

Un œil sans visage De Lord Auch à Georges Bataille

Par Eliane Robert Moraes
Université de São Paulo (USP), Brésil

« J'écris pour effacer mon nom » – l'affirmation de Georges Bataille va au-delà du contexte dans lequel elle a été conçue pour insinuer une disposition d'esprit qu'on pourra reconnaître dans sa vie, dans son écriture et dans sa pensée. Disposition dont l'intensité sera discernable avec une égale force sur ces trois plans qui, pour l'auteur de *Histoire de l'œil*, sont toujours en intense communication : l'autobiographique, le littéraire et le philosophique. Publié à l'origine en 1928, sous le pseudonyme de Lord Auch, le roman qui marque les débuts de l'écrivain dans le monde des lettres exprime, comme aucun autre de ses textes, ce désir d'effacement, puisqu'il cherche à dissimuler de façon obstinée les traits qui permettraient d'identifier le véritable nom de l'auteur.

Les références autobiographiques, d'ailleurs, ne sont pas peu nombreuses, à commencer par le fait qu'il fut écrit à partir de circonstances purement existentielles. Jusqu'en 1926, la production écrite de Bataille se résumait à quelques articles signés en qualité d'archiviste de la Bibliothèque Nationale et à une seule publication littéraire : les « Fatrasies », recreation de poèmes médiévaux en français moderne, qui parurent alors dans le sixième numéro de la revue *Révolution Surréaliste*. Un tournant significatif allait se produire au cours de la même année lorsque l'aspirant écrivain qu'il était alors fut encouragé par son psychiatre, Adrien Borel, à coucher sur le papier ses fantasmes sexuels et obsessions d'enfance .¹

¹ La première tentative eut pour résultat le livre *W.-C.* dont le manuscrit fut ensuite détruit par l'auteur sous prétexte qu'il s'agissait d'une « littérature de fou ». En admettant, plus tard, que ce texte « s'opposait violemment à toute dignité », Bataille le définit comme « un cri d'horreur (horreur de moi, non de ma débauche, mais de la tête de philosophe où depuis... comme c'est triste !) ». Cf.

Bataille approchait alors de son trentième anniversaire, après avoir passé de longues années en constant état de crise. C'était un homme divisé : d'un côté, une vie dérégulée consacrée au jeu, à la boisson et aux bordels ; de l'autre, les profondes inquiétudes philosophiques, fomentées surtout par ses lectures des mystiques, outre celles de Nietzsche et de Sade. Une telle scission ne faisait qu'accentuer la solitude d'une angoisse qui grandissait dans les mêmes proportions que ses obsessions funèbres en relation à la violence érotique et à l'extase religieuse. Oscillant, comme il l'a lui-même défini, « entre la dépression et l'extrême excitation », il rechercha la psychanalyse comme une issue à ses impasses existentielles.

L'intervention du psychanalyste fut décisive. L'écrivain lui-même avoua dans une interview à Madeleine Chapsal, réalisée en 1961, peu avant de mourir : « J'ai fait une psychanalyse qui ne fut peut-être pas très orthodoxe car elle ne dura qu'un an. C'est un peu bref, mais à la fin, cela m'a changé de l'être tout à fait maladif que j'étais en quelqu'un de relativement viable ». Et, faisant allusion au rôle libérateur du processus analytique, il compléta : « Le premier livre que j'ai écrit ; je n'ai pu l'écrire que psychanalysé, oui, en en sortant. Et je crois pouvoir dire que c'est seulement libéré de cette façon-là que j'ai pu écrire ».² En effet, malgré la brièveté du traitement, sa répercussion fut si intense que, tout au long de sa vie, l'auteur envoya systématiquement les premiers exemplaires de ses livres au psychanalyste, lui conférant une place de choix parmi ses interlocuteurs. Les raisons d'un tel geste ne manquaient pas.

Georges Bataille, « W.-C. – Préface à l'histoire de l'œil », in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1971, Tome III, p. 59.

² Madeleine Chapsal, « Georges Bataille », in *Os Escritores e a Literatura*, Lisbonne, Don Quixote, 1986, p. 200.

La rédaction d'*Histoire de l'œil* – entreprise vers le milieu de l'année 1927 – représenta pour Bataille une sorte de cure. Pour preuve, les pages finales du livre qui, en qualité d'épilogue, s'offrent comme un équivalent textuel à la fin du traitement : il s'agit d'une petite autobiographie qui propose une interprétation, établissant des points de contact entre l'imaginaire mobilisé dans le roman et certaines circonstances de la vie de l'auteur. Le sujet qui parle dans ses « Réminiscences » – intitulées « Coïncidences » dans la première version de l'œuvre – n'est déjà plus le narrateur mais une personne qui sonde l'enfance peuplée de fantasmes obscènes et marquée par la figure d'un père aveugle et paralytique, ce qui correspond parfaitement à la biographie de Bataille.

« Apercevant ces divers rapports » – dit-il en un certain moment de cette exégèse autobiographique – « j'en crois découvrir un nouveau liant l'essentiel du récit (pris dans son ensemble) à l'événement le plus chargé de mon enfance » . En exposant de telles relations, dans lesquelles on reconnaît la médiation du travail analytique, l'écrivain prend conscience que ses réminiscences personnelles « ne purent retrouver la vie que [déformées], méconnaissables » – c'est à dire, transformées.³ La plus grande efficacité du traitement de Borel fut, sans aucun doute, de laisser la vie se répercuter – et déborder – dans la littérature, déplaçant les obsessions de Bataille vers l'écriture, dérivant ses fantasmes vers le texte. La création d'*Histoire de l'œil* marqua la fin d'un silence et la naissance d'un écrivain.

L'analyse a donc permis une découverte essentielle pour Bataille : celle que les récits, comme le suggère Michel Surya, « s'élaboreront dans les plus proches parages de l'existence. De cette existence, ils disent quel est l'occulte commandement ; en même temps qu'ils opèrent

³ Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1970, Tome I, p. 607.

un savant travail de décentrement et de métamorphose ».⁴ Une fois entraperçue la possibilité « libératrice » de transformer la substance de la vie en matière textuelle, l'auteur put donner libre cours aux excès de son imagination, réalisant sur le plan symbolique les étranges exigences qui le tourmentaient. Cette découverte – qui est à l'origine d'*Histoire de l'œil* – ouvrit pour Bataille les chemins d'une écriture sans réserves. Finalement, comme il le dirait lui-même de nombreuses années plus tard : « Étant inorganique, la littérature est irresponsable. Rien ne repose sur elle. Elle peut tout dire ».⁵

*

Tout ce que dit l'*Histoire de l'œil*, cependant, est signé Lord Auch, et non Georges Bataille. Et ce pseudonyme fut d'une importance telle pour l'écrivain qu'il ne revendiqua jamais la paternité du livre, réitérant son désir originel d'anonymat. Jusqu'à la fin de sa vie, Bataille ne consentit jamais à ce que le roman fût publié sous son nom, ce qui n'eut lieu que dans des éditions posthumes.

Nous ne saurions, sans doute, négliger les raisons professionnelles et sociales qui obligeaient l'auteur à recourir à ce pseudonyme. En tant que fonctionnaire public, travaillant à la Bibliothèque Nationale, sa réputation aurait été menacée dans le cas où lui aurait été imputée la paternité d'un livre érotique, édité et vendu clandestinement. Ainsi, en effaçant son nom du roman, il tentait de se prémunir contre d'éventuelles accusations d'outrage à la morale.

⁴ Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'oeuvre*, Paris, Gallimard, 1992, p.126.

⁵ Georges Bataille, *La Littérature et le Mal*, in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1979, Tome IX, p. 182.

Mais, au-delà de ces raisons, il en était d'autres, non moins importantes. Un texte comportant autant de clés autobiographiques exigeait lui aussi l'anonymat, surtout de par la qualité des révélations qu'il renfermait. Les assumer publiquement aurait pu signifier, par exemple, une rupture avec le frère qui avait sollicité de Georges le secret en relation aux gênants événements décrits dans les « Réminiscences » : la difficile cohabitation avec le père tabétique qui vivait en « état de malodorante saleté », souffrant de fréquents « accès de folie », les tentatives de suicide de la mère qui « perdit à son tour la raison »...⁶ Événements traumatisants dont Bataille affirma être « sorti détraqué pour la vie », dans une lettre à ce même frère à qui il avouerait, déjà dans la maturité : « ce qui est arrivé il y a près de cinquante ans me fait encore trembler et je ne puis m'étonner si un jour je n'ai pu trouver d'autres moyens de me sortir de là qu'en m'exprimant anonymement ».⁷

Le pseudonyme représentait donc, non seulement la dissimulation d'identité, mais surtout une « issue » aux impasses existentielles de l'écrivain : « sortir de là » signifiait dépasser les traumatismes de l'enfance, ce qui supposait un travail complexe d'élaboration visant à accepter et aussi dépasser, d'une façon ou d'une autre, l'histoire familiale. Il s'agissait, donc, d'effacer un nom transmis par le père, sans pourtant cesser d'en reconnaître la marque. Pour cela, il fallait créer un autre nom.

Le nom Lord Auch – dit Bataille dans un fragment de 1943, significativement intitulé *W.-C.* et présenté comme préface à *Histoire de l'œil* – « se rapporte à l'habitude d'un de mes amis : irrité, il ne disait plus « aux chiottes ! », abrégait, disait « aux ch' ». En anglais, Lord

⁶ Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, *op. cit.*, p. 606-608

⁷ Cité dans : Marie-Magdeleine Lessana, *De Borel à Blanchot, une joyeuse chance, Georges Bataille*, Paris, Pauvert-Fayard, 2001, p. 53.

significa Dieu (dans les textes saints) : Lord Auch est Dieu se soulageant ».⁸ L'explication ne pourrait être plus claire : le pseudonyme, faisant allusion à la figure suprême du Père, dramatise le père réel qui « pissait de son fauteuil » et à qui il « arrivait de conchier ses culottes », selon la description de l'auteur. Et, c'est précisément parce qu'elle est capable d'affirmer et de nier à la fois l'héritage paternel, qu'une telle stratégie détermine la perspective du livre.

Ce qui se passe dans cette substitution – du père réel par l'image associée de Dieu – c'est le passage du cas personnel de Bataille à un autre plan, impersonnel, qui excède le particulier pour embrasser une circonstance commune à l'espèce humaine. Ainsi, en plus de faire allusion à une contingence individuelle, la figure imaginaire de Lord Auch vient amplifier l'expérience vécue par l'écrivain, lui conférant une gravité universelle.

C'est précisément parce qu'il réalise une telle amplification que l'on peut considérer le pseudonyme de l'*Histoire de l'œil* comme un masque. D'ailleurs, il convient de rappeler que, pour l'auteur, les masques sont des formes « inorganiques » qui se superposent à la face humaine dans le but de la rendre inhumaine, étant, pour cela même, « un miroir effrayant de cette insoluble énigme que l'être mortel est devant lui-même ».⁹

Il est aisé de percevoir, à partir de ces considérations, les raisons plus profondes qui peuvent avoir motivé le véritable auteur à faire usage du nom Lord Auch pour signer le livre. Tout suggère qu'il ne lui aurait pas été possible d'exprimer l'horreur des événements enfantins à partir d'une perspective, disons, réaliste : il lui était nécessaire de se servir d'un

⁸ Georges Bataille, « W.-C. – Préface à l'histoire de l'œil », *op. cit.*, p. 59.

⁹ Georges Bataille, « Le masque », in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1970, Tome II, p. 406.

artifice qui accenturait le caractère fantasmagorique de cette horreur, de façon à révéler – Bataille dirait : « incarner » – ses aspects les plus menaçants.

Étant « inorganique », au même titre que la littérature, le masque du pseudonyme en vint à fournir un « miroir » capable de projeter et multiplier les terribles expériences de l'auteur au point de les rendre communes à l'humanité entière, mettant en évidence l'énigme qui fonde la condition mortelle de chaque homme. Sous le masque de Lord Auch, *l'Histoire de l'œil* s'offre comme une autobiographie sans visage.

*

Écrit à la première personne, le roman de Bataille présente les confessions d'un jeune narrateur, s'en tenant résolument à la plus grande objectivité, tout au long du texte. Tout est dit de façon directe, avec une clarté qui cède rarement la place à des échappatoires. Rien, dans le déroulement de l'histoire, ne détourne la lecture des desseins centraux du récit : il s'agit d'un récit sec et dépouillé, qui évite les détours expressifs, subterfuges psychologiques ou faux-fuyants de tout autre ordre. Du point de vue formel, le livre est rigoureusement réaliste.

Le réalisme de la narration contraste, toutefois, avec l'irréalité des scènes narrées. À commencer par les personnages, qui vivent dans un univers à part, où tout – ou presque – se déroule selon les impératifs du désir. Tout juste sortis de l'enfance, le narrateur et sa comparse, Simone, semblent encore habiter le monde pervers et polymorphe des enfants, pour qui rien n'est interdit. Leurs jeux sexuels s'apparentent plus à des espiègleries enfantines, auxquelles ils se livrent avec une furie qui ne connaît pas d'obstacles. Marcelle et les autres adolescents qui se joignent à eux semblent également livrés aux caprices et extravagances qui gouvernent les péripéties du duo, guidées uniquement par les exigences internes du fantasme.

En somme, comme l'a observé Vargas Llosa, les jeunes qui participent à ces scènes « ne ressemblent pas à des êtres éveillés mais plutôt à des somnambules immergés dans une prison onirique qui leur donne l'illusion de la liberté ».¹⁰

Les adultes ne participent pas à ce monde souterrain. Même lorsqu'ils apparaissent, ils sont toujours en marge des événements, dont le sens leur échappe fréquemment. Ainsi, la présence des adultes est, très souvent, marquée par une certaine fantasmagorie, ceci surtout parce qu'ils ont rarement droit à la parole.¹¹ C'est ce qui arrive, par exemple, au père du narrateur, décrit comme un « type achevé de général gâteaux et catholique », dont l'autorité, en vérité bien peu efficace, s'exerce uniquement à distance, sans jamais prendre le premier plan du récit. Même Sir Edmond, le lord anglais complice et protecteur des ultimes aventures des deux jeunes, a coutume d'assister à tout de loin, en voyeur qui participe peu aux événements. Le monde enfantin de l'*Histoire de l'œil* est décidément égoïste et, comme tel, replié sur lui-même.

Il faut rappeler que ce monde n'est pas très différent de ceux décrits dans les contes de fées qui mettent en scène des personnages oniriques, vivant dans des univers également fermés, où tout se passe par enchantement. Le rapprochement se fait encore plus pertinent lorsque nous rappelons qu'une grande partie du roman se déroule dans des décors, eux aussi, chers aux genres féériques – en particulier à ces contes de fées inversés connus comme romans gothiques.

¹⁰ Mario Vargas Llosa, « El placer glacial », in Georges Bataille, *Historia del Ojo*, Barcelone, Tusquets, 1986, p. 30.

¹¹ Ainsi en va-t-il dans l'épisode où la mère de Simone surprend sa fille en train de casser des œufs avec son cul, près de son inséparable compagnon qui se limite à « assister au jeu sans mot dire ». Plus tard, cette même femme aux « yeux tristes », « extrêmement douce » et à la « vie exemplaire » est témoin d'autres espiègleries lubriques des personnages dans le silence le plus absolu, détournant le regard et errant dans la maison comme un fantôme.

Plages désertes, châteaux murés, parcs solitaires, manoirs entourés de jardins agrestes, forêts agitée de grands orages – les paysages qui abritent les protagonistes du roman conservent une profonde affinité avec l’atmosphère lugubre des contes de terreur. Ce sont des lieux secrets et pratiquement inhabités que le narrateur et Simone visitent dans la pénombre de la nuit, au plus fort des éclairs et des vents de furieuses tempêtes. À l’exemple des décors extérieurs, les intérieurs se révèlent également sinistres, comme les couloirs froids et sombres de l’asile où Marcelle est internée, donnant sur une infinité de chambres ; ou encore, l’austère sacristie de l’antique Séville, qui évoque une sensualité funèbre. Ces espaces sombres contribuent à l’irréalité des scènes, réitérant la dimension fantasmagorique de ce récit glacial.

Ce sont ces évidences qui amènent Vargas Llosa à la juste affirmation que « dans *Histoire de l’œil* la différence entre fond et forme est flagrante et détermine la souveraineté du texte ». ¹² L’objectivité du récit contraste réellement avec le caractère insolite et excessif des fantasmes qui sont, un à un, relatés, produisant une curieuse dialectique entre contenant et contenu. Au mot, prosaïque et rationnel, se juxtapose une substance fantastique, dont la violence poétique met en péril toute tentative de lucidité. Là réside, sans aucun doute, l’originalité du texte de Bataille, qui réussit à être à la fois un froid document sur les obsessions sexuelles et un fabuleux conte de fées *noir*.

Sans doute, ce trait fondamental du roman traduit-il le travail d’un imaginaire qui, laissant parler les exigences du désir, refuse la logique de la contradiction pour laisser place à des formulations ambivalentes qui sont propres aux fantaisies érotiques. Ainsi, tout comme le récit unit des principes antagoniques, cet imaginaire, lui aussi, travaille à fondre des éléments distincts, proposant des associations inattendues entre les actions des personnages et les

¹² Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 26.

phénomènes de la nature pour créer une métaphore. Au centre de cette métaphore se trouve la mort.

*

La fusion avec le cosmos est un thème récurrent dans *Histoire de l'œil* – et les passages où il apparaît correspondent aux plus hermétiques du roman, frôlant l'absence de sens. Contrastant avec la clarté du récit, dans ces moments-là, les mots se libèrent, naviguant à la dérive pour, dans une syntonie désespérée du fond et de la forme, exprimer la situation vécue par les personnages.

Quand le duo d'amis quitte la maison de santé où Marcelle est internée, – voyageant à bicyclette en pleine nuit, nus, épuisés et « désespérant de voir la fin de cette randonnée dans l'impossible » – le narrateur associe son hallucination au « cauchemar global de la société humaine, par exemple, avec terre, atmosphère et ciel ». Dans cet état d'« absence de limites », la mort apparaît comme la seule issue à son érotisme tragique : « Simone et moi tués, à l'univers de notre vision personnelle se substitueraient les étoiles pures, réalisant à froid ce qui me paraît le terme de mes débauches, une incandescence géométrique (coïncidence, entre autres, de la vie et de la mort, de l'être et du néant) et parfaitement fulgurante ». ¹³

Plus tard, allongé dans l'herbe aux côtés de sa compagne, les yeux ouverts sur la Voix Lactée – « étrange trouée de sperme astral et d'urine céleste à travers la voûte crânienne des constellations » – le narrateur se voit reflété à l'infini, tout comme « un œuf, un œil crevé ou mon crâne ébloui, collé à la pierre, en renvoyaient à l'infini les images

¹³ Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, *ibid.*, p. 583-584

symétriques ». En se rendant compte de ces correspondances cosmiques, il pressent l'« essence élevée et parfaitement pure » d'une « débauche qui souille non seulement [son] corps et [ses] pensées mais tout ce [qu'il] imagine devant elle et surtout l'univers étoilé. »¹⁴

Se dessine ici un désir d'intimité avec l'univers qui est à la base de la philosophie de Bataille, forgée à partir de la notion d'excès et de dépense. C'est ce que l'on reconnaît dans *Histoire de l'œil* : tout se déroule comme si, à la limite, les actions des jeunes débauchés répondaient à une exigence supérieure, anonyme, inscrite dans les immuables lois de la nature. Ainsi, l'insatiabilité de la débauche aurait comme conséquence logique la désintégration des objets érotiques, y compris les personnages eux-mêmes : « Le visage grimaçant sous l'effet du soleil, de la soif et de l'exaspération des sens, nous partageons cette déliquescence morose où les éléments ne s'accordent plus », confie l'un d'eux dans l'arène de Séville.¹⁵

À l'exemple de ce qui se passe avec l'artifice du pseudonyme, ces scènes aussi déplacent les protagonistes du roman vers un plan impersonnel, opérant le passage de leurs contingences particulières à un ordre universel. Dans ce passage, les individus sont dépouillés de toute identité, qu'elle soit sociale ou psychologique, en fonction d'une expérience purement organique, animale, qui suppose une relation intime et immédiate avec le monde. L'« absence de limites » à laquelle se livre le narrateur du roman, évoquant un état d'immanence dans le cosmos, partagé par tous les êtres vivants, est telle qu'elle ne peut se révéler à l'homme que lorsque celui-ci dissimule son visage.

¹⁴ *Ibid.*, p. 591-592.

¹⁵ *Ibid.*, p. 596.

C'est pour cette raison que l'affirmation de Bataille – « j'écris pour effacer mon visage » – transcende les exigences autobiographiques d'anonymat de l'auteur. Le violent processus de dépersonnalisation mené à terme tout au long du récit recouvre tous les plans du roman, déterminant la construction des personnages au point de vue narratif pour atteindre l'économie même du texte.

La dimension de ce dessein peut être donnée par la comparaison du texte original du roman, datant de 1928, avec la version corrigée par l'auteur – portant la date de 1940 mais publiée en 1945. Toutes les nuances et les artifices de langage de la première version sont systématiquement retirés de la seconde, dans une ascèse qui produit un récit plus objectif, froid et, surtout, indéterminé. L'économie d'adjectifs et de pronoms concourt, elle aussi, à cette épure qui nivelle le récit, contaminant également la figure du narrateur.

La confrontation des deux textes nous permet de distinguer l'intention claire de l'auteur : s'efforçant d'éviter la première personne, le narrateur délègue ses énoncés à une voix indéfinie, rôle tenu par une troisième personne. De là découle un certain automatisme des actions du personnage qui, progressant au cours du récit, tend à le décrire comme un mécanisme quasi-impersonnel. Étrangers à l'esprit, ses actes ne lui appartiennent déjà plus. À mesure qu'il perd en intériorité psychologique, toutefois, il gagne en intériorité organique : son « fonctionnement » est de moins en moins commandé par la conscience et de plus en plus par le corps lui-même qui, libéré de toute restriction, s'abandonne au régime intensif de la matière.

Une fois les traits qui distinguent le visage effacés, il ne reste que les organes, livrés à la convulsion interne de la chair, opérant dans un corps qui se passe de la médiation de l'esprit. C'est ce qui se vérifie aussi avec le globe oculaire : si, dans les premiers jeux sexuels entre le narrateur et Simone, l'œil accomplit encore la fonction érotique de la vision, se projetant

dans différents objets, dans la terrible orgie finale du roman, il ne se présente que comme reste matériel d'une mutilation au service du sinistre érotisme du duo. En qualité de simple objet, affichant sa condition finie, l'organe passe par une ultime métamorphose, annonçant la désintégration même en plein milieu de l'atmosphère funeste des dernières scènes du livre.

Pour cette raison, *Histoire de l'œil* ne peut être l'autobiographie de Bataille ni celle du narrateur – c'est, avant tout, une autobiographie de l'œil. Dans cette biographie se distingue une conception impitoyable du sexe, qui n'en finit pas d'affirmer la précarité de la matière pour conclure que toute expérience érotique est fondée sur un principe de dissolution.

On identifie ici la plus grande exigence de « non achèvement » de l'être humain, notion capitale de la philosophie bataillienne qui traverse toute son œuvre. On discerne, aussi, une tradition de pensée française qui, fondée sur les sources de la modernité, combine les formes de pensée de la littérature à celles de la philosophie. On reconnaît, en particulier, l'affinité avec la littérature philosophique du marquis de Sade, influence décisive dans les conceptions de l'auteur.

En ce sens, nous pourrions dire que Bataille actualise l'une des fonctions historiques de la littérature dans la modernité, refondant les parallèles entre la pensée littéraire et la pensée philosophique. « Ma conception est un anthropomorphisme déchiré », devait résumer l'auteur dans *Le coupable*, de 1944, l'un de ses textes les plus complexes, à la fois autobiographique et théorique, qui résonne comme un intense écho de son roman. Le projet de décomposition que l'auteur énonçait dans *Histoire de l'œil* est alors amplifié à ses conceptions philosophiques, gagnant une dimension ontologique : « En toute réalité accessible, en chaque être, il faut chercher le lieu sacrificiel, la blessure. Un être n'est touché qu'au point où il succombe, une

femme sous la robe, un dieu à la gorge de l'animal du sacrifice. » Dans l'œil arraché de la face humaine, pourrait-on dire – ou, plutôt, dans un œil sans visage.¹⁶

De la sorte, si Bataille actualise l'une des fonctions historiques de la littérature dans la modernité, on ne peut oublier qu'il le fait sur un nouveau mode qui suppose l'effacement de l'individu et, avec lui, la destitution même de la paternité de l'œuvre. *L'Histoire de l'œil* peut être vue, dès lors, comme un roman annonçant déjà la sensibilité contemporaine, puisqu'elle refuse la suprématie d'un sujet de l'énoncé au profit d'une voie anonyme qui parle à partir du désordre interne des organes, ou bien de son équivalent cosmique, sans aucun renvoi à l'identité constituée. Le plus grand mérite du livre réside sans doute précisément dans le fait qu'il propose une remarquable convergence entre fond et forme, une actualisation entre littérature et philosophie en dehors des impératifs psychologiques, historiques ou sensibles du « je » souterrain qui fonde la modernité.

« Le sens dernier de l'érotisme est la fusion, la suppression de la limite » – confirme Bataille dans l'un de ses ultimes écrits philosophiques, réitérant la conception grave et sombre qui traduit la dépravation angoissée des personnages du roman. À l'union des corps correspond la violation des identités : dans ce processus, les formes individuelles se fondent et se confondent, au point qu'il devient impossible de distinguer les unes des autres, se dissolvant dans l'immensité chaotique du cosmos. Ou, suivant une formule de *L'Érotisme* qui pourrait parfaitement résumer son premier livre : « Le sens dernier de l'érotisme est la mort ».¹⁷

¹⁶ Georges Bataille, *Le coupable*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1973, Tome V, p. 261.

¹⁷ Georges Bataille, *L'Érotisme*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1987, Tome X, p. 129 et 143.