dawka nieszczęścia na swój sposób go odrealnia, zaś drażące bohaterów poczucie niespójności czy nawet rozpadu odzwierciedla jednocześnie narracyjną strukturę. Zaprogramowany przez Bataille'a wirtualny czytelnik traci grunt wobec wszechobecności absurdu i paradoksu, przejawiających się zwłaszcza pod postacią nieoczekiwanych ataków śmiechu. Perswazyjna manipulacja dokonuje się także na poziomie stylu: powtarzane z drobnymi modyfikacjami wyrażenia i całe zdania tworzą system, w którym oczekiwanie – główny temat opowiadania – przygotowuje bohatera (czytelnika) na (fałszywe) objawienie. To ostatnie, stanowiące rodzaj erotycznej utopii, zbiega się z osobistymi doświadczeniami Bataille'a z czasu, w którym pisał on *Julie*, a także z innymi tekstami z tego okresu.

de ronger » (G. Bataille, « Lettre à René Char sur les incompatibilités de l'écrivain », in : idem, *Œuvres complètes*, t. XII, Paris, Gallimard, 1988, p. 25).

⁴⁴ « Le nom de Pascal n'a pas fini de crisser sous le pied de Bataille, quelque soin qu'il ait eu de ne l'évoquer que rarement et quelque loin que lui-même sans doute s'en croie » (M. Surya, *op. cit.*, p. 405).

⁴⁵ « Et pourtant, si, comme il arrive, tu ne sais pas lire ? » (G. Bataille, *Madame Edwarda*, *op. cit.*, p. 325).

⁴⁶ G. Bataille, *Sur Nietzsche, volonté de chance*, in : idem, *Œuvres complètes*, t. VI, *op. cit.*, p. 113.