

Fascisme et érotisation de l'hétérogène chez Georges Bataille : de la Structure psychologique du fascisme au Bleu du ciel

par GUILLAUME SIBERTIN-BLANC*

Abstract

This essay works on the hypothesis that the realization of the theoretical program opened by Bataille in 1933-1934 with *La Structure psychologique du fascisme* did not remain simply unfinished, but gave way to another book who supplies it, which takes the place of it while interrupting it, or paradoxically fulfils its program while transforming its stakes, by moving them on an "other scene" which is at first another writing: this is, the novel *Le Bleu du Ciel*. Moving through the difficult relation between the theoretical analysis of fascism and the novel, *Le Bleu du Ciel* actually takes the place of an unfinished study on fascism, in a paradoxical succession that both interrupts, prolongs and erases it, putting into play a whole series of distinctions which were essential to the analysis of the psychological structures of fascism.

Finally, the very last aim of the text is to point to the feminine figures of the novel. In *Le Bleu du Ciel*, the feminization of the heterogeneous, while working backwards from the idealization of fascist virile bodies, meshes with another circuit, which touches what we might call with Deleuze a becoming-child of men.

Un des phénomènes des plus instructifs peut-être, en tout cas des plus intrigants pour l'intervention théorique « sous la conjoncture » de la montée du fascisme européen dans les années 1930, se trouve dans un dossier dont Ann Smock et Phyllis Zuckerman ont ouvert en 1976 l'instruction, et qu'ont repris de différentes manières Francis Marmande et Michel Surya plus récemment¹. Je voudrais y apporter une ou deux pièces supplémentaires en prenant acte de l'hypothèse que la réalisation du programme théorique ouvert par Bataille en 1933-1934 avec *La Structure psychologique du fascisme* – à tout croire dans ce livre qui aurait eu pour titre *Le Fascisme en France* et dont le tome II des *Œuvres*

* Université Toulouse Jean Jaurès – Institut Universitaire de France.

¹ Voir Smock et Zuckerman 1976 ; Marmande 1985 ; Surya 2012 : 60-62 ; et surtout Surya 2012b : 239-252 : « *Le Bleu du ciel* a chassé le projet du *Fascisme en France*, ou plus terriblement, il est de ce projet le versant, la version violente, empirée, déjetée, "le sursaut de rage", pour être à son tour chassé lui-même par des considérations qui en partie échappent. Certes le livre, s'il avait paru, aurait fait scandale : il ne pouvait pas y avoir plus violente mise à nu, plus sarcastique démenti de ce pour quoi Bataille était connu à Paris, c'est-à-dire comme un militant d'ultra-gauche convaincu de l'urgente nécessité de rassembler, contre la montée progressive du fascisme, toutes les forces intellectuelles disponibles. Paraissant, ce livre aurait dit l'opposé : l'indifférence à celle-ci ; pure son désir : l'horreur d'un monde naissant répondant à merveille (jusqu'au désastre) à celle d'une vie déjetée au point qu'aucun repère n'affermisse plus ce qui est désirable et ce qui ne l'est pas, ce qui est juste et ce qui est condamnable » (251-252).

complètes a rassemblé les matériaux préparatoires² – n'est pas restée simplement inachevée, mais a laissé place, là où ce livre fait finalement défaut, à un autre qui y supplée, qui en tient lieu tout en l'interrompant, ou qui remplit paradoxalement son programme tout en transformant brusquement ses enjeux, en les déplaçant sur une « autre scène » qui est d'abord une autre écriture : dans le récit du *Bleu du Ciel*, que Bataille achèvera en Espagne au début de l'année 1935 (mais dont la chronologie est complexe puisqu'il incorpore des fragments vraisemblablement rédigés dès 1928, et que le livre lui-même ne sera publié que plus de vingt ans plus tard, en 1957, sous l'insistance d'André Masson et Michel Leiris).

Il faut d'emblée faire droit à toutes les précautions nécessaires qu'invoquent ces différents commentateurs, refusant que l'on puisse réduire le récit du *Bleu du ciel* à une illustration romanesque d'une théorie politique préalablement acquise, ou qu'une telle théorie autorise sa simple application à une lecture politique de ce roman, bref, récusant que l'on puisse, entre ces deux mises en jeu de « l'hétérologie », régler suffisamment les proximités et les distances pour faire de l'un la projection fictionnelle de l'autre ou de l'autre la grille interprétative de l'un. Que le réglage d'une telle distance demeure problématique, sinon impossible, est certainement instructif pour l'écriture bataillienne elle-même. Et il serait en l'occurrence suggestif d'accentuer l'écart entre la préméditation de l'étude à faire sur le fascisme (elle-même inscrite dans le temps pressé par l'urgence de la lutte anti-fasciste) et ce que Bataille dira lui-même de l'écriture du *Bleu du ciel*, provoquée sans préméditation, hors de toute prévision, sous le coup d'une « crise morale grave » vécue personnellement – comme il l'écrira dans une « Notice autobiographique » demandée par son éditeur –, ou jetée sur le papier sous la *contrainte* de quelque « tourment qui me ravageait [et qui] est seul à l'origine des monstrueuses anomalies du *Bleu du ciel* » – comme il l'écrira cette fois dans l'Avant-propos de 1957, dans un paragraphe étonnamment alambiqué où, pour rendre compte d'avoir purement et simplement oublié dès 1936 ce « récit, pour ainsi dire écrit dans le feu de l'événement », se disent à la fois le lien du roman à sa conjoncture, l'insignifiance de ce lien, et l'oubli de ce lien : « entre temps, la guerre d'Espagne et la guerre mondiale, avaient donné aux incidents historiques liés à la trame de ce roman un caractère d'insignifiance : devant la tragédie elle-même, quelle attention prêter à ses signes annonciateurs ? ». Aucune, semble suggérer la question rhétorique, qui suggère pourtant des « signes annonciateurs », ce qui n'est pas tout à fait rien. Quand bien même ces signes ne ressembleraient pas à ce qu'ils annoncent. Ou quand bien même il paraît un peu vain de se demander si le narrateur Henri Troppmann est un fasciste en puissance, Dirty une allégorie du nazisme, et Lazare un double de Simone Weil.

Mais peut-être ce rapport si difficilement assignable entre l'analyse théorique du fascisme et le roman est-il aussi instructif, non seulement pour l'écriture de Bataille, mais

² Fragments en sont rassemblés dans le deuxième tome des *Œuvres complètes* (Bataille 1988), sous les titres « Dossier hétérologie » (161-164) et « Essais de sociologie (203-221).

pour la question du fascisme lui-même, si l'on considère que son intelligence repose, et ce dès *La Structure psychologique du fascisme*, sur une sorte de contradiction performative, peut-être essentielle à l'hétéro-logie comme telle, à ce *logos* ou cette *logique* qui cherche à inscrire dans l'ordre homogène de la connaissance et de la conscience ce qu'elle exclut, ou ce qui en chute, ou ce qui s'en excepte. Autrement dit si l'on considère que la mise en jeu romanesque de l'hétérogène, à travers les troubles de l'énonciation, la fragmentation et le chevauchement des voix, l'indiscernabilité du rêve et de la pensée vigile, de la perception et de l'hallucination etc., peut fonctionner comme analyseur du fascisme – ou du moins de certaines dimensions (fût-ce par éclats) de cette société européenne en instance de fascisation –, *au-delà* de (et peut-être pour partie *contre*) ce qu'en dit Bataille dans ses analyses plus « théoriques ». Je ne songe pas tant ici au fameux problème du « surfascisme », ou de la question litigieuse de savoir jusqu'à quel point Bataille devait envisager, pour avoir prise sur le fascisme autrement qu'en se confiant à « l'impuissante négation » du « romantisme velléitaire et débilitant » qu'il fustigera à longueur de colonnes de *Contre-Attaque* à *Acéphale*, d'en mesurer la puissance pour ainsi dire « du dedans », quitte à refondre de part en part toute une anthropologie qui ne pourrait lui être retournée efficacement qu'au prix de se situer sur son propre terrain. Je songe plutôt à la façon dont la conception qu'il se fait du fascisme dans ses analyses théoriques privilégie une représentation en définitive très stato-centrée, sensible non seulement dans son analyse de la figure du chef et des ressorts de son idéalisation où formes souveraines et infâmes de l'hétérogène ne cessent de passer l'une dans l'autre au point de devenir indiscernables, mais dans son appropriation de la *Massenpsychologie* freudienne pour décrire la façon dont le parti fasciste parvient à condenser tous les attributs de l'Église et de l'État. Sans doute faudrait-il prendre en compte ici la documentation autant que le recul historique dont disposait alors Bataille (particulièrement informé sur le fascisme italien, plus en tout cas que sur le national-socialisme récemment arrivé au pouvoir), et bien sûr l'influence du monarchisme dans l'anti-républicanisme d'une partie importante de l'extrême-droite française, qui surdétermine pour partie la généalogie du fascisme que Bataille fait traverser l'histoire de la monarchie absolue et le bonapartisme. Quoi qu'il en soit il est frappant que le *Bleu du ciel* soit aussi bien un roman de l'effondrement de toute maîtrise « céphallique », roman expérimental de la déperdition de l'expérience, affectant non seulement l'univers des personnages mais la syntaxe même de sa langue, explorant pour elles-mêmes ces « forces de dissociation » que *La Structure psychologique du fascisme* supposait sans pouvoir en donner de description propre³. Troppmann, le nom du narrateur, cet homme qui se sent en proie à une

³ Ce que Marmande (1985 : 75-76) a mis en évidence dans le processus même de l'écriture : « Rêves racontés, souvenirs d'enfance, réalité défaite, tout est dit du même ton. Il n'y a pas un style distinctif du rêve [...], le texte ne fait pas la part des choses. Il ne trie pas les épisodes et les éléments selon leur distance admise à la "réalité" », mais forme un seul flux de morceaux oniriques et diurnes, fragments de perception flottante, de dialogues et de monologue intérieur : « Ici, loin de faire illusion, l'unité de l'écriture qui est plutôt la marque de son indécision, accuse au contraire les différences et les assemble

maladie « méchante » qui lui fait perdre toute « réalité véritable », fuyant erratiquement une existence qui part en lambeaux « comme une matière pourrie », et pour qui même « la révolution faisait partie du cauchemar dont j’avais cru sortir », aurait été aussi le nom d’un assassin d’enfants capturé en 1870, et guillotiné.

L’hétérogénéité a-t-elle un sexe ? devenir-femme, devenir-enfant

Le point plus précis sur lequel je voudrais à présent m’attarder est le suivant : si le *Bleu du ciel* effectivement prend la place de l’étude inachevée sur le fascisme, dans une relève paradoxale qui à la fois l’interrompt, la prolonge et la rature, c’est qu’il remet en jeu toute une série de distinctions qui étaient essentielles à l’analyse de la « structure psychologique du fascisme » – à commencer par la double distinction interne à la notion même d’hétérogène, fonctionnant (comme souvent chez Bataille) comme un « mot à sens opposés », entre formes supérieures et inférieures de l’hétérogène (ou souveraines et abjectes), et entre forces hétérogènes impératives et subversives –, tout en brouillant la possibilité même d’assurer ces distinctions. Plus exactement, ce qui vient ici déconstruire ces distinctions, sur le plan du récit comme sur le plan de l’énonciation du narrateur, c’est l’érotique de Troppmann, inséparable du système des figures féminines qui en polarisent ou en fragmentent la sexualité « aberrante », ou à travers lesquelles se précipitent les vicissitudes du désir du narrateur dans les alliances de la folie et de la mort.

C’est la voisine Xénie, la plus proche étrangère, familière à Troppmann lorsque lui-même se sent « étranger à tout », celle auprès de laquelle il éprouve à vif son indécision en toute situation, la seule avec laquelle il peut se dire une fois qu’auprès d’elle il « aurai[t] pu vivre heureux » (mais parce qu’à travers elle il imagine que « je pouvais devenir moi-même un va-nu-pieds » comme celui qu’il croise inopinément et qui le dévisage : « J’aurais voulu avoir cet aspect affreux, cet aspect solaire comme lui... »), enfin une femme dont le dévouement confine à une docilité qui la prête d’autant mieux à la manipulation passablement perverse de Troppmann (en en faisant le témoin de ses délires lorsqu’il est malade, en la faisant venir à Barcelone lorsqu’il s’y ennue, en la jetant dans les bras de Michel lorsque Dirty y arrive à son tour...). C’est en second lieu la figure sensuelle et dépravée de Dirty, dont le pouvoir d’attraction érotique qu’elle exerce sur Troppmann se mesure longtemps à l’impuissance sexuelle à laquelle il est réduit en sa présence. Femme hétérogène s’il en est, elle en incarne dans sa chair les forces dissociatives inférieures, et donc potentiellement subversives. Et c’est enfin la macabre Louise Lazare, qui combine tous les traits d’une force hétérogène impérative aux sentiments

en impossible cohésion dans une cohérence défaite [...]. Le plus souvent, la relation au style indirect libre, unifiant des niveaux d’énonciation dépourvus de la moindre unité, renforce le sentiment que le narrateur se trouve submergé, incapable de faire la part du réel, accablé et débordé de langages. Troppmann [...] n’est pas cet étranger qui révélerait dans un fatras de présages les hésitations politiques de Bataille. Il vit à cru une sorte de drame de l’hétérogénéité : le drame du non-discernement. »

d'abjection qu'elle inspire à Troppmann. C'est – s'il en faut une dans ce récit – la seule figure proprement *souveraine* qu'on puisse y trouver : créature cérébrale, idéaliste et volontariste, agitatrice et révolutionnaire professionnelle capable de se rallier en une nuit cinquante *pistoleros* pour monter un coup de main contre une prison dans Barcelone. Figure à la fois macabre et virilisée aussi, tant par son nom même que par son « esprit de décision » lui donnant « la fermeté d'un homme à la tête d'un mouvement », et dont le narrateur reconnaît à son corps défendant son « admiration [pour] la tranquillité et l'audace incontestable de Lazare » (Bataille 1957 : 128-129). Mais Lazare est aussi l'objet des sentiments les plus troubles de Troppmann qui ne manque pas une occasion d'exprimer la répulsion que lui inspire cette femme de « race juive » toute de noir vêtue, un dégoût fait de haine et de peur mêlées, non sans une sorte d'obsession qui lui fait pressentir dans Lazare, ou dans l'alliance électorale avec celle qu'il appelle son « oiseau de mauvais augure », son propre destin.

Je ne reviens pas sur la démonstration tentée en 1976 par Ann Smock et Phyllis Zuckermann, s'attachant en particulier à identifier tout le réseau de contrepoints qui opposent Lazare et Dirty, le point principal qui en ressort à mon sens, étant justement l'impossibilité de les fixer dans un contraste où se distribuerait les polarités répulsives et attractives de l'hétérogène, ses figures inférieures ou supérieures, les idéalizations négatives ou positives qui distribuent l'hétérologie entre l'abject et le souverain, entre une sous- et une sur-humanité. Lazare et Dirty, suivant le passage considéré du récit, occupent tour à tour toutes ces places, comme les signes chromatiques du rouge (de la robe de Dirty) et du noir (des frustrées tenues de Lazare) ne cessent de s'inverser (rouge communiste et noir fasciste, mais le noir qu'arbore Lazare est celui du communisme oppositionnel et antifasciste, et le rouge de Dirty évoquera *in fine* au narrateur celui des drapeaux nazis, qu'il perçoit sans doute à présent par la fenêtre du train qui les conduit de Trèves à Coblenz). Ce qu'il y a en revanche de plus constant à travers tous ces renversements, c'est que ces deux femmes sont aussi les sites perspectifs à partir desquels le narrateur se voit renvoyé sa propre position de déchet, sa « sacrifiabilité ». « Je pensai tout à coup : le monde serait plus supportable pour Lazare s'il m'arrivait malheur ; elle doit sentir en moi le crime qui exige réparation... Elle inclinera à me placer dans une mauvaise histoire ; [...] elle pourra se dire qu'il vaut mieux exposer une vie aussi décevante que la mienne, plutôt que celle d'un ouvrier. Je m'imaginai tué, Dirty apprenant ma mort à l'hôtel... ».

Cela n'en laisse pas moins opaque l'interprétation métapolitique de ce dispositif érotique complexe circulant entre les figures de Xénie, Lazare et Dirty, ces trois lieux d'une topique au sein de laquelle circule la libido de notre « homme malade », qui sont aussi les trois personnages en fonction desquelles s'organisent, entre rencontres, séparations et retrouvailles, l'errance de Troppmann à travers l'Europe en instance de fascisation. Bornons-nous à remarquer qu'il esquisse du moins, fût-ce comme point aveugle, comme ligne de fuite énigmatique, la question de la sexualité féminine dans la cristallisation fas-

ciste des forces hétérogènes, ou la question de la maîtrise par le fascisme de la jouissance féminine, sa normalisation et sa répression, mais aussi son instrumentalisation au service de l'érotisation de sa « cause ».

Étrangement le point était tout à fait absent de « La structure psychologique du fascisme ». D'autres tentatives d'interprétation psychopolitique du fascisme, au même moment, lui donnait au contraire une signification cruciale. À commencer par Wilhelm Reich, qui le premier avait suggéré que l'adhésion au nationalisme de la petite bourgeoisie et des masses paupérisées ne passait pas seulement par un déplacement du « sentiment autoritaire familial » sur une figure substitutive héritant des traits d'une « toute-puissance paternelle », mais reposait sur une combinaison de deux registres d'identification et d'idéalisation, l'identification à l'imgo du dépositaire paternel de l'autorité s'étayant sur une fixation sur le *corps de la mère*, où s'ancre « le sentiment mystique d'appartenir à son pays natal⁴ » (Reich 1998 : 200). Et ce double rabattement de la sexualité infantile sur le corps maternel, et du corps maternel sur la terre du *Vaterland* (car « être mère veut dire à tout jamais appartenir à la nation allemande », suivant la formule de Goebbels que commente par ailleurs Reich), imposait alors pour Reich de prendre en compte la biopolitique national-socialiste à travers laquelle s'exerce une idéalisation répressive des femmes, en les réduisant au rôle de « machines à enfanter » tout en sacralisant la maternité dans un « culte exalté », ou en faisant de leur « être sexuel » l'unité contradictoire d'une sexualité redoutée comme diabolique et immonde et d'un corps garant de la vigueur et de la pureté de la race (163-172), avant que cette contradiction ne se trouva à son tour projetée sur la race et la sexualité de l'Autre, mais aussi redoublée dans une *contradiction sexuelle interne à l'État nazi*, pour autant que celui-ci fait de son contrôle de la reproduction familiale et de la sexualité féminine la base de sa propre reconstruction comme un « tout biologique » ou « organique » (168), tout en devant se *re-viriliser* en permanence pour convertir le sentimentalisme mélancolique du *Heimat* dans l'agressivité militaire propulsée simultanément sur les objectifs « mâles » de la discipline intérieure et de l'expansion impérialiste. Au bout de cette chaîne Reich affirmait : « Reconnaître officiellement et publiquement à la femme son droit à la sexualité aboutirait à l'écroulement de tout l'édifice de l'idéologie autoritaire » (164-165).

Il faudrait avoir le temps de confronter presque terme à terme la façon dont *Le Bleu du ciel* réintroduit la question de la jouissance féminine, en examinant comment les trois femmes dans le récit, en érotisant de part en part l'« existence hétérogène », la confronte précisément au problème de la *jouissance féminine* comme cela même que le fascisme, dans sa prétention par définition hyperbolique à *maîtriser* les forces hétérogènes (ou à unifier les forces de dissociation), ne cesse de devoir forclure pour convertir sa propre « mystique » à l'impératif autoritaire de sa « souveraineté ». Peut-être d'ailleurs, plus en-

⁴ Cf. Reich 1998 : 106-112 (« L'attachement à la mère est lui-même, dans la mesure où il se perpétue dans l'attachement à la famille et à la nation, un *produit de la société...* »).

core que le personnage de Dirty si ostensiblement érotisé par le narrateur, celui de Lazare serait le plus instructif, comme s'il revenait à l'opacité de son désir de supporter toute l'indécidabilité qui affecte désormais les différenciations de l'hétérogène sur lesquelles reposaient les analyses de *Structure psychologique du fascisme*. Au cœur du récit, la brève section intitulée « Histoire d'Antonio », a le statut spécial, presque autonome, d'un récit dans le récit : le camarade Michel y relate un passé indéterminé où cette femme austère, inflexible, passablement déssexualisée, que Troppmann imagine prête à le sacrifier pour le salut d'un ouvrier, fréquentait elle aussi les bouges sulfureux du quartier barcelonais de la Criolla (peut-être l'un de ces cabaret où Jean Genet se prostituait par dévotion pour Stilitano), y séduisait les hommes, et une nuit y avait provoqué ce « très jeune mécanicien » dénommé Antonio qui s'était épris d'elle, en le sommant de pointer son pistolet sur sa poitrine à elle, et de tirer (Bataille 1957 : 110-112).

Mais je voudrais terminer en pointant un autre aspect de la place que prennent ces figures féminines dans l'hétérologie du *Bleu du ciel*. Dans ce récit, la féminisation de l'hétérogène, tout en travaillant à rebours de l'idéalisation des corps virils fascistes, s'engrène dans un autre circuit, qui touche à ce qu'on pourrait appeler avec Deleuze un devenir-enfant des hommes.

Derniers devenirs-enfant avant la victoire du fascisme

Difficile ici de passer sous silence la première intrusion, dans ce récit, de cette sorte de scène originaire que l'on retrouvera sans cesse dans l'œuvre de Bataille, celle livrant à un enfant face au cadavre maternel la source de sa jouissance la plus hideuse et la plus voluptueuse, et à laquelle *Le Bleu du ciel* fait subir de loin en loin diverses anamorphoses, comme lorsque Troppmann observe Xénie à la peau laiteuse étendue près de lui telle une morte. Mais cette scène est loin d'épuiser elle-même les multiples passages où Troppmann, à travers les formes et déformations féminines de son désir, trouve en Lazare et Dirty l'ébauche de curieuses lignes de fuite, lignes régressives, ou « involutives » qui, tantôt à la faveur d'un rêve, ou d'un ton de voix, ou d'un fragment de souvenir, suspendent la dérive de son existence en décomposition en y faisant surgir une scène d'enfance. Comme si, entre les « signes annonciateurs » de la « tragédie » imminente (comme dira Bataille dans l'Avant-propos) et ce qui en diffère provisoirement la brutale irruption, chacune des femmes auxquelles se lie Troppmann était, plus ou moins que l'occasion un peu démonstrative des « anomalies monstrueuses » de sa sexualité : la chance fragile d'une issue, ou du moins d'une équivoque maintenue, avant que tout ne se referme sur le « mauvais côté » de l'histoire. Je termine donc en relevant seulement quelques uns de ces « blocs d'enfance ».

1/ À la fin du rêve de la *Galerie des Machines* dont chaque salle traversée paraît avoir donné lieu à un épisode décisif de la révolution bolchévique, Troppmann pénètre dans

une dernière pièce où « le passage de la Révolution était marqué par de nombreuses inscriptions au charbon rédigées par les matelots ou par les ouvriers qui, mangeant et dormant dans cette salle, avaient tenu à rapporter dans leur langage grossier [...] l'événement qui avait renversé l'ordre du monde », « inscriptions tracées en noir [et] cependant semblables à des traces de sang » parmi lesquelles « revenait souvent » « le nom de Lénine », mais « étrangement altéré » sous « une forme féminine : *Lenova !* » (142-143). Sitôt cette étrange féminisation du nom métonymisant la rencontre unique de l'hétérogénéité souveraine et subversive déclenche l'issue de la pensée du rêve : s'échappant par une fenêtre du bâtiment que les autorités avaient décidé de dynamiter, Troppmann se retrouve « dans un paysage désolé d'usines, de ponts de chemin de fer et de terrains vagues », et soudain au milieu d'« une bande d'enfants déguenillés » poursuivi par un flic, et leur crie « la direction dans laquelle il fallait courir [...]. Nous arrivâmes ensemble sous un pont. À ce moment, je dis en russe aux enfants : "*Zdies, mojno...*" "Ici nous pouvons rester". » (143). Puis quittant sa posture protectrice il finit par se fondre dans le groupe tout à la contemplation de l'explosion sourde de l'édifice au loin, « sans gloire, sans grandeur, qui se perdait en vain, à la tombée d'une nuit d'hiver » (144), dans l'opaque fumée recouvrant le souvenir de la révolution soviétique après avoir momentanément excité une bande de gamins déguenillés.

2/ Un autre bloc d'enfance est déclenché par Lazare peu après que le camarade Michel ait raconté à Troppmann qu'elle lui demandait de « lui planter des épingles dans la peau » pour s'entraîner « à endurer la torture ». Survient à présent une pensée insolite : « l'idée que *j'appartenais* à Lazare », comme si s'annonçait le moment où, en proie à son « esprit de décision et [sa] fermeté » souveraine, « je n'agirais plus selon mes passions, mais selon celles de Lazare » (129). Cette aliénation extrême devient une identification dans le « souvenir pénible » que « comme Lazare, j'avais été sale quand j'étais enfant », souvenir qui s'associe à son tour à l'expression de « blessures sales », rappelant celles que Troppmann écolier s'infligeait à l'abris de son pupitre, dans une scène d'auto-mutilation à « grands coups de plume d'acier sur le dos de la main gauche et sur l'avant bras. Pour voir... Pour voir, et encore : *Je voulais m'endurcir contre la douleur* » (*Ibid.*). Mais aussitôt l'image des plaies – « un certain nombre de blessures sales, moins rouges que noirâtres (à cause de l'encre) » – se transforme en un ciel étoilé qui s'étend au-dessus de Troppmann qui vient de sortir de sa voiture, désormais contemporain de l'enfant qu'il a été, l'un attendant l'avion de Dirty, l'autre, « après vingt années, l'enfant qui se frappait à coups de porte-plume attenda[nt], debout sous le ciel, dans une rue étrangère, où jamais il n'était venu, il ne savait quoi d'impossible. Il y avait des étoiles, un nombre infini d'étoiles. C'était absurde, absurde à crier, mais d'une absurdité hostile. J'avais hâte que le jour, le soleil se levât » (*Ibid.*). Et de là à nouveau le souvenir d'enfance – « quand j'étais enfant, j'aimais le soleil : je fermais les yeux et, à travers les paupières, il était rouge. Le soleil était terrible, il faisait songer à une explosion : était-il rien de plus solaire que le sang rouge coulant sur le pavé, comme si la lumière éclatait et tuait ? » (131) –,

l'énoncé du souvenir s'immisce encore dans l'énonciation du narrateur, brouillant la distinction des temps passé et présent, de la nuit et du midi, mais troublant tout autant le jeu des signes de ce qui s'annonce dans ce bleu du ciel : « Dans cette nuit opaque, je m'étais rendu ivre de lumière ; ainsi, de nouveau, Lazare n'était devant moi qu'un oiseau de mauvais augure, un oiseau sale et négligeable. Mes yeux ne se perdaient plus dans les étoiles qui luisaient au-dessus de moi réellement, mais dans le bleu du ciel de midi. Je les fermais pour me perdre dans ce bleu brillant : de gros insectes noirs en surgissaient comme des trombes en bourdonnant » (*Ibid.*). De l'oiseau de malheur à la multiplicité des insectes sombres en quoi se métamorphosent à la fois les étoiles et les blessures noivrâtes des mains meurtries de l'écolier, se laisse pressentir aussi bien, surimprimée à cette « lumière » du ciel d'enfance où s'annonçait déjà l'explosion et le sang, la nuée approchante des bombardiers. D'autant plus que ce pressentiment se trouve aussi suggéré et barré par l'autre pensée qui s'y substitue, « de la même façon que surgirait, le lendemain, à l'heure éclatante du jour, tout d'abord point imperceptible, l'avion qui porterait Dorothea... ».

3/ Un autre bloc d'enfance survient dans l'avant-dernier chapitre lorsque, rentrant d'un cimetière où les amants viennent de s'abandonner dans une étreinte d'amour-à-mort (« la terre, sous ce corps, était ouverte comme une tombe, son ventre nu s'ouvrit à moi comme une tombe fraîche [...]. Chacune des lumières annonçait un squelette dans une tombe, elles formaient ainsi un ciel vacillant, aussi trouble que les mouvements de nos corps mêlés »), Dirty et Henri croisent dans les rues désertes de Trèves un garçon qui, dévisageant la première avec étonnement, devient pour le second le support des plus étranges associations. Sous le regard de l'enfant, Dirty « me fit penser aux soldats qui faisaient la guerre dans des tranchées boueuses » ; puis tandis qu'il fuit à son « horrible grimace », la pensée dérive encore, remonte les lieux du récit qui nous aura mené de Londres (où Marx meurt) à Trèves (où il naît), et s'arrête à l'idée du « petit Karl Marx et à la barbe qu'il eut plus tard, à l'âge adulte : il était aujourd'hui sous terre, près de Londres, Marx avait dû courir, lui aussi, dans les rues désertes de Trèves, quand il était petit garçon » (177).

Mais c'est au terme du roman que survient la dernière figure d'enfance, qui met fin à la série de ces blocs d'enfance qui auront fait entendre l'équivocité de leurs tonalités ludique, masochiste, interrogative ou nostalgique, apaisante ou brutale, comme elle met fin au récit lui-même lorsqu'il vient buter sur le fascisme, ou plus précisément sa destruction de ce « merveilleux *Kinderland* nietzschéen » où Bataille voudra encore voir quelques mois plus tard le plus profond « défi porté au *Vaterland* de chaque homme » (Bataille : 483)⁵. Se retrouvant seul à Francfort, sortant de la gare la bouche encore

⁵ « Le merveilleux KINDERLAND nietzschéen n'est rien de moins que le lieu où le défi porté au VATERLAND de chaque homme prend un sens qui cesse d'être une impuissante négation. C'est après Zarathoustra seulement que nous pouvons "DEMANDER PARDON A NOS ENFANTS D'AVOIR ETE LES FILS DE NOS PERES". Les premières phrases du message de Nietzsche procèdent des "mondes du rêve et de l'ivresse". Ce message tout entier s'exprime par le seul nom de DIONYSOS. Quand Nietzsche a fait de DIONYSOS, c'est-à-dire

pleine du goût de Dirty, le narrateur est irrésistiblement attiré de l'autre côté de la place par le spectacle d'une « une parade de musiciens en uniforme » : « J'étais devant des enfants en ordre militaires, immobiles, sur les marches de ce théâtre : ils avaient des culottes courtes de velours noir et de petites vestes ornées d'aiguillettes... » (Bataille 1957 : 182). Dans une stupéfiante *érotisation de la politique*, c'est ici la vision hallucinée de ces « enfants nazis » au « visage de poupée », à la fois incorporés à l'ordre militaire de la révolution national-socialiste et sexualisés comme autant d'objets « raides comme des triques », dressés au son sec des tambours et au sifflet acide des fifres cadencés par l'agitation obscène d'une longue canne de tambour-major brandi comme « un pénis de singe démesuré », devenus les jouets livrés à la pure manipulation jouissive du pouvoir militaire. Le manuscrit inachevé sur le fascisme s'interrompait sur une section consacrée à la « joie devant la mort » ; le récit du roman bientôt oublié se termine sur

ce spectacle [...] obscène. Il était terrifiant (...). Chaque éclat de la musique, dans la nuit, était une incantation qui appelait à la guerre et au meurtre. Les battements de tambour étaient portés au paroxysme, dans l'espoir de se résoudre finalement en sanglantes rafales d'artillerie : je regardais au loin... une armée d'enfants rangée en bataille. Ils étaient cependant immobiles, mais en transe. Je les voyais, non loin de moi, envoûtés par le désir d'aller à la mort. Hallucinés par des champs illimités où, un jour, ils s'avanceraient, riant au soleil : ils laisseraient derrière eux les agonisants et les morts. À cette marée montante du meurtre, beaucoup plus acide que la vie (parce que la vie n'est pas aussi lumineuse de sang que la mort), il serait impossible d'opposer plus que des vétilles, les supplications comiques de vieilles dames (184).

BIBLIOGRAPHIE

- Bataille, G. (1957). *Le Bleu du ciel*. Paris: Jean-Jacques Pauvert.
Bataille, G. (1988). *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard.
Marmande, F. (1985). *L'Indifférence des ruines*. Paris: Parenthèses.
Reich, W. (1998), [1933]. *Psychologie de masse du fascisme*. Paris: Payot & Rivages.
Smock, A., Zuckerman, P. (1976). « Politics and Erotism ». In *Le bleu du ciel. Semiotext(e)*, New York, II, n° 2.
Surya, M. (2012). *Sainteté de Bataille*. Paris : Éditions de l'éclat.
Surya, M. (2012b). *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*. Paris : Gallimard.

de l'exubérance destructrice de la vie, le symbole de la volonté de puissance, il exprimait par là une résolution de refuser au romantisme velléitaire et débilitant une force qui doit être tenue pour sacrée... » (« Chroniques nietzschéennes », *Acéphale*, n° 3-4, juillet 1937, repris dans Bataille 1988: 483-484. Ce texte fait suite à un autre article de Bataille paru sous le titre « Nietzsche et les fascistes »).