



INSTITUT SOCIÉTÉS
& HUMANITÉS



Université
Polytechnique
HAUTS-DE-FRANCE

Mémoire de recherche

**« Au-delà du Divan : vision des lieux et des yeux chez
Georges Bataille. »**

2023 – 2025



Masque de cuir et chaîne, Jacques-André Boiffard et William Seabrook

Présenté par : **GRAZIANO Matteo**

Sous la direction de : **VIVES Vincent**

Université Polytechnique Hauts-de-France

REMERCIEMENTS	7
RÉSUMÉ	8
AVANT-PROPOS	10
INTRODUCTION	13
CHAPITRE I : LE REGARD ET L'ŒIL	18
I.1.1. Le désir, le définir pour Bataille.	19
I.1.2 Le désir comme quête.	20
I.1.3. Une dynamique du récit.	21
I.1.4. Hasard et contingence.	22
I.2.1. L'œil comme objet.	24
I.2.2. Le motif de l'œil Chez Bataille.	26
I.2.3. Le regard.	29
I.2.4. Coïncidences.	30
CHAPITRE 2 : FANTASMES ET ESPACE	33
II.1. Entre littérature et géographie.	34
II.1.2. Un espace plutôt qu'une géographie.	36
II.1.3. Mouvements dans le récit.	38
II.1.4. Dynamique du texte.	39
II.1.4. Le cas de la métonymie.	40
II.2.1 Chapitre 1 : l'œil de chat.	43
II.2.2. Chapitre 2 : L'armoire normande.	44

II.2.3. Chapitre 3 : l'odeur de Marcelle. -----	46
II.2.4. Chapitre 6 : Simone. -----	46
II.2.5 Chapitre 10 : L'œil de Granero. -----	47
II.2.6 Chapitre 11 : Sous le soleil de Séville. -----	48
II.2.7. Chapitre 12 : La confession de Simone et la messe de Sir Edmond. ---	49
II.2.8. Chapitre 13 : Les pattes de mouche. -----	49
CONCLUSION -----	50
ANNEXES -----	55
PLAN DE SUITE DU MEMOIRE -----	61
BIBLIOGRAPHIE -----	63

À ma mère,

« Qui peut trouver une femme vertueuse ? Elle a bien plus de valeur que les perles.
[...] Elle est revêtue de force et de gloire, et elle se rit de l'avenir. Elle ouvre la bouche
avec sagesse, et des instructions aimables sont sur sa langue. Elle veille sur ce qui se
passe dans sa maison, et ne mange pas le pain de paresse. Ses fils se lèvent et la disent
heureuse ; son mari se lève, et lui donne des louanges. »¹

¹ Proverbes 31:10, 25–28

REMERCIEMENTS

Avant toute chose, mes plus sincères remerciements reviennent à Monsieur Vincent Vivès qui a accepté de m'aiguiller, me diriger, me rassurer pour ce mémoire malgré mes doutes, mes appréhensions, mon courage parfois absent. Il a su m'apporter des références, des idées et des avis qui n'auraient pas pu faire vivre ce mémoire. Je suis touché par cette relation que nous avons eue pendant ces deux années. Je tiens aussi à remercier ma mère pour les diverses corrections, je l'ai aussi fait pour toi, ce mémoire. Je remercie Monsieur Jean-Christophe Corrado, ce professeur qui, par l'envie et la curiosité, m'a fait découvrir Georges Bataille. Un clin d'œil revient à Nathan Dromard et Justine Debande, mes meilleurs amis depuis notre arrivée en licence et avec qui nous nous sommes soutenus et aidé et motivé lorsqu'il le fallait pour l'élaboration de nos mémoires respectifs. Une grosse pensée revient aussi à ma famille et mes amis, notamment Alex et Chris pour leur intérêt à ce mémoire et avec qui ce fut un réel plaisir, et même un privilège de discuter de ce sujet sulfureux. Un grand merci à Monsieur Benamara et Monsieur Boulagnon, respectivement mon professeur de français et mon professeur de philosophie au lycée, et qui m'ont poussé à entamer des études de lettres. À Sarah, à Mayline, à Juliette. J'espère que tous, vous ferez une bonne lecture de ce travail, dans lequel j'ai tenté de réunir avec rigueur, sincérité et curiosité les réflexions qui m'ont accompagné tout au long de ce parcours. Qu'il puisse, malgré ses imperfections, témoigner de l'attention portée à chaque texte, à chaque idée, à chaque étape du chemin, et je l'espère apporter une modeste contribution aux questionnements que soulève le sujet.

RÉSUMÉ

Dans *Au-delà du Divan* : vision des lieux et des yeux chez Georges Bataille, nous analysons comment *Histoire de l'œil*, œuvre publiée en 1928 sous le pseudonyme de Lord Auch, s'inscrit dans une démarche littéraire et existentielle où l'œil et les lieux deviennent les vecteurs privilégiés d'une esthétique de la transgression. Ce court roman, écrit à la suite d'une psychanalyse avec Adrien Borel et marqué par des expériences traumatisantes comme l'énucléation d'un taureau lors d'une corrida à Madrid, ne se contente pas de choquer : il invente une nouvelle manière d'écrire le désir, l'excès et la dissolution des limites. L'œil, chez Bataille, n'est pas simplement un motif récurrent, mais un objet symbolique et actif qui incarne la tension entre la pulsion de voir et l'angoisse d'être vu. En nous appuyant sur les théories de Jacques Lacan, notamment sa réflexion sur la pulsion scopique et le stade du miroir, nous montrons comment Bataille transforme l'œil en un opérateur de transgression, un seuil qui permet de franchir les interdits et de brouiller les frontières entre le sacré et le profane, le corps et l'espace.

Les lieux, quant à eux, ne sont pas de simples décors dans *Histoire de l'œil*, mais des espaces dynamiques qui structurent les fantasmes des personnages et rythment leur descente aux enfers. Chaque chapitre du roman est associé à un lieu précis, qui catalyse des scènes de plus en plus transgressives. Par exemple, l'armoire normande, espace clos et étouffant, devient le théâtre de pratiques érotiques et urinaires qui révèlent la fascination des personnages pour l'excès et la clandestinité. De même, l'église de Séville, lieu sacré par excellence, est profanée par Simone et le narrateur, qui y commettent un meurtre rituel, illustrant ainsi comment Bataille retourne les symboles religieux pour en faire des vecteurs de violence et de désir. Les arènes de Madrid, enfin, où se déroule la corrida, deviennent le cadre d'une fusion entre sexualité et mort, où le sang du taureau et les fluides corporels des personnages se mêlent dans une célébration de l'informe. Ces exemples montrent que les lieux, chez Bataille, ne sont pas statiques : ils évoluent avec les fantasmes des personnages, passant du privé au public, du clos à l'ouvert, dans une logique d'intensification qui culmine dans la destruction des frontières entre le corps et l'espace, le sacré et le profane.

Notre analyse révèle également que *Histoire de l'œil* n'a pas de trame narrative classique. Le récit est gouverné par une logique de l'excès, où chaque acte transgressif en engendre un autre, plus radical. Cette dynamique repose sur un équilibre subtil entre le hasard et la nécessité : si les rencontres et les événements semblent parfois accidentels, ils s'inscrivent en réalité dans une nécessité interne — celle de pousser toujours plus loin les limites de l'expérience humaine. Bataille, en refusant toute linéarité et toute clôture narrative, fait de son texte un espace de vertige, où le lecteur est invité à épouser le chaos des désirs des personnages. Le style saccadé, les images brutales et les glissements métonymiques (comme la confusion entre l'œuf, l'œil et les fluides corporels) ne sont pas de simples procédés stylistiques : ils reflètent une écriture de l'informe, où le sens se dissout pour laisser place à une expérience pure, au-delà des catégories traditionnelles.

Enfin, ce mémoire interroge la postérité de cette œuvre-limite, qui a profondément marqué la littérature, la philosophie et la psychanalyse. En refusant toute fixation du sens, Bataille invente une littérature-performative, où l'écriture elle-même devient un acte de résistance aux normes. *Histoire de l'œil* n'est pas seulement un roman scandaleux : c'est un manifeste pour une littérature qui ose explorer les confins de l'expérience humaine, là où se dissout toute distinction entre sujet et objet, vie et mort. À travers cette étude, nous montrons comment Bataille, en faisant de l'œil et des lieux les piliers de son récit, ouvre un espace où la littérature devient une expérience des limites, défiant le lecteur de participer à cette quête vertigineuse de l'informe.

AVANT-PROPOS

Il est important avant même de se lancer dans l'analyse, de voir ce qui m'a poussé à choisir Bataille pour ce mémoire. Lors de ma première année de licence de lettres, un de mes professeurs venait tout juste de soutenir sa thèse sur Jean Genet. C'était un professeur fascinant qui nous encourageait beaucoup à la réflexion, surtout psychologique. A plusieurs reprises, il nous demandait si nous connaissions Georges Bataille. Tout le monde répondait négatif et venait ensuite cette fameuse phrase qui, je pense, m'a influencé : « Ne lisez pas Georges Bataille, pour vos chastes oreilles ». Chose que je n'ai pas faite, évidemment. Cette séquence de mots si bien enchaînée me faisait beaucoup cogiter. Ça a commencé par quelques recherches sur Wikipédia et durant l'été 2023, avant ma rentrée en master, je me suis lancé dans la lecture avec la peur de ne pas en sortir indemne. *L'Histoire de l'œil* était la première œuvre que j'ai lue de Bataille. La lecture était si simple, mais les idées si complexes et farfelues (surtout pour une première lecture), et pourtant, ce fut je pense une révélation. J'avais entre temps l'idée de faire un mémoire de recherche sur Stig Dagerman, un auteur suédois avec une écriture proche de celle de Kafka, ou sur la présence du jazz dans la littérature, je ne savais pas trop. Mais par un manque de spécialiste dans l'université, mon second choix sur Georges Bataille se présentait et je pense que cela me ravivait plus que tout. Nous avons discuté des différents sujets possibles avec mon directeur de mémoire, Vincent Vives et après plusieurs mois et beaucoup de doute, nous nous sommes tournés vers les lieux dans l'œuvre de Bataille : *Histoire de l'œil*.

Ce mémoire a été le fruit d'un parcours semé d'embûches, marqué par des périodes de doute et de remise en question. Trouver un sujet qui résonnait véritablement avec mes aspirations et mes intérêts s'est avéré bien plus complexe que je ne l'avais imaginé. Les incertitudes se sont particulièrement intensifiées aux alentours de juin et de juillet 2024, où je me suis retrouvé dans une impasse, sans énergie ni motivation pour avancer. A ce moment-là, l'idée même de reprendre le chemin des cours à la rentrée me semblait insurmontable. C'est dans ce contexte d'incertitude que j'ai eu la chance de pouvoir échanger avec Vincent Vives. Nous avons donc décidé d'opter pour un format innovant, mêlant création et recherche ; pour cette première soutenance. Cette forme, que finalement nous n'avons pas gardée pour la suite de l'élaboration de ce mémoire, tendait sur une rédaction d'une sorte de journal intime ou presque, permettant de refléter mon cheminement personnel tout au long de

cette quête. Pour finir, cette forme ne fut pas gardée, jugée trop maladroite. Cependant, il n'empêche que la continuité de ce sujet était tout de même bien tracée, mais nous avons décidé de garder une forme de recherche pure afin d'éviter toute maladresse et me donner la possibilité de me concentrer sur de la recherche en grande partie qui n'a pas encore été traitée dans les textes critiques sur Bataille.

Je tiens à remercier Vincent Vives pour sa patience et son soutien, ainsi que pour m'avoir encouragé à emprunter cette voie singulière. Ce mémoire est le témoignage de cette exploration, à la fois académique et personnel, et j'espère qu'il saura en refléter les nuances.

Je pense qu'avant tout, au-delà de la démarche intellectuelle, l'élaboration d'un mémoire renforce le doute. C'est comme imaginer un arbre où chaque branche représente une référence, qui mène à une autre branche, donc une autre référence, etc.

“Car avec beaucoup de sagesse on a beaucoup de chagrin, et celui qui augmente sa science augmente sa douleur.”²

Il convient de préciser que cette étude ne relève en aucun cas d'une démarche psychanalytique clinique. Je ne suis pas psychanalyste, et ce mémoire ne prétend en aucun cas l'être. Il s'agit ici d'une pure analyse littéraire et factuelle, appuyée par des outils psychanalytiques sans visée interprétative au sens clinique du terme.

Il était tout de même important pour moi de faire un mémoire sur Bataille parce qu'en lisant l'oeuvre dont nous étudions, j'avais ce sentiment de comprendre les enjeux de son oeuvre. Etrangement, il y avait une part de moi qui admirait son écriture et tout ce qu'il essayait d'apporter comme explication par le biais de son écriture très personnelle. Lire Bataille, pour mon cas, c'est lire ce que je ne pouvais exprimer avec mon langage. Ces notions de transgression et de l'excès se sont transformées en une clarté absolue. C'est une écriture intime, sulfureuse, renversante. Un Bataille qui se dévoile, par ses peines.

² Ecclésiaste 1:18

INTRODUCTION

C'est presque deux années après la fin d'une psychanalyse d'un peu plus d'un an que Georges Bataille se mit à écrire son court roman *Histoire de l'œil*. D'abord publié clandestinement en 1928 à 134 exemplaires et sous le nom de Lord Auch³ (Lord pour la figure du Dieu en anglais et Auch, abréviation de « aux chiottes »), Bataille fait déjà voir de sa personne provocatrice, transgressive et obscène. Et si nous parlions d'abord de la psychanalyse avant de présenter l'œuvre que nous étudions, c'est parce que cette dernière eut été un moteur pour l'écriture du roman de Bataille. Georges Bataille eut à cette époque quelques difficultés à écrire et comme pour son ami Michel Leiris, le psychanalyste Adrien Borel incitait Bataille à écrire parce qu'il estimait qu'il était impossible d'exprimer avec le langage, ce qui se rapporte à l'expérience analytique. Finalement, Borel n'était pas le moteur de l'écriture de Georges Bataille, mais sa source. Et avec les nombreuses techniques très controversées, Borel eut été aussi d'une part le déclencheur de l'idée de transgression et de limite dans l'écriture de Bataille. *Histoire de l'œil* serait une manière par son psychanalyste de dresser un portrait psychique de Bataille. Georges Bataille et Adrien Borel eurent beaucoup de similitude. Tous deux aimaient de près ou de loin l'obscénité, flirter avec les limites et c'est donc pour nous, une sorte de travail à quatre mains qui visaient une analyse, au départ.

Parce que nous pouvons nous demander à quel public *Histoire de l'œil* est destiné ? Si Bataille ressentait ce besoin d'écrire (qui était pour lui impossible à cette époque) et qu'entamer une psychanalyse avec Adrien Borel qui l'incitait à écrire dans le but de l'analyser, il est légitime pour les lecteurs que nous sommes de vouloir savoir s'il s'agit d'une œuvre destinée à un public particulier ou non, un public large ou non. Au-delà de l'adresse se pose la question du pourquoi. Pourquoi ce livre ? La réponse est bien plus complexe qu'il n'y paraît puisque la question de l'adresse ne peut être séparée du pourquoi. Pourquoi son contenu d'un érotisme obscène, transgressif et peut-être un peu fou ? Toutes ces notions qui constituent l'écriture du roman ne peuvent s'en détacher parce que c'est de la nature de Bataille de produire des œuvres du même registre. Pour aller plus loin dans notre idée, il est impératif de souligner le trait provocateur de Bataille, parce que Bataille est un personnage, ou plutôt *des personnages*, et ses écrits passent par de multitude de surnoms : Lord Auch, Louis Trente, Troppmann, Pierre Angélique et Dianus. Fonctionnaire de l'Etat à la

³ SURYA Michel. *Georges Bataille : la mort à l'œuvre*. Paris : Gallimard, 1992. p. 100

Bibliothèque Nationale de France, Bataille ne pouvait se permettre de publier son réel nom, trop risqué. Alors l'utilisation de pseudonymes était une bonne façon de publier ses écrits sans risquer le moindre souci. Il n'empêche que le choix des pseudonymes était tout à fait réfléchi et assumé.

Qui de mieux alors pour mettre en œuvre les notions de transgression, d'érotisme, d'obscène et d'imaginaire. Bataille l'a très bien fait dans son œuvre et il serait intéressant de comprendre les spécificités de son écriture. Par de nombreux autres ouvrages, Bataille garantit toujours ces notions hérétiques de la littérature. Nous pensons notamment à *Madame Edwarda*, *Le Bleu du Ciel*, mais aussi par d'autres écrits qui se rapprochent plus de l'essai ou encore avec sa célèbre revue *Documents* dès 1929, véritable terrain d'expression de la pensée sur l'art. Sans aucun doute, la pensée bataillienne est bercée de multiples références aussi versatiles que pointues, et c'est ce qui fait sans hésiter de Bataille un auteur fascinant. Pourtant Bataille n'a jamais théorisé en littérature, il n'a même pas eu de formation en philosophie, et pourtant, il est encore maintenant considéré comme un littéraire avéré ou encore un philosophe important durant même ces années contemporaines.

Le point de départ de notre thèse se trouve dans la représentation des lieux chez Bataille. Avec toutes les notions citées précédemment, il nous paraît intéressant d'explorer l'univers florissant de Bataille dans son œuvre la plus controversée, mais sûrement la plus importante de sa bibliographie et dont nous cessons de citer depuis le début de notre introduction : *Histoire de l'œil*.

Il y aurait dans notre analyse une sorte de dualité entre les fantasmes et les lieux dans cette œuvre de Bataille, puisqu'il n'est pas sans rappeler que Bataille a une fascination pour le monde hispanique. Quelques années plus tôt dans sa vie, en mai 1922, Bataille avait assisté à l'énucléation et la castration d'un taureau lors d'une corrida à Madrid⁴, qui sera un point essentiel de l'œuvre de Bataille que nous étudions puisque cet épisode de Madrid donnera lieu à une scène iconique du livre. Et pour rester dans les références marquantes de l'œuvre, il faut savoir qu'il sera très souvent question d'objets ovoïdes (d'œil, de testicules, d'œuf) qui représentent une certaine symbolique dans le récit, symbolique bel et bien ressentie par le lecteur puisqu'elle donne presque une allure d'obsession pour l'auteur. Et ce qui est

⁴ SURYA Michel. *Georges Bataille : la mort à l'œuvre*. Paris : Gallimard, 1992. 108

intéressant, c'est que ce n'est pas vraiment le narrateur (qui pourrait sembler être le personnage au centre de l'œuvre, mais aussi celui qui représenterait l'auteur), mais un personnage prénommé Simone, personnage au centre des actions transgressives et de la ligne directive de l'œuvre.

Pour comprendre cette œuvre de Bataille, il faudrait se pencher sur plusieurs disciplines clés. Avant tout, la psychanalyse et ses notions propres à elle nous permettra de visualiser de façon conséquente les idées qui ont poussé cette écriture qui sort des normes littéraires de cette époque moderne, surtout touchée par la présence des surréalistes français. Se pencher évidemment du côté des arts qui se sont fait durant la période d'écriture de *l'Histoire de l'œil* nous aidera à comprendre toute cette dynamique de l'informe et des notions de vision qui découlent tout au long de l'œuvre. Evidemment, la littérature ne sera pas exclue de nos analyses puisque la question de l'adresse dont nous avons parlé plus tôt pose les fondations de l'œuvre, de sa réception. Avec une perspective d'analyse pluridisciplinaire, qui se rapprocherait grandement de ce que Bataille avait pu faire dans la revue *Documents*, l'analyse ne pourra être qu'utile pour comprendre toute cette écriture bataillienne si peu orthodoxe, mais dont l'influence fut si grande les années suivantes que Bataille laissait derrière lui une grande réflexion sur l'identité, la condition humaine ou même sur ce qui est possible d'écrire, ou non.

La littérature n'est pas innocente, et, coupable, elle devait à la fin s'avouer telle.
L'action seule a les droits. La littérature, je l'ai, lentement, voulu montrer, c'est
l'enfance enfin retrouvée.⁵

Comme le dit Roland Barthes dans son article destiné à Bataille après sa mort dans la revue *Critique*, « *L'Histoire de l'œil*, c'est vraiment l'histoire d'un objet. ». Il serait intéressant alors de comprendre cette métaphore dans le but de retrouver cette attirance pour cet objet ovoïde qui fascine tant il est présent. Mais alors comment mettre en relation cette notion de lieux et d'œil ? Nous le verrons, l'œil est un objet de vision et donc fatalement, de témoin sensible à l'environnement de l'histoire. Pour comprendre cette relation presque impossible à attacher, la

⁵ Bataille Georges, *La littérature et le mal*, Folio, p. 10

psychanalyse sera un outil indispensable à nos spéculations puisque son but principal se base sur l'analyse pour en tirer des conclusions. Nous pensons à Lacan, qui par un concours de circonstance, s'est retrouvé avec la première femme de Bataille, Sylvia. Ce qui nous intéresse surtout c'est le rapport entre Georges Bataille et Jacques Lacan qui furent amis et les travaux de ce dernier se tournaient à quelques reprises sur les notions de regard, de vision et de l'œil en général. C'est alors une parfaite référence qui nous aidera lors de cette thèse⁶.

Dans un premier temps il s'agira de mettre sur la table, les principales notions théoriques que nous pouvons retrouver dans l'œuvre que nous étudions. Sur la base d'une analyse et d'une réflexion personnelle, définir et argumenter ces notions nous permettra par la suite de dérouler le fil de la pensée de Georges Bataille et de son écriture. Tout ceci nous donnera ensuite la possibilité de nous rapprocher de notre sujet : les lieux et fantasmes dans *l'Histoire de l'œil* de Georges Bataille. Dans un second temps et grâce à nos notions passées au crible, nous serons amenés à faire les liens logiques entre les lieux et les fantasmes de nos personnages dans un but d'analyse d'écriture et de compréhension globale de l'œuvre, pour savoir ce qui a amené Bataille à l'initiative de cette oeuvre. Grâce à un article de Christiane Lahaie, il serait intéressant de théoriser l'analyse des lieux dans la littérature, cet article sera un point de départ pour la suite de notre travail pour assimiler plus efficacement le rapport lieux / récit.

⁶ Nous entendons par « thèse » la démarche de recherche de notre mémoire.

CHAPITRE I : LE REGARD ET L'ŒIL

I.1.1. Le désir, le définir pour Bataille.

Pouvons-nous comprendre Bataille ? C'est évident, entre Simone et le narrateur, il y a bien quelque chose. Du désir ? Il nous faut alors définir le désir afin de comprendre les aspects de l'écriture de Bataille. Pour choisir la simplicité liée à l'efficacité, nous dirions que le désir est le besoin conscient lié à un manque. Il est très souvent mis en relation avec la pulsion, action instinctive et inconsciente, mais surtout moteur de transgression pour Bataille. Parce que chez lui, le désir n'est pas lié au sexe, ce n'est pas un but, mais Bataille cherche sans cesse la transgression. Et la transgression passe par la sexualité chez Bataille. Ce qu'il désire lui, c'est transgresser, cela en devient un plaisir, le plaisir de l'obscène, du choc et des limites repoussées. Bataille n'a pas ce but de susciter l'excitation — et c'est même tout le contraire —, ce n'est pas de l'érotisme qui vise à exciter, mais à choquer. Cette direction serait selon nous une démarche traditionnellement surréaliste et dadaïste, toujours pour contrecarrer les normes et les conventions bourgeoises. Pour illustrer mon propos, il est évident que *l'Histoire de l'œil* est un roman à part entière de son époque, une œuvre littéralement et littérairement choquante que Bataille lui-même dut prendre le pseudonyme Lord Auch ("Lord" pour la figure du Dieu en anglais et "Auch", abréviation de « aux chiottes »)⁷. C'est plutôt une démarche de provocation que Bataille nous propose, c'est toute une réflexion sur les limites de l'écriture. Parce qu'au départ, le souhait de Bataille était d'écrire, et c'est dans une démarche de quête de l'écriture impossible que la dialectique de la transgression vient marquer les œuvres de Bataille. En somme, c'est un tout : nous pensons qu'il n'y a rien de plus intime que l'écriture de Bataille parce que son écriture est le témoin de ce qui se rapporte à lui-même, au-delà du divan, Bataille tente d'explorer les autres après s'être exploré lui-même avec Adrien Borel lors de ses séances de psychanalyse. Et c'est ce qui est intéressant chez Bataille, un style très simple, une réflexion complexe. Le psychanalyste Adrien Borel, très impliqué dans le mouvement de l'écriture, pousse à révéler ce qui est caché. Et si nécessaire, il participe à une exploration complète des significations psychologiques, philosophiques, littéraires et sexuelles.

⁷ SURYA Michel. *Georges Bataille : la mort à l'œuvre*. Paris : Gallimard, 1992. p. 100.

“Adrien Borel, au rebond de l’écriture, encourage à l’aveu et, le cas échéant, en met à jour, avec Bataille, tous les sens possibles.”⁸

I.1.2 Le désir comme quête.

Chez Bataille, le désir est une quête. Elle n’est jamais vraiment comblée, mais nous en reparlerons plus tard. Il y a chez Bataille cette quête de l’identité qui se fait par le biais de deux choses : la première étant les relations entre le narrateur, Simone et partiellement Marcelle, parce que toutes les relations mènent à une exploration intérieure des désirs, des pulsions et des actes transgressifs. La seconde chose qui permet la quête de l’identité des personnages est justement la transgression. C’est une manière pour les personnages de flirter avec l’interdit, les frontières de l’interdit même je dirais même puisque l’intensité de tous les actes transgressifs fonctionnent par gradation, c’est-à-dire que chaque acte sera socialement parlant plus transgressif que le précédent. Cette quête incessante est une caractéristique centrale de son œuvre. Le désir est souvent montré comme une force insatiable qui pousse les personnages à explorer toujours plus loin, à repousser les limites et à chercher des expériences de plus en plus intenses. La transgression chez Bataille est souvent perçue comme un moyen de défier les normes sociales et morales, et de se libérer des contraintes imposées par la société. En repoussant ces limites, les personnages cherchent à se définir et à se comprendre de manière plus authentique. Il serait alors intéressant de voir si l’œuvre possède un but. Est-ce que nos personnages agissent pour un but précis (l’église de Séville ?) ou le but n’est que le fruit du mouvement de nos personnages tout le long du récit ? C’est une question difficile mais je pense que nos personnages ne sont pas animés par un objectif précis, ou du moins très clair. Nous pouvons dire que leur mouvement à travers les espaces est plutôt guidé par des pulsions immédiates que par une quête consciente. Mais nous aurons le temps d’y consacrer une recherche plus détaillée dans une partie dédiée à la dynamique de l’œuvre.

⁸ SURYA Michel. *Georges Bataille : la mort à l’œuvre*. Paris : Gallimard, 1992. p. 108

I.1.3. Une dynamique du récit.

Les personnages ne semblent jamais planifier leurs actions dans une perspective à long terme. Par exemple, leur choix de partir vers l'Espagne n'est absolument pas réfléchi, mais c'est une réaction à la montée de la violence et de la transgression (notamment après la mort de Marcelle). Dans cette œuvre, ce sont les actes transgressifs eux-mêmes qui génèrent le mouvement narratif et spatial, comme cette citation nous le démontre :

“Les trois relations dynamiques dont découlent toutes les autres sont les rapports d'inhérence, de conséquence et de compositions. Ce sont ces trois relations dynamiques qui impliquent les trois “modes” selon lesquels l'*ordre* du temps est déterminé.”⁹

Autrement dit, les personnages sont "emportés" par leurs propres actions, comme s'ils étaient à la fois acteurs et victimes de leurs pulsions. Il est aussi surprenant de voir que toute cette dynamique du mouvement dans le récit est un peu une action incontrôlable. Les événements qui jalonnent le récit semblent largement déterminés par une logique d'escalade et de contingence, plutôt que par une volonté délibérée des personnages. Cette dynamique d'escalade donne au récit une structure "cyclique" : les personnages ne poursuivent pas un objectif linéaire, mais s'enfoncent dans une spirale de transgressions de plus en plus radicales. Dans *Histoire de l'œil*, les personnages ne transgressent pas dans un but précis au sens rationnel du terme. Leur mouvement est essentiellement pulsionnel, guidé par des désirs immédiats plutôt que par une vision à long terme. Cependant, leurs actions s'inscrivent dans une dynamique inexorable qui les pousse vers une fin inéluctable : l'escalade des transgressions aboutit nécessairement à la confrontation avec la mort et le sacré. On pourrait dire que leurs agissements les "amènent" à la fin de l'œuvre, mais cette fin n'est pas purement aléatoire. Elle est le résultat d'une logique interne au récit, où la transgression et l'intensité ne peuvent qu'aboutir à un point de non-retour. Cette tension entre errance (pulsion) et destin (nécessité) est une caractéristique essentielle de l'écriture de Bataille.

⁹ RICOEUR Paul. *Temps et récit*, Éditions du seuil, 1985. p. 80

I.1.4. Hasard et contingence.

L'une des premières questions que je me suis posées lors de l'élaboration de ce travail de recherche était de savoir si toutes les actions étaient préméditées jusqu'à la fin que nous connaissons ou s'il s'agissait d'un simple concours de circonstance. Avant tout, ce qui est inévitable, c'est une dynamique inévitable de nos personnages principaux vers une finalité toujours plus extrême que le début, puisque nos personnages avancent au gré de leurs pulsions qui ne font que transgresser une limite non franchie par la précédente, parce que précisément, l'oeuvre ne fait que de progresser vers des limites toujours plus extrêmes. Cependant, les événements ne semblent pas totalement planifiés comme certaines rencontres (Marcelle, Sir Edmond et le prêtre) se font par hasard et évidemment, comme nous avons pu le voir, ces événements influencent le cours du récit. Par exemple, la folie et le suicide de Marcelle ne sont pas prémédités, mais sa fragilité psychologique et sa rencontre avec Simone et le narrateur précipitent sa chute. De même, le meurtre du prêtre apparaît comme le résultat d'un enchaînement d'excès plus que d'un plan conçu dès le début. Ce qui est intéressant ici, c'est alors de voir la pensée de Bataille sur l'érotisme et la mort : une fois que la transgression est lancée, elle ne peut que s'amplifier. Bataille nous dit plus précisément dans son oeuvre *l'Érotisme* :

“La transgression est elle-même organisée.”¹⁰

Les actions des personnages principaux s'inscrivent dans une logique de dépassement continu des limites, mais elles ne suivent pas un plan rigide. Plutôt qu'un concours de circonstance pur, il s'agit d'une progression qui mêle contingence et nécessité, où chaque événement renforce leur plongée vers l'extrême. Voilà comment nous pouvons définir la dynamique du récit dans l'oeuvre de Bataille : il s'agit d'une logique d'intensification progressive où chaque action transgressive mène à une autre, créant à la fois un mouvement circulaire et ascendant vers l'extrême, du moins, un extrême plus poussée que le précédent. Nous pouvons pousser cette dynamique sur quatre axes.

¹⁰ BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, in *Œuvres complètes*, t. X, Paris, Gallimard, 1987, p. 108.

1) Dynamique de l'excès et de la transgression.

L'œuvre débute par une rencontre entre le narrateur et Simone, ces deux personnages commencent comme un jeu érotique innocent et tendent vers des actions plus intenses et violentes comme des orgies ondiniques et parfois la mort. Les personnages ne se contentent jamais de ce qu'ils font, mais c'est toujours un point de départ vers une nouvelle transgression et comme nous l'avons dit plus tôt, ce modèle suit la transgression décrite par Bataille dans l'Érotisme : chaque interdit franchi engendre un désir de dépasser une nouvelle limite.

2) L'espace et la géographie.

La géographie mais surtout l'espace joue un rôle important dans l'œuvre que nous étudions et participe à la dynamique de l'œuvre. Les personnages passent constamment d'un lieu clos à un autre, chaque espace marque un passage dans l'œuvre. De la chambre à la campagne, de la maison close à l'église, jusqu'à l'Espagne où le meurtre final a lieu, chaque déplacement spatial correspond à une montée en intensité dans la transgression de l'œuvre. Ce franchissement des seuils physiques reflète la transgression des limites dans l'œuvre et permet de dynamiser le récit, de ne rien laisser statique.

3) Le motif de l'œil.

Le roman est construit autour d'un réseau de correspondances entre des objets et des images récurrentes comme l'œil, l'œuf, le soleil et les testicules. Ces éléments sont interchangeables et reviennent sous différentes formes au fil du récit, ce qui crée un mouvement circulaire où les mêmes motifs se transforment et s'intensifient. Ce jeu d'associations donne à l'œuvre un aspect de dérive onirique où chaque scène en appelle une autre dans un enchaînement quasi automatique.

4) Le corps et les sens.

Dans notre roman, il y a quelque chose de récurrent qu'on pourrait qualifier de plaisir des fluides. En effet, Bataille met un accent sur quelque chose de liquide comme le sperme, l'urine, le sang et les larmes. Ces éléments donnent un sentiment d'exploration du corps et des sensations ce qui va brouiller les frontières entre le plaisir et la douleur, la jouissance et la souffrance. C'est à dire que chez Bataille, rien n'est manichéen. Le plaisir vient de la

souffrance et parfois, pour certains personnages comme Marcelle, la souffrance donne un certain plaisir comme le montre le passage de l'armoire normande. Il n'y a pas de tout, il n'y a pas de rien, tout est une question de consensus, et c'est justement ce qui donne ce sentiment de frontière brouillée, puisque Bataille, dans son écriture, met en relation ce que tout oppose.

I.2.1. L'œil comme objet.

En 1963, un numéro spécial de la revue *Critique* a été consacré à Georges Bataille, qui venait de mourir. Ce numéro, Georges Bataille et son œuvre, regroupe des écrits de Roland Barthes, Michel Leiris, Maurice Blanchot, Jean Piel et Philippe Sollers.

Les auteurs rendent hommage à Bataille dans ce numéro en étudiant divers aspects de son œuvre complexe et polymorphe. Elle est particulièrement mise en avant dans les domaines de la littérature, de la philosophie, de l'économie et de l'anthropologie, notamment. Ils étudient aussi sa réflexion sur des sujets tels que l'érotisme, la transgression, le sacrifice et la relation avec l'autre. Dans l'ensemble, ce numéro spécial de la revue *Critique* témoigne de l'importance de l'œuvre de Bataille dans la pensée contemporaine, ainsi que de la diversité et de la richesse de ses contributions dans différents domaines. Il rend hommage à un penseur original et provocateur, qui a su remettre en question les limites de la pensée et de l'expérience humaine.

C'est un hommage en quelque sorte, mais, c'est surtout l'occasion d'éclaircir des points abstraits et très expérimentaux pour l'époque de la rédaction de *l'Histoire de l'œil*.

Avant tout, du point de vue de Barthes, *Histoire de l'œil* ne peut être qu'un poème, où plus précisément une forme poétique. Son argument est que la poésie – contrairement au roman – peut se permettre de retranscrire des faits qui ne peuvent-être réalisés.

Le poème, c'est ce qui, en aucun cas, ne saurait arriver, sauf précisément dans la région ténébreuse ou brûlante des fantasmes, que, par là-même, il est seul à pouvoir désigner ; le roman procède par combinaisons aléatoires d'éléments réels ; le poème par exploration exacte et complète d'éléments virtuels.¹¹

¹¹ BARTHES Roland, *La métaphore de l'œil*, *Critique*, « Hommage à Georges Bataille », n°195-196, août-septembre 1963, p. 770.

Pour le support diégétique, il y a déjà une ambiguïté. Voici notre explication. Rien ne pourrait théoriquement prouver le support littéraire qui a permis l'expression transgressive de Bataille — s'il s'agit explicitement d'un roman ou d'un poème —. Cela pourrait aussi donner sens au fond de l'œuvre de Bataille : la poésie permet l'exploration des fantasmes. Pour nuancer, nous pouvons dire que dans la forme poétique, rien ne pourrait jamais se produire sauf dans des fantasmes. Il est légitime de se demander dans notre étude si le support diégétique¹² est un lieu déjà en lui-même. Le support permet de mettre à la fois du sens au texte, mais aussi de conditionner le lecteur. On ne lit pas un roman comme on lit un poème, on ne comprend pas un poème de la même manière qu'un roman, l'imaginaire poétique n'est pas le même que celui du roman. Voici comment l'interprète l'universitaire Jérôme Cabot :

«Il n'y a pas de tables de la loi gravant dans le marbre ce qu'est un roman, un poème, mais le lecteur en a indubitablement une appréhension intuitive.»¹³

Ce qu'il nous dit avant tout, c'est que tel ou tel genre ne peut être considéré comme tel grâce au fond et la forme. Ce que nous dit Barthes à propos de l'*Histoire de l'œil*, c'est que l'œuvre serait une sorte d'hybride entre la forme romanesque et un fond poétique. Dans ce cas, il serait d'emblée très compliqué de connaître le véritable lieu d'écriture du texte. Pouvons-nous supposer que Bataille nous trompe dès la possession de l'œuvre entre les mains du lecteur. Sommes-nous face à un poème ? Sommes-nous face à un roman ? Là aussi se trace ce que nous pouvons nommer un seuil qui sépare le fond de la forme, au même niveau que le désir et l'interdit dans l'œuvre de Bataille sont deux choses différentes séparées par la question du seuil.

Il serait tout de même intéressant de dire que, bien évidemment, l'œil est un objet symbolique. Avant tout, il dirige le sens de l'histoire, mais surtout, il permet la transgression. Et nous pouvons aisément comparer l'œil à une porte. Cette porte nous permet de passer du désir à l'interdit, et donc fatalement d'un lieu à un autre. Nous pouvons alors dire que l'œil est l'objet

¹² Nous entendons par support diégétique, le moyen d'expression de l'auteur : s'il s'agit d'un roman, d'un poème ou autre.

¹³ CABOT Jérôme, « Le roman-poème, un genre chimérique », *Le discours et la langue : revue de linguistique française et d'analyse du discours*. 2018

de transgression qui dirige l'histoire, et ce n'est pas pour rien que le titre de l'œuvre évoque – si on connaît bien l'œuvre – le but recherché par l'écrivain. D'après Roland Barthes :

L'Histoire de l'œil de Georges Bataille ne raconte pas l'histoire des personnages qui y figurent, mais plutôt celle d'un objet, en l'occurrence l'œil. Selon lui, cet objet peut avoir une histoire en passant d'une image à l'autre, créant ainsi un cycle de transformations qui reflète l'imagination de l'auteur. C'est ce qui se passe dans un livre de Bataille, où l'œil est le centre de l'histoire et subit de nombreuses transformations au fil des pages.¹⁴

I.2.2. Le motif de l'œil Chez Bataille.

Il y a chez Bataille une fascination pour la vision, au même point que la vision, malgré ce que nous pouvons nommer le glissement métonymique — dont nous parlerons plus attentivement plus tard —, il y a tout de même cette présence constante de l'œil dans l'œuvre de Bataille, comme nous pouvons le voir avec ses œuvres les plus notables *Histoire de l'Œil* et *L'Œil pinéale*. Pour démontrer cette importance inéluctable, il y a même dans l'écriture de Bataille, toute une dialectique de l'aveuglement favorable à la frayeur, au concept d'angoisse.

L'œil devient l'épicentre des frayeurs de l'homme, non seulement en tant que voyeur d'actes irregardables mais aussi en tant qu'organe fragile, sujet à une probable mutilation (ne fermons-nous pas les yeux lorsqu'un objet se rapproche trop près d'eux ?)¹⁵

Il y a chez Georges Bataille toute une idée de l'œil et du regard dans un ensemble de concept propre à son expérience. Rappelons-nous que Bataille consulte le psychanalyste Adrien Borel pour l'aider à écrire, et que c'est par l'écriture que Georges Bataille permet une forme d'analyse, d'auto-analyse, voire même un regard qui pousse donc chez lui ce que nous pouvons présenter comme un œil allégorique.¹⁶ Le concept d'œil chez Bataille ne démarre pas dans l'écriture, mais dans l'analyse directement. Le concept de l'œil pinéal de Bataille reprend l'organe existant de la glande pinéale abordé par Descartes, dont ce dernier exprimait

¹⁴ BARTHES Roland, La métaphore de l'œil, *Critique*, « Hommage à Georges Bataille », n°195-196, août-septembre 1963, p. 770. Ce sont les premiers propos de R. Barthes à propos de l'*Histoire de l'Œil*.

¹⁵ DELCAMBRE Corentin, *La dialectique de l'informe depuis Georges Bataille* (thèse de doctorat en littérature, Université de Valenciennes et du Hainaut Cambrasis, 2018, p. 33

¹⁶ Nous voyons par ce terme d'œil allégorique, un regard autocentré en vue d'une analyse du sujet lui-même (Georges Bataille), qui passe en grande partie par l'écriture.

cet organe comme le siège de l'âme, devenant un symbole poétique et philosophique pour Georges Bataille. Puisque pour lui, l'œil pinéal est tout sauf raisonné, rationnel. L'œil pinéal ne voit pas le monde comme raisonnable, mais plutôt comme excessif, érotique et violente. L'œil pinéal voit le monde que l'œil n'aurait pas voulu et pu voir. C'est donc un symbole de transgression qui passe par une expérience intérieure qui illustre une pensée vertigineuse de ce qui n'est sacré, contrairement à une logique portée par l'organe véritable de l'œil. Dans cette scène dans *Le Chien Andalou* de Luis Buñuel et Salvador Dalí, l'œil devient mutilé, nous parlons ici d'énucléation. Une angoisse pour Bataille qui avait déjà vécu cette scène à Madrid en 1922¹⁷, souffrance qui le hantera une partie de sa vie d'adulte.



Scène de l'énucléation dans *Le Chien Andalou* (1928)¹⁸

L'œil est un objet de la vision qui ne peut être vu par lui-même. Il est étrange de savoir que la fonction première de l'œil — qui permet de percevoir, d'analyser, — ne peut permettre de s'auto-analyser. Scientifiquement, l'œil perçoit une image — qui est reçue par la lumière

¹⁷ SURYA, Michel. *Georges Bataille : la mort à l'œuvre*. Paris : Gallimard, 1992. p. 57

¹⁸ Tiré de : <https://www.cinematheque.fr/film/47197.html> [consulté le 15/05/2025 à 12:42].

reflétée par l'objet finalement perçu — et cette image est retranscrite dans le cerveau par des signaux dans les nerfs pour ensuite être stockée dans la mémoire, être revue par le cerveau lors de souvenirs ou alors être oubliée si le cerveau – et accessoirement la conscience – estime que l'image n'est pas importante ou peut être effacée. La seule possibilité pour l'œil de se voir, c'est grâce à la réflexion (un miroir ou un reflet), mais cela ne permet qu'un auto-apprentissage, de la même sorte qu'une auto-perception.

Pour l'*Histoire de l'œil*, tout ce qui est perçu par la vision n'est finalement que témoignage des actions présentes dans l'œuvre. Au moment présent de l'action effectuée et perçue, l'information est aussitôt achevée pour laisser place à une nouvelle information. Cette idée de témoignage ne peut être que prouvée par l'utilisation des temps très précis. L'utilisation de l'imparfait est très souvent employée par le narrateur pour exprimer ses actions, tandis que le passé simple est utilisé en majeure partie pour donner une distance aux scènes, mais aussi pour exprimer à notre sens, des actions tellement rapides qu'elles sont déjà achevées dès lors qu'elles sont exprimées.

La temporalité dans *L'Histoire de l'œil* de Georges Bataille permet de créer une distance temporelle et narrative, ce qui confère aux événements décrits une dimension presque onirique ou de témoignage d'un événement. Le passé simple, en tant que temps verbal, est souvent employé pour relater des actions achevées et détachées du présent, ce qui donne au récit une impression de détachement et de clôture. Cette distance temporelle peut rendre les scènes décrites semblables à des souvenirs lointains ou à des rêves, où les événements sont perçus comme appartenant à un passé révolu et quelque peu irréel. Il y aurait comme une dimension onirique, du moins une vision semblable au rêve dans l'écriture de Bataille

Cette utilisation du verbale contribue à créer une atmosphère de récit détachée, où les événements sont présentés de manière linéaire et cohérente, mais aussi avec une certaine distance émotionnelle. Cette distance peut renforcer l'impression que les événements décrits sont des souvenirs ou des rêves, ajoutant une dimension de mystère et de réflexion à la narration. Pour renforcer cette idée, chaque action, chaque phrase est très brève : « Quand elle nous aperçut enfin, la surprise sembla lui rendre vie. Elle cria, mais nous n'entendîmes rien. Nous lui faisons signe. Elle avait rougi jusqu'aux oreilles. Simone qui pleurait presque, et

dont je caressais affectueusement le front, lui envoya des baisers auxquels elle répondit sans sourire. Simone enfin laissa descendre sa main le long du ventre jusqu'à la fourrure. ».¹⁹

Ce style asyndétique nous donne l'impression de rapidité et de dynamisme dans le récit, point clé de l'écriture très simpliste de Bataille.

I.2.3. Le regard.

L'œil est un organe par lequel l'intersubjectivité peut se manifester. Y a-t-il une limite au regard ? L'œil permet de voir, mais elle nourrit la conscience.²⁰ Pour des visualisations mentales, l'esprit sait recréer ce qu'il demande, mais de façon plus ou moins abstraite. Puisque l'œil ne peut s'arrêter de voir, seule la conscience de la personne peut interdire le regard pour des raisons qui lui sont réfléchies et propres à elle. Vient donc une nouvelle fois cette dialectique de l'œil pinéale de Bataille. La vision est alors un outil au service de la personne qui la possède. Lacan a traité cette question du regard dans un cours de psychanalyse :

«L'œil est le regard, telle est pour nous la schize dans laquelle se manifeste la pulsion au niveau du champ scopique. [...] L'œil est la source de la pulsion et il est séparateur»²¹

Ce que dit Lacan sur l'œil (qu'il distingue du regard), c'est que s'il est question de source de la pulsion, simplement le désir et le plaisir de voir et/ou d'être vu donne indirectement ce sentiment de satisfaction libidinale et de gratification de la pulsion scopique.

Une relation entre le corps et la vision ? L'œil est la source de la pulsion. Il est en quelques sortes le moteur de certaines pulsions, notamment celles liées à la curiosité, le voyeurisme ou l'observation. D'ailleurs Jacques Lacan développera la notion du stade miroir. L'œil est un vecteur important pour certaines pulsions et joue un rôle fondamental dans la manière dont les individus perçoivent et interagissent avec le monde et les autres. Parce que, pour Lacan, le

¹⁹ BATAILLE Georges, *Histoire de l'Œil*, (?) Chapitre 4.

²⁰ MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1964, p. 22 : « Qualité, lumière, couleur, profondeur, qui sont là-bas devant nous, n'y sont que parce qu'elles éveillent un écho dans notre corps, parce qu'il leur fait accueil. »

²¹ LACAN Jacques. *Le Séminaire*. Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Paris : Seuil, 1973, p. 100.

regard est une dimension capitale de la subjectivité et de la relation à l'autre. Il y a chez Bataille cette idée de distance, d'espace créé, mais par le regard. Le fait de voir et d'être vu donne d'emblée une distance et spatialise les scènes donnant ce que nous nous permettons de nommer un espace structurel. Il y a cette question de la distance de l'œil.

La schize qui nous intéresse n'est pas la distance qui tient à ce qu'il y a des formes imposées par le monde vers quoi l'intentionnalité de l'expérience phénoménologique nous dirige, d'où les limites que nous rencontrons dans l'expérience du visible. Le regard ne se présente à nous que sous la forme d'une étrange contingence, symbolique de ce que nous trouvons à l'horizon et comme butée de notre expérience, à savoir le manque constitutif de l'angoisse de la castration.²²

Il y a cette idée chez Lacan de l'angoisse du regard, de distance entre notre monde et ses limites, de ce que nous pouvons voir et comprendre. Il explique dans son séminaire que notre perception est limitée et que cela engendre une forme de manque ou de sentiment d'insatisfaction. Et c'est ce que nomme Jacques Lacan la pulsion scopique.

Pour Bataille, le regard se veut plus naturellement pervers et curieux. Nous avons cité le terme de séparateur plus tôt pour exprimer cette pensée de l'écriture de Bataille par son aspect d'avoir la capacité d'écrire la distance à partir du regard, puisque qu'il y a cette idée d'un espace peu plein, qui n'est pas tout à fait vide par la présence du "je". Ce "je" existe tant il est nié, et c'est ce que rapporte l'universitaire Takashi Ichikawa dans sa thèse nommée *L'opération fictive et la conception du sujet chez Georges Bataille*. Le sujet "je" est constamment mis en tension entre l'affirmation de soi et la dissolution dans l'altérité.

I.2.4. Coïncidences.

Le chapitre « *Coïncidence* » dans *Histoire de l'œil* de Georges Bataille concentre, en une scène fulgurante, l'essence même de l'esthétique transgressive et métonymique de l'œuvre. Dès les premières lignes, le récit bascule dans une logique de contamination et de glissement où les frontières entre les objets, les corps et les significations s'effacent. La scène se déroule dans une église, lieu sacré par excellence, mais Bataille en fait le théâtre d'une profanation méthodique, où chaque élément l'œuf, l'œil, le sperme, l'urine, le sang entre en collision pour

²² LACAN Jacques. *Le Séminaire*. Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Paris : Seuil, 1973, p. 69-70

former une chaîne métonymique ininterrompue. Ce moment du récit incarne la dissolution radicale des catégories : le sacré et le profane, l'intérieur et l'extérieur, la vie et la mort. Bataille ne se contente pas de décrire une transgression ; il la performativise par l'écriture, forçant le lecteur à épouser le vertige d'une pensée qui se défait au fur et à mesure que les images se confondent.

Cette scène fonctionne comme une machine à désintégrer le sens. L'œuf, symbole de pureté et de potentiel, se transforme en une masse informe, mêlée aux humeurs du prêtre, abolissant toute distinction entre les éléments. L'œil, organe de la vision et du savoir, devient une plaie béante, un trou par lequel s'engouffre l'excès. Cette indistinction des formes et des substances reflète la théorie lacanienne de la métonymie, où le désir, incapable de se fixer, glisse indéfiniment d'un signifiant à un autre¹. Mais chez Bataille, ce glissement n'est pas seulement psychique : il est matériel, violent, et obscène. La « *Coïncidence* » est une performance de l'informe, où le corps du prêtre, réduit à une surface molle et perméable, devient le support d'une écriture qui défait les limites du sujet.

La dimension sacrilège de la scène est essentielle. Bataille superpose le sacré le prêtre, l'église, l'hostie et l'obscène, les fluides, la violence, la sexualité débridée, non pour créer un contraste, mais pour révéler leur complicité secrète. La profanation n'est pas gratuite ; elle est une épreuve initiatique, une manière de pousser les personnages et le lecteur au bord d'un abîme où plus aucune distinction ne tient. Comme l'écrit Michel Surya, Bataille *« ne cherche pas à choquer pour le plaisir, mais à révéler que le sacré et l'obscène sont les deux faces d'une même médaille, celle d'une expérience qui dépasse l'entendement »*².

Enfin, ce chapitre exemplifie la déconstruction du sujet opérée par l'écriture bataillienne. Les personnages, loin d'être des individus psychologiquement construits, sont des vecteurs de désir et de destruction. Leur identité se perd dans le mélange des fluides, tout comme le récit refuse toute linéarité ou moralité. La « *Coïncidence* » n'est pas un épisode parmi d'autres ; elle est le cœur battant d'*Histoire de l'œil*, le moment où Bataille montre que la pensée ne peut advenir que dans l'effondrement de ses propres catégories. L'informe n'est pas une absence de sens, mais l'impossibilité même de le fixer. Bataille ne propose pas une vérité cachée au-delà de la transgression ; il offre une expérience du vertige, où le sens, comme l'œuf sur l'œil, n'est qu'une illusion éphémère, appelée à se dissoudre dans le mouvement même qui le produit.

CHAPITRE 2 : FANTASMES ET ESPACE

II.1. Entre littérature et géographie.

Dans cet article de Christiane Lahaie, il est question du rapport entre lieu et littérature. Plus précisément dans le roman puisque l'utilisation de la description permet une vision plus naturelle et objective d'un lieu ou d'un paysage.

[...] Seul le genre romanesque semble avoir mobilisé les penseurs de la géographie culturelle. D'une part, par son recours fréquent voire obligé à la description des lieux et des paysages, le roman offre une prise plus tangible, plus sensible, sur l'espace matériel au sein duquel ses êtres de papier évoluent.²³

La description d'un lieu dans le roman sert d'outil de spatialisation pour le lecteur. Et c'est avec l'imaginaire du lecteur que se construit une vision des scènes, des dialogues, etc. De tout ce qui permet au lecteur de situer le récit et la narration. D'ailleurs, Christiane Lahaie en parle plus tard dans son article. Dans la représentation d'un lieu, la mimésis implique une certaine adéquation sensible et immédiate avec la réalité, tout en permettant à l'artiste de s'en détacher pour créer une vision personnelle et artistique du lieu. Ainsi, la littérature utilise la mimésis pour offrir une représentation suggestive et évocatrice d'un lieu, en s'éloignant parfois de la stricte reproduction réaliste pour privilégier une interprétation poétique et symbolique. Ce n'est peut-être pas ce qui nous intéresse le plus aujourd'hui dans notre questionnement, mais il serait bon de garder cet aspect de l'imaginaire dans les écrits de Georges Bataille.

Prenons pour exemple le premier chapitre de *l'Histoire de l'œil*, Bataille exprime le haut d'une falaise avec pas très loin la mer. En prenant en compte les actions qui se déroulent, le lieu de la mer en bas d'une falaise pourrait nous faire penser à un sentiment de liberté. Liberté déjà touchée par les scènes érotiques et l'excès qu'entretiennent Simone et le narrateur. Mais ce lieu pourrait aussi être interprété comme une frontière, un danger, un avertissement... Il est trop difficile de bien interpréter des lieux en littérature, surtout dans un roman aussi complexe que celui de Georges Bataille. Donc, ne tirons pas de conclusions trop hâtives. Cependant, ce que notre article nous dit, c'est que la littérature, comparée à la géographie, ne peut être la

²³ LAHAIE Christiane, *Entre géographie et littérature, la question du lieu et du mimésis*, Cahiers de géographie du Québec, volume 52, no. 147 (2008)

reine de la représentation de notre monde réel. C'est-à-dire que la géographie le fait déjà très bien seule. En revanche, il serait intéressant de voir comment la littérature peut nous dire de ces lieux réels. Christiane nous dit dans cet article que « il importe de signaler que la littérature a sa manière propre de reconduire le sens du lieu ».

Dans la littérature, représenter un lieu est plutôt efficace pour faire rêver le lecteur que de restituer le lieu en lui-même/le décrire. Et cela est dû au fait que la littérature aborde une vision plus poétique et émotionnelle d'un lieu, permettant de susciter des émotions et des sensations chez le lecteur. Dans ce cas, il serait intéressant de se demander si Bataille cherchait à susciter des émotions chez le lecteur, ou plutôt restituer une scène par l'intermédiaire de l'évocation d'un lieu. Je pense la grande majorité des lieux évoqués dans le roman de Bataille sont des lieux semi-fictionnels. Ils sont présents dans le roman, certes, mais ils expriment une idée ou une dialectique (en particulier celle de la transgression, de l'obscène) plus que la recherche d'une émotion particulière chez le lecteur.

Prenons pour exemple l'armoire normande. Armoire dans laquelle Marcelle est enfermée. Cette armoire est utilisée pour permettre à Marcelle de s'adonner à des pratiques sexuelles ou à des jeux érotiques. Elle devient un symbole de la clandestinité et du secret surtout. Cette armoire qui prend la forme d'un lieu à part entière (imbriquée dans un autre lieu, la pièce dans laquelle a lieu une orgie avec d'autres personnages) et fait surgir sur le lecteur, un sentiment de confinement en même temps qu'un lieu d'obsession et d'excès.

L'évocation littéraire d'un lieu peut pallier les difficultés de la description en offrant une représentation plus suggestive et imaginative d'un lieu même s'il peut résulter une perte de réalisme au profit d'une représentation plus incertaine. Les mots deviennent les seuls outils de l'écrivain pour peindre un lieu et transmettre une atmosphère, défiant ainsi la capacité à exprimer la vérité de l'univers.

La complémentarité entre la géographie et la littérature réside dans leur capacité à explorer et à interpréter notre environnement de manière complémentaire, en offrant des perspectives différentes, mais enrichissantes. Premièrement, la géographie, en tant que discipline scientifique, se concentre sur l'étude des lieux, des paysages et des phénomènes spatiaux de

manière objective et cartographique. Elle fournit des données factuelles et des analyses rationnelles sur les caractéristiques physiques et humaines de notre environnement. Deuxièmement, la littérature, quant à elle, offre une approche plus subjective et artistique de l'environnement en explorant les émotions, les perceptions et les représentations imaginatives des lieux à travers les mots. Les écrivains utilisent le langage pour créer des mondes fictifs ou réalistes qui reflètent des aspects symboliques, culturels et émotionnels de notre relation aux lieux.

En combinant les approches de la géographie et de la littérature, il est possible d'obtenir une compréhension plus profonde et nuancée de notre environnement. La géographie fournit des données tangibles et des analyses objectives, tandis que la littérature offre des perspectives subjectives et émotionnelles qui enrichissent notre perception des lieux et de leur signification. En travaillant de concert, géographes et écrivains peuvent contribuer à une vision plus holistique de notre environnement, en intégrant des dimensions à la fois rationnelles et émotionnelles, factuelles et imaginatives. Cette complémentarité permet d'explorer la complexité et la diversité des relations entre les êtres humains et leur environnement, offrant ainsi une vision plus riche et nuancée de notre monde. Cet article est un très bon point de départ pour mes recherches. Nous savons déjà que la littérature est souvent liée à la géographie et que des recherches ont déjà été faites sur ce rapport.

II.1.2. Un espace plutôt qu'une géographie.

Faire un lien entre littérature et géographie est intéressant mais il serait plus judicieux de parler d'espace. Premièrement pour la facilité d'analyse : on peut se permettre d'être dans l'abstrait avec le terme d'espace, en terme d'échelle, on peut se permettre d'être dans un espace microscopique comme macroscopique, ce que la géographie ne permet pas. La géographie demande une précision dans l'analyse. C'est donc acté, nous parlerons essentiellement d'espace et non de géographie. Pour donner un exemple, nous pouvons voir la scène où nos personnages se présentent dans une arène et assiste à des scènes violentes lors de la corrida. Nous voyons qu'ici le terme d'espace est plus adapté puisqu'il caractérise la scène : les personnages sont fascinés par les pratiques violentes et sanglantes, donnant une

identité à cet espace au centre de l'arène. Dans ce cas, il est judicieux de trouver ce qui caractérise les espaces grâce à nos détails sur les lieux de chaque chapitre de *Histoire de l'œil*.

Aspect	Espace	Géographie
Nature	Abstrait, symbolique, narratif	Concret, descriptif, scientifique
Lien avec le réel	Peut être imaginaire ou métaphorique	Rattaché au réel ou à des lieux tangibles
Usage en littérature	Cadre narratif, outil de signification symbolique	Ancrages dans des lieux spécifiques
Interprétation	Propose des lectures subjectives ou émotionnelles	Étudie les aspects objectifs des lieux
Échelle	Peut être microscopique ou macroscopique	Tient compte des échelles précises (locales, mondiales...)

Cependant, il ne faut pas totalement retirer cette notion d'histoire dans notre raisonnement. L'histoire joue un rôle clé dans l'écriture de l'oeuvre de Bataille, mais surtout dans le contexte de l'écriture. Bien qu'*Histoire de l'œil* de Georges Bataille semble d'abord se déployer dans un espace clos, irréel, dominé par le fantasme et la métonymie organique, son ancrage final en Espagne lui confère une densité historique significative. Publié en 1928, le texte précède de peu l'éclatement de la guerre civile espagnole (1936) et l'instauration du régime franquiste, mais en anticipe déjà les structures idéologiques : exaltation de l'ordre moral, autorité religieuse, culte de la loi paternelle. L'Espagne que traverse le récit n'est pas un simple décor exotique : elle constitue une figure géopolitique du sacré, lieu d'un pouvoir théologique incarné, que les protagonistes s'emploient à profaner radicalement, notamment à travers le meurtre rituel d'un prêtre. Cette scène, loin d'être une provocation gratuite, peut être lue comme une mise à mort symbolique des piliers sur lesquels reposera le franquisme : Dieu, la Loi, le regard transcendant. L'écriture batallienne, en recourant à l'excès, au sacrilège et à la jouissance jusqu'à la perte de soi, ne décrit pas l'Histoire, mais y résiste. Elle produit une contre-écriture du réel, où le regard, loin d'être instance de contrôle ou de révélation divine, devient opérateur de transgression et d'affranchissement. À travers cette logique de retournement, *Histoire de l'œil* s'inscrit ainsi à la lisière du politique, en tant qu'acte littéraire de subversion des régimes de visibilité et de domination.

II.1.3. Mouvements dans le récit.

Nous l'avons bien vu, Histoire de l'œil raconte un voyage. Mais nous pensons que nous pouvons facilement parler d'un mouvement qui se dégage de l'œuvre de Bataille. Tout le récit est marqué par un mouvement qui suit une logique d'intensification de la transgression. Nous commençons notre lecture par des espaces intimes, familiers, réservés puis nous tendons vers des lieux plus étrangers comme Madrid et extrêmes avec l'arène de corrida. Et tout ce mouvement n'est que dirigé par les intentions de nos personnages transgressifs, donnant une binarité au récit avec une sorte d'équivalence "mouvement-contenu". Pour essayer de faire plus clair et simple, plus nous avançons dans le texte et plus nos personnages tendent vers des projections des désirs et des pulsions de plus en plus extrême. Mais dans un même temps, plus nous avançons dans le récit et la gradation des fantasmes et pulsions, plus le mouvement perdure et avance vers des destinées plus étrangères et extrêmes. Et c'est intéressant toute cette dualité entre les pratiques des personnages et ce qu'on pourrait appeler "mouvement diégétique".²⁴

Il serait alors intéressant de voir si l'œuvre possède un but. Est-ce que nos personnages agissent pour un but précis — vers l'église de Séville donc — ou le but n'est que le fruit du mouvement de nos personnages tout le long du récit ? C'est une question difficile, mais nous pensons que nos personnages ne sont pas animés par un objectif précis, ou du moins très clair. Nous pouvons dire que leur mouvement à travers les espaces est plutôt guidé par des pulsions immédiates que par une quête consciente. Les personnages ne semblent jamais planifier leurs actions dans une perspective à long terme. Prenons pour exemple : leur choix de partir vers l'Espagne n'est absolument pas réfléchi, mais c'est une réaction à la montée de la violence et de la transgression — notamment après la mort de Marcelle —. Dans cette œuvre, ce sont les actes transgressifs eux-mêmes qui génèrent le mouvement narratif et spatial. Autrement dit, les personnages sont comme emportés par leurs propres actions, comme s'ils étaient à la fois acteurs et victimes de leurs pulsions. Il est aussi surprenant de voir que toute cette dynamique

²⁴ Nous estimons que nous pouvons employer ce terme puisque le concept de "diégèse" désigne un univers narratif dans lequel les personnages évoluent et nous permet d'analyser comment le mouvement vers d'autres espaces et dans les espaces participe à la construction d'un récit et à l'exploitation des idées fondamentales d'une œuvre.

du mouvement dans le récit est un peu une action incontrôlable. Les événements qui jalonnent le récit semblent largement déterminés par une logique d'escalade et de contingence, plutôt que par une volonté délibérée des personnages. Cette dynamique d'escalade donne au récit une structure "cyclique" : les personnages ne poursuivent pas un objectif linéaire, mais s'enfoncent dans une spirale de transgressions de plus en plus radicales. Dans *Histoire de l'œil*, les personnages ne transgressent pas dans un but précis au sens rationnel du terme. Leur mouvement est essentiellement pulsionnel, guidé par des désirs immédiats plutôt que par une vision à long terme. Cependant, leurs actions s'inscrivent dans une dynamique inexorable qui les pousse vers une fin inéluctable : l'escalade des transgressions aboutit nécessairement à la confrontation avec la mort et le sacré. On pourrait dire que leurs agissements les "amènent" à la fin de l'œuvre, mais cette fin n'est pas purement aléatoire. Elle est le résultat d'une logique interne au récit, où la transgression et l'intensité ne peuvent qu'aboutir à un point de non-retour. Cette tension entre errance (pulsion) et destin (nécessité) est une caractéristique essentielle de l'écriture de Bataille.

II.1.4. Dynamique du texte.

Ce qui est intéressant dans l'écriture de Bataille, c'est de voir que la forme prend une place considérable dans la construction du récit. Armé par la pensée de Hegel, Bataille réfute pourtant que l'au-delà du savoir est dépourvu d'une forme connaissable, c'est pourquoi cette dialectique de l'informe est si présente dans la pensée de Bataille. Chercher à aller au-delà du savoir, c'est chercher l'inconnu et donc fatalement, l'impossible. Cette dialectique de l'informe dans la pensée de Bataille fonctionne comme une action de désintégration, de déconstruction. Chercher à donner du sens à ce qui nous est inconnu, c'est détruire ce qui existe déjà, et Bataille montre bien cette idée dans *Histoire de l'Œil* avec son écriture dans laquelle toutes les images bougent, sont indistinctes. C'est en quelque sorte le refus du genre (comme nous l'avons vu avec la forme de son œuvre), mais c'est aussi et surtout le glissement des images (comme nous l'avons vu avec l'œuf et l'œil, mais aussi le sperme et l'urine). La pensée du corps, pour Bataille, c'est une fascination pour les fluides et la perte de soi. Dans son approche de l'art, c'est ce que nous pouvons considérer comme une destruction des catégories établies.

“Le savoir, au dernier degré, laisse devant le vide. Au sommet du savoir, je ne sais plus rien, je succombe et j’ai le vertige.”²⁵

Ce que Bataille cherche à faire, c’est désorienter son lecteur. Bataille ne cherche pas à produire du savoir. Bataille ne cherche pas à linéariser son récit, Bataille, ce qu’il cherche, c’est avant tout d’exprimer la perte de sens et la structure. Bien plus que la limite humaine, Bataille veut, par son écriture saccadée, transgresser le raisonnement humain. Les expériences érotiques, violentes, et extrêmes permettent de toucher un point où le sujet se dissout dans quelque chose qui le dépasse. Dans *L’Histoire de l’œil*, cette limite est incarnée par l’excès sensoriel, le mélange du désir et de la mort, du sacré et du profane. C’est une manière de mettre en crise l’identité du sujet et les catégories de pensée. Bien contrairement aux limites du savoir et bien contrairement à d’autres écrivains mystiques ou existentialistes, Bataille ne prétend pas qu’il existe une vérité cachée au bout de cette transgression. Il ne propose pas un savoir absolu, mais une expérience du vertige, de la perte, de l’informe. C’est un processus ouvert et non une révélation ultime. Ce n’est pas le but de Bataille de passer au-delà d’une certaine limite. Ce que Bataille propose, c’est le but de l’informe comme un non-but justement. L’informe n’est pas là pour trouver des réponses, trouver une vérité (absolue ou non), mais bien au contraire de permettre d’ouvrir un espace où la pensée est constamment en crise et éviter la fixation d’une pensée, d’un sens, d’une vérité.

II.1.4. Le cas de la métonymie.

Avant d’aborder la manière dont Georges Bataille radicalise la métonymie dans son écriture, il est essentiel de comprendre ce que ce mécanisme implique, tant sur le plan linguistique que psychanalytique. En rhétorique, la métonymie désigne une figure de style par laquelle un terme est remplacé par un autre qui lui est associé par un lien de contiguïté : le contenant pour le contenu, la partie pour le tout, ou encore l’effet pour la cause. Roman Jakobson, dans ses travaux sur les troubles aphasiques, a montré que la métonymie relève d’un axe syntagmatique, où les éléments s’enchaînent par association plutôt que par substitution, contrairement à la métaphore qui fonctionne sur un axe paradigmatique²⁶. Jacques Lacan

²⁵ BATAILLE Georges, *Le Coupable*, Oeuvres Complètes, t. V, Paris, Éditions Gallimard, coll. Blanche, 1973, p.333

²⁶ JAKOBSON Roman, Deux aspects du langage et deux types d’aphasie, in *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 62-63.

reprend cette distinction pour en faire un principe fondamental du fonctionnement de l'inconscient. Dans *L'Instance de la lettre dans l'inconscient*, il souligne que la métonymie est le mécanisme même du désir : le signifiant glisse sous le signifié, empêchant toute fixation définitive du sens²⁷. Autrement dit, le désir ne se fixe jamais sur un objet unique, mais se déplace constamment d'un objet à un autre, dans une quête sans fin. Cette logique du déplacement, de la substitution et de l'inachèvement est au cœur de la pensée freudienne, notamment dans la théorie des pulsions partielles, où des fragments du corps (sein, excréments, regard) deviennent les supports mobiles de la libido²⁸.

Chez Bataille, cette métonymie n'est plus seulement un mécanisme linguistique ou psychique, mais une esthétique de la dissolution. Elle ne se contente pas de déplacer le sens : elle le défait, le corrompt, et expose ainsi l'impossibilité même de toute stabilité. Chez Georges Bataille, l'informe n'est pas seulement une absence de forme, mais une opération active de défiguration, une métonymie permanente où chaque élément qu'il soit linguistique, corporel ou symbolique se substitue à un autre dans un mouvement sans fin, empêchant toute fixation du sens. Cette logique métonymique trouve chez Bataille une expression paroxystique : les fluides corporels (lait, sperme, urine), les organes (œil, testicules), et les images textuelles ne cessent de glisser les uns vers les autres, créant une chaîne signifiante instable qui défait les catégories traditionnelles. Dans *Histoire de l'œil*, par exemple, l'œuf devient œil, le sperme se confond avec l'urine, et le sacré bascule dans le profane, non pas comme des métaphores stables, mais comme des déplacements incessants qui empêchent toute synthèse. Comme l'a souligné Denis Hollier, Bataille ne se contente pas de décrire l'informe : il le produit par l'écriture, en faisant du texte un espace où la pensée se dissout dans l'excès et la transgression²⁹.

Cette dynamique rejoint la conception psychanalytique de l'objet partiel (Freud, Klein), où des fragments du corps sein, regard, excréments, fluides deviennent les supports mobiles du désir³⁰. Bataille radicalise cette idée : ses fluides (lait, sperme, urine) ne sont pas de simples symboles, mais les maillons d'une chaîne métonymique où chaque terme renvoie à un autre, sans jamais clore le sens. Ainsi, l'informe n'est pas un au-delà du savoir, mais l'impossibilité

²⁷ LACAN Jacques *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 501 (« La métonymie [...] est le fondement même du désir »).

²⁸ FREUD Sigmund *Trois essais sur la théorie de la sexualité* (1905), Paris, Gallimard, 1989.

²⁹ HOLLIER Denis, *La Prise de la Conciergerie*, Paris, Gallimard, 1974, p. 123.

³⁰ KLEIN Mélanie, *Envie et gratitude* (1957), Paris, Gallimard, 1968.

même de le stabiliser une « expérience du vertige »³¹ qui, comme le note Michel Surya, « ne mène à aucune vérité, mais à la perte de toute vérité »³². En cela, Bataille se distingue des mystiques ou des existentialistes : il ne propose pas une transcendance, mais une immanence de la crise, où la pensée, comme le corps, se perd dans ses propres fluides.

Plus encore, cette métonymie généralisée s'inscrit dans une déconstruction des limites limites du corps, du langage, du sujet. Dans *L'Érotisme*, Bataille écrit que « l'érotisme est l'approbation de la vie jusqu'à la mort »³³, soulignant que la transgression des frontières (entre vie et mort, sujet et objet, sens et non-sens) est au cœur de son projet. L'écriture bataillienne, par ses ruptures, ses images indistinctes et ses fluides interchangeables, mime cette dissolution : elle ne cherche pas à produire du savoir, mais à exposer le lecteur à l'angoisse de l'informe, à ce moment où le sujet se dissout dans ce qui le dépasse. Comme le résume Roland Barthes, Bataille « ne transgresse pas pour atteindre un autre ordre, mais pour maintenir la transgression elle-même »³⁴ c'est-à-dire pour empêcher toute fixation, toute clôture du sens.

³¹ BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1943, p. 45.

³² SURYA Michel, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1992, p. 210.

³³ BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957, p. 25.

³⁴ BARTHES Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 112.

II.2.1 Chapitre 1 : l'œil de chat.

La villa de Simone	Premier fantasme de la nudité et qu'on pourrait appeler un fantasme lactique ?
La maison du narrateur	Il y a ici une sorte de lien d'appartenance entre le narrateur et Simone.
Extérieur / proche de la falaise et de la mer	Rapport à la mort ici ? Je pense que ce sera très récurrent.

Dans ce premier chapitre, nous retrouvons déjà pas mal de références à la transgression. Nous retrouvons surtout dès les premières lignes de ce chapitre, une timidité assumée par Bataille : "J'ai été élevé seul, et aussi loin que je me rappelle, j'étais anxieux des choses sexuelles". Mais soudainement, quelques lignes plus tard, cette timidité est transformée en une sorte de transgression forcée ou obligatoire pour les deux personnages : "Nous n'étions pas sans pudeur, au contraire, mais une sorte de malaise nous obligeait à la braver".

La transgression dans ce chapitre est alors une sorte de ligne directrice dans l'écriture de ce roman. Ce qui est aussi remarquable dans ce chapitre, c'est la montée exponentielle de l'intensité des fantasmes. Nous débutons avec le désir du corps nu de Simone, nous passons par le fantasme lactique, puis la domination pour avoir par la suite un questionnement lourd sur la scène de la mort, du viol de Marcelle puis le "retour" du fantasme des fluides.

J'ai volontairement mis de côté les scènes de miction (fait d'uriner, le rapport à la "pisse" comme le dit si bien Bataille) puisque c'est une action très récurrente dans le roman. Néanmoins, elle n'est pas à négliger.

Ce qui est intéressant, c'est de voir dans cette montée des désirs, que pour le narrateur, les affects ne sont pas très exprimés (sauf parfois pour enrichir le texte ou pour présenter Marcelle). Le narrateur ainsi que Simone, sont insensibles au degré de leurs propres fantasmes, ce qui crée un écart entre le narrateur et le lecteur, dont ce dernier ne peut rester insensible aux actions de Simone et du narrateur. J'ai aussi remarqué une scène qui sort du lot. Il s'agit de la scène du cadavre que le narrateur et Simone ont vécue. Cette scène pourrait nous rappeler les techniques d'Adrien Borel, expérimentées peu avant l'écriture du roman. Le psychanalyste Borel aurait montré des photos du supplice de Fou-Tchou-Li, découpé vivant.

Ayant vu cette photo, nous y voyons un homme debout, agonisant de son supplice avec sa poitrine, ses bras et ses jambes découpés. Les photos semblent similaires à l'état de la cycliste renversée par le narrateur et Simone. Il serait trop tôt pour dire si c'est une référence volontaire – ou non – néanmoins, les images qu'elles renvoient auraient toutes un lien. En tout cas, Bataille a affirmé que cette photo "eut un rôle décisif dans sa vie ».

II.2.2. Chapitre 2 : L'armoire normande.

Chez Simone	Fantasme ou désir réel de l'orgie*. Cette orgie cadre le chapitre entier.
L'armoire normande	Le personnage de Marcelle, sûrement rongée par la timidité de la situation ou par la peur d'être touchée une nouvelle fois sans son accord par Simone, part rapidement se réfugier dans une armoire normande.

*D'après la définition CNRTL, l'orgie est : "Consommation excessive, usage excessif de quelque chose. »

Ce qui est intéressant ici, c'est que l'armoire normande représente un lieu à part entière dans ce chapitre. Elle agit comme une poupée russe ; Evidemment le lieu est plus petit, elle accueille moins de personnes que la chambre de Simone, mais surtout, elle est singulière parce que ce qui se passe dans cette armoire est précisément cité par la suite. Cette armoire est l'élément central du chapitre, elle est l'objet de l'excès : Simone s'y frotte les fesses pendant que Marcelle se touche à l'intérieur, ensuite Marcelle urine dans cette même armoire, des cris et des pleurs se font entendre dedans et Marcelle était comme emprisonnée dans cette armoire. Je pense que dans l'œuvre, après le premier et ce deuxième chapitre, il y a comme une notion d'appartenance qui en ressort. Dans *Histoire de l'œil* de Georges Bataille, la notion d'appartenance est complexe et multidimensionnelle. Les personnages sont dominés par leurs désirs et pulsions, appartenant presque entièrement à leurs instincts sexuels et à une quête incessante de transgression. Ils forment un groupe soudé par leurs expériences partagées, définissant leur appartenance par des activités communes et un rejet des normes sociales. Leur

monde est riche en symboles, chaque acte et objet ayant une signification profonde liée à la sexualité, à la mort et à la transgression. Cette appartenance à une vision subversive du monde leur permet de redéfinir constamment leur identité, forgeant une réalité où leur identité est réinventée à travers des expériences extrêmes et des explorations des limites de l'acceptable. Je pense aussi que le fait que tout le chapitre décrit une orgie à huit personnes, il y a comme une volonté de pousser la notion d'excès sans pour autant être dans l'obscène bataillien.

II.2.3. Chapitre 3 : l'odeur de Marcelle.

Maison de Simone	Le personnage y séjourne quelques jours après avoir tenté de se suicider. Nous retrouvons quelques lignes plus loin des actions liées à l'urine, à la masturbation. Des notions peu transgressives puisque ces dernières deviennent si fréquentes qu'elles suggèrent la normalité dans le récit.
-------------------------	--

Ce troisième chapitre, qui semble moins riche que les précédents, agit comme un chapitre de transition entre le deuxième, lieu de tous les excès et les prochains. Il nous informe du manque que ressent Simone vis-à-vis de Marcelle. C'est un chapitre introductif pour les prochains chapitres. Nous retrouvons toujours quelques lignes plus loin des actions liées à l'urine, à la masturbation. Des notions peu transgressives (dans le sens où cela devient fréquent au point de ne plus y porter attention).

II.2.4. Chapitre 6 : Simone.

La chambre de Simone	Le fantasme associé à ce lieu est celui de la maladie et de la faiblesse de Simone, qui est décrite comme étant chaude de fièvre et ayant besoin d'aide pour aller au toilette.
La salle de bain	Les fantasmes associés à ce lieu tournent autour des œufs et de l'urine. Simone prend plaisir à regarder les œufs couler dans la cuvette des toilettes et à uriner sur eux. Elle imagine également faire la même chose avec Marcelle ; Le narrateur décrit également un fantasme dans lequel il tient Marcelle nue dans ses bras tandis que Simone verse de la crème fraîche (fantasme lactique comme dans le premier chapitre ?) sur son anus et urine dans son peignoir.
La baignoire	Le fantasme associé à ce lieu est celui de coucher Marcelle dans une baignoire remplie d'œufs et de la faire uriner dessus.
La chaise blanche	Ce lieu est associé au fantasme de Simone et du narrateur dans lequel elle monte sur une chaise blanche pour verser de la crème fraîche sur l'anus de Marcelle.

Dans l'ensemble, ces lieux et fantasmes sont liés à des désirs sexuels transgressifs et à des pratiques scatologiques et urinaires. Ils reflètent également l'obsession du narrateur et de Simone pour les yeux et les œufs, qui sont souvent associés dans leurs fantasmes. On retrouve cet objet ovoïde qui fascine tant nos personnages. Il sera un point de départ de toute attraction pour des objets similaires.

II.2.5 Chapitre 10 : L'œil de Granero.

Les arènes de Madrid : lieu où se déroule la corrida à laquelle assistent les personnages ; Ce lieu est associé à la violence, à la mort et à l'érotisme, ainsi qu'à la chaleur et à la lumière écrasante du soleil espagnole.

elles sont associées au fantasme de la corrida, une pratique violente et sanglante qui fascine les personnages. La corrida est décrite comme un spectacle fascinant, où la mort du taureau est mise en scène de manière esthétique. Les personnages sont attirés par la violence et la mort, ainsi que par l'érotisme de la situation.

Une cour extérieure de l'arène : lieu où Simone et le narrateur s'eclipsent pour avoir une relation sexuelle. Cette cour est décrite comme répugnante, avec une odeur d'urine et des mouches qui souillent un rai de soleil.

La cour extérieure de l'arène : elle est associée au fantasme de la transgression sexuelle. Simone et le narrateur ont une relation sexuelle brutale et passionnée dans des toilettes sales et puantes, tandis que la foule continue de regarder la corrida. Cet acte sexuel est décrit comme une transgression des normes sociales et morales.

Des toilettes puantes : lieu où Simone et le narrateur ont une relation sexuelle brutale et violente. Ce lieu est associé à la saleté, à la puanteur et à la dégradation.

Le lieu "les toilettes puantes" est associé au fantasme de la transgression et de la dégradation. Dans ce passage, Simone et le narrateur ont une relation sexuelle brutale et animale dans les toilettes sales et malodorantes des arènes, tandis que la foule continue de regarder la corrida. Ce lieu est décrit comme répugnant et dégoûtant, mais il est également associé à une forte excitation sexuelle et à un désir de transgression des normes sociales et morales. Les personnages semblent éprouver du plaisir à se salir et à se dégrader dans cet environnement sordide, ce qui reflète leur fascination pour la violence, la mort et la sexualité déviante.

La place : lieu où Simone s'assoit pour regarder la corrida, et où se trouvent les couilles du taureau que Sir Edmond lui a apportées. Cette place est décrite comme étant le soleil, ce qui rend l'atmosphère étouffante et moite.

Dans ce passage, le lieu "la place" n'est pas explicitement associé à un fantasme particulier. Cependant, il est décrit comme un endroit où Simone et le narrateur ont l'habitude de se rendre pour observer les gens et les événements qui s'y déroulent. Il est également mentionné que Simone aime particulièrement cet endroit car elle peut y voir des "scènes obscènes et tristes". On peut donc supposer que ce lieu est associé à un fantasme de voyeurisme et d'observation de scènes choquantes ou dérangeantes. Lien logique avec l'œil.

II.2.6 Chapitre 11 : Sous le soleil de Séville.

Madrid	La ville de Madrid est associée à la mort et à la liquéfaction urinaire du ciel, ainsi qu'à la perte de Marcelle. Le narrateur mentionne que la coïncidence de la mort et de la liquéfaction urinaire du ciel lui a rendu Marcelle pendant un instant.
Séville	Une ville connue pour être un lieu de plaisir. Simone insiste pour s'y rendre et le narrateur décrit la lumière et la chaleur comme encore plus délirantes qu'à Madrid. Ce lieu est associé à la recherche du plaisir et de la volupté.
L'église de Don Juan	Simone entre seule et ressort en riant aux éclats. Le narrateur explique que l'église abrite la tombe de Don Juan, qui a demandé à être enterré sous la porte d'entrée pour être foulé aux pieds des êtres les plus bas. Ce lieu est associé à la transgression et à la provocation.
La salle de confession	Cette salle est décrite comme fraîche et éclairée par des rideaux de cretonne rouge, avec un autel et un dessus d'autel dorés qui évoquent les secrets parfumés d'un corps. Simone y est décrite comme impudique, et le narrateur mentionne qu'il est incité à "lâcher les chiens". La salle est également associée à la vision d'une jolie femme sortant du confessionnal et à la demande de confession de Simone auprès d'un prêtre blond et beau.

II.2.7. Chapitre 12 : La confession de Simone et la messe de Sir Edmond.

L'église	Lieu où Simone entre dans un confessionnal et se masturbe devant un prêtre. Ce lieu est associé à la transgression sexuelle et religieuse.
La sacristie	Lieu où Simone, le narrateur et Sir Edmond emmènent le prêtre et le forcent à avoir des relations sexuelles avec eux. Ce lieu est associé à la violence sexuelle et à la profanation religieuse.

Les fantasmes associés à ces lieux dans ces derniers chapitres sont la transgression, la violence et la profanation. Dans l'église, Simone transgresse les règles religieuses en se masturbant devant un prêtre et en le provoquant sexuellement. Dans la sacristie, le trio transgresse les limites de la moralité et de la décence en forçant le prêtre à avoir des relations sexuelles avec eux et en profanant les objets sacrés de l'église. Ces fantasmes reflètent les désirs sexuels et la soif de transgression des personnages, ainsi que leur rejet des normes sociales et religieuses.

II.2.8. Chapitre 13 : Les pattes de mouche.

L'église	Lieu où se trouve le confessionnal et où Simone se confesse au prêtre. Ce lieu est associé à la religion, à la confession et à la transgression sexuelle.
La sacristie	Lieu où Simone, le narrateur et Sir Edmond se livrent à des actes sexuels avec le prêtre. Ce lieu est associé à la transgression sexuelle, à la violence et à la profanation.
Séville	la ville où se déroule l'action. Séville est décrite comme une ville de plaisir, avec une lumière et une chaleur déliquescence. Ce lieu est associé à la recherche du plaisir et de la volupté.

CONCLUSION

Ce mémoire, intitulé *Au-delà du divan : vision des lieux et de l'œil chez Georges Bataille*, s'est proposé d'interroger la manière dont *Histoire de l'œil* (1928), œuvre fondatrice et sulfureuse publiée sous le pseudonyme de Lord Auch, articule deux motifs apparemment simples — l'œil et les lieux — pour en faire les instruments d'une littérature radicale de la transgression. Notre démarche a consisté à analyser ces deux axes dans une perspective pluridisciplinaire, empruntant à la psychanalyse, à la philosophie, à la géographie culturelle et à la critique littéraire, tout en gardant pour horizon la singularité de l'écriture bataillienne.

Dès l'introduction, nous avons formulé une hypothèse : l'œil et les lieux chez Bataille ne sont pas des éléments secondaires ou décoratifs. Ils ne servent ni de métaphores isolées, ni de simples repères narratifs. Ils constituent, bien au contraire, le cœur d'une dynamique qui organise l'ensemble du récit. Ils agissent comme des opérateurs de passage, de seuils, d'intensification. L'œil, organe fragile et obsédant, devient un objet mouvant, tour à tour œuf, soleil, testicule, globe oculaire. Les lieux, quant à eux, se succèdent selon une gradation symbolique, passant du clos à l'ouvert, de l'intime au public, du profane au sacré, dans un mouvement constant d'escalade. Ces deux motifs fonctionnent ensemble pour transformer le récit en une véritable expérience de l'excès et de l'informe.

L'analyse du premier axe, consacré à l'œil et au regard, a permis de montrer que l'œil est plus qu'un motif visuel. Il est le centre d'une logique de la transgression. Comme l'a souligné Roland Barthes, *Histoire de l'œil* n'est pas « l'histoire des personnages », mais bien « l'histoire d'un objet » : l'œil, qui passe de forme en forme, dans une chaîne métonymique de transformations. Cette lecture éclaire le caractère hybride de l'œuvre : elle se situe à la frontière du roman et du poème. Là où le roman traditionnel organise des événements réalistes, *Histoire de l'œil* obéit à une logique poétique et fantasmatique, où l'impossible advient dans le langage. L'œil n'est pas seulement regard, il est aussi menace d'énucléation, lieu d'angoisse, support de projections pulsionnelles. Sa fragilité, sa possible mutilation, révèlent la tension constante entre le désir de voir et la peur d'être vu, entre la jouissance scopique et la castration symbolique.

Dans cette perspective, la psychanalyse lacanienne nous a offert un cadre théorique fécond. L'œil, distinct du regard, incarne la source de la pulsion scopique. Le désir ne se fixe jamais, il glisse, il se dérobe, il se nourrit du manque. Ce glissement trouve une traduction littéraire dans la métonymie bataillienne : l'œuf devient œil, l'œil devient soleil, le soleil se confond

avec les fluides corporels. Ainsi, l'œil n'est pas un signe stable mais une surface mouvante, un opérateur de contamination entre les registres. L'écriture de Bataille ne se contente pas de représenter ce glissement : elle le performe, elle le met en scène dans sa propre texture, au point de dissoudre toute fixité du sens.

Le second axe, consacré aux lieux, a confirmé cette logique de dissolution. Les lieux chez Bataille ne sont jamais neutres. Ils structurent les fantasmes, intensifient les transgressions, rythment l'escalade des désirs. L'armoire normande, lieu clos et oppressant, devient l'espace clandestin où Marcelle expérimente une sexualité marquée par l'enfermement et la souffrance. L'église de Séville, espace sacré par excellence, est profanée dans un meurtre rituel qui retourne les symboles religieux contre eux-mêmes. Les arènes de Madrid, enfin, concentrent la fusion entre sexualité et mort, entre les fluides des corps et le sang du taureau. Chaque espace est à la fois théâtre et acteur : il accueille la transgression, mais il la détermine aussi, il lui donne forme.

Nous avons pu constater que la succession des lieux n'obéit pas à une logique réaliste ou géographique, mais à une logique d'intensification. Le récit commence dans l'espace intime et privé de la chambre, puis s'ouvre à des lieux semi-publics (la campagne, la maison close), avant d'atteindre des espaces collectifs, sacrés et symboliques (l'église, les arènes). Ce mouvement spatial traduit le mouvement du désir, qui ne cesse de chercher des formes plus extrêmes de transgression. Ainsi, les lieux ne sont pas seulement des décors : ils sont des moteurs du récit, des instruments d'une dramaturgie de l'excès.

La problématique posée — comment Bataille articule-t-il l'œil et les lieux pour construire une littérature de l'excès et de l'informe ? — trouve ici une réponse claire. Ces deux motifs se renforcent l'un l'autre dans une logique de seuil et de contamination. L'œil est la porte par laquelle passent les désirs, les angoisses, les interdits. Les lieux sont les scènes où ces passages se matérialisent, s'incarnent, s'exacerbent. Ensemble, ils produisent un récit qui ne connaît pas de trame linéaire, mais qui obéit à une spirale d'escalade, une logique de l'excès.

Ce que révèle *Histoire de l'œil*, c'est que la transgression n'est pas un simple scandale, ni un jeu gratuit. Elle est une nécessité interne à l'œuvre. Chaque acte transgressif appelle un autre, chaque franchissement engendre une nouvelle limite à dépasser. Le récit n'est pas construit selon une logique d'intrigue, mais selon une logique de l'excès. Il ne s'agit pas de raconter une histoire, mais de mettre en scène une dynamique. C'est pourquoi le lecteur est emporté

dans un vertige, dans une expérience où les repères narratifs, moraux, symboliques se dissolvent.

De ce point de vue, *Histoire de l'œil* questionne profondément la littérature elle-même. Qu'est-ce qu'un récit, si ce n'est plus une suite d'événements cohérents mais une spirale de pulsions ? Qu'est-ce qu'un personnage, si ce n'est plus une conscience psychologique mais un vecteur de désirs et de fluides ? Qu'est-ce qu'un lieu, s'il cesse d'être un décor pour devenir une matrice fantasmatique ? En posant ces questions, Bataille invente une littérature performative, où l'écriture ne décrit pas simplement mais agit. Elle fait vivre au lecteur l'expérience du vertige, de la transgression, de l'informe. Elle bouleverse non seulement les catégories du récit, mais les catégories de la pensée elle-même.

L'apport de ce mémoire se situe donc à plusieurs niveaux. Il éclaire la fonction des motifs récurrents dans *Histoire de l'œil*, en montrant qu'ils structurent l'ensemble du récit. Il propose une articulation entre psychanalyse, géographie littéraire et poétique de l'informe, pour penser la singularité de l'écriture bataillienne. Il contribue aussi à situer Bataille dans une tradition plus large : celle d'une littérature qui assume l'excès, la transgression, la dissolution des repères.

Mais ce travail ouvre aussi des perspectives. Il serait possible d'élargir cette analyse à d'autres textes de Bataille, comme *Madame Edwarda* ou *Le Bleu du ciel*, pour voir comment la dialectique de l'œil et des lieux s'y déploie différemment. On pourrait interroger le rapport entre Bataille et d'autres écrivains de la transgression, tels que Jean Genet, Pierre Klossowski ou même Antonin Artaud. On pourrait également explorer les prolongements contemporains de cette esthétique de l'informe, chez des auteurs ou artistes qui brouillent eux aussi les frontières entre sacré et profane, désir et mort, art et vie. Enfin, une approche plus interdisciplinaire permettrait de confronter la pensée de Bataille avec des approches issues de la géographie culturelle, de l'anthropologie de l'espace ou encore des théories esthétiques contemporaines sur le corps et l'image.

Quoi qu'il en soit, *Histoire de l'œil* demeure une œuvre majeure. Elle nous rappelle, comme le disait Bataille lui-même dans *La Littérature et le mal*, que « la littérature n'est pas innocente ». Elle engage toujours une part de culpabilité, de transgression, de scandale. Elle met en jeu non seulement le langage, mais l'expérience humaine dans ce qu'elle a de plus vertigineux. Lire *Histoire de l'œil*, c'est accepter de se confronter à ce que nous ne voulons

pas voir, à ce que nous ne voulons pas dire. C'est entrer dans un espace où les repères s'effacent, où l'on ne sait plus distinguer le sacré du profane, la jouissance de la souffrance, la vie de la mort.

En définitive, ce mémoire a montré que l'œil et les lieux ne sont pas des motifs secondaires mais des piliers de l'écriture bataillienne. Ils permettent de penser l'œuvre non comme un simple récit scandaleux, mais comme une véritable expérience existentielle et esthétique. *Histoire de l'œil* n'est pas seulement l'histoire d'une transgression : c'est l'histoire d'une dissolution, d'un vertige, d'une quête infinie de l'informe. Et c'est sans doute là que réside l'actualité de Georges Bataille : dans sa capacité à nous obliger à regarder ce que nous ne voulons pas voir, et à penser ce que nous ne pouvons pas dire.

ANNEXES

ANNEXE 1 : Les autres tableaux sur la relation fantasme / lieux dans l'œuvre.

Tous ces tableaux suivants sont ceux dont nous estimons une plus petite valeur que les autres. Souvent, ce sont des chapitres de transition ou alors des chapitres dont la relation entre les lieux et les fantasmes des personnages ne sont pas si importants pour notre étude. Néanmoins, ils restent important pour la direction de l'oeuvre et ne sont pas à négliger non plus.

Chapitre 4 : Une tâche de soleil.

Maison de santé	Le fantasme associé à la maison de santé est celui de la pendaison volontaire, de l'enterrement clandestin et des apparitions funèbres de Marcelle
Le parc	Le fantasme associé au parc est celui de la démence, symbolisé par le drap souillé accroché à la fenêtre de Marcelle et agité par le vent.
La chambre de Marcelle	Le fantasme associé à la chambre de Marcelle est celui de la masturbation féminine, suggéré par la tache mouillée sur le drap.
Le salon, l'escalier et les chambres	Ces lieux sont associés à un fantasme d'exploration angoissante et érotique, le narrateur se déshabillant et continuant son exploration en chemise, avec un revolver dans une main et une lampe dans l'autre.
Le parc (à nouveau)	Le fantasme associé au parc à la fin du passage est celui de la poursuite érotique, le narrateur poursuivant une femme nue dans le parc avec un revolver à la main.

Chapitre 5 : un filet de sang.

Maison de santé	Le sexe humide et le visage abattu de Marcelle sont associés à ce lieu dans l'esprit du narrateur.
La buanderie provinciale	Le vase de nuit antique de terre poreuse abandonné sur le toit de zinc est associé à l'urine et à la foudre dans les fantasmes du narrateur.
Le château	Ce lieu est associé à la fuite et à l'ennui qui accable Marcelle
La route	Le mouvement de rotation de la roue du vélo est associé par le narrateur à sa soif et à son l'érection, tandis que le vent tombé et le ciel étoilé évoquent la mort et un incandescence géométrique (assimilation entre la mort et l'érection). La route est également associé à la selle de cuir collée au cul de Simone.
Le talus	Ce lieu est associé à la chute de Simone et à son évanouissement. Simone est arrachée par la joie et son corps nu est jeté sur le talus dans un bruit d'acier trainé sur les cailloux. Le talus est associé à l'inerte, à la tête pendante de Simone et à un mince filet de sang à la commissure de sa lèvre.
La villa	Ce lieu est associé au soulagement et à la joie de retrouver Simone vivante après sa chute. Les cauchemars du narrateur viennent cependant perturber ce retour au calme.

Chapitre 7 : Marcelle.

<p>La chambre de Simone : c'est le lieu où Simone et le narrateur restent pendant la maladie de Simone. Ils évitent toute allusion à leurs obsessions et attendent le jour où ils pourront retourner vers Marcelle.</p>	<p>Le fantasma associé à ce lieu est celui de l'attente et de l'énerverment précédant la sortie de classe. Le narrateur et Simone imaginent vaguement le jour où ils pourront retourner vers Marcelle.</p>
<p>La maison de santé/ château hanté : C'est le lieu où Marcelle est enfermée. Le narrateur l'associe à un château hanté en raison du souvenir du drap fantôme et de la demeure silencieuse peuplée de fous. Il a l'idée d'aller la libérer en utilisant une corde à nœuds et une scie à métaux.</p>	<p>Les fantasmes associés à ce lieu tournent autour de la libération de Marcelle. Le narrateur prépare une corde à nœuds et une scie à métaux pour la libérer. Il a également l'idée de se marier avec elle et de dévouer le reste de ses jours à cette "apparition irréaliste".</p>
<p>La fenêtre de Marcelle : c'est le lieu où le narrateur grimpe pour libérer Marcelle. Elle est éclairée et grande ouverte.</p>	<p>Le fantasma associé à ce lieu est celui de la libération de Marcelle. Le narrateur grimpe à la fenêtre et la fait descendre en laissant glisser sa main entre ses jambes.</p>
<p>La lisière d'un bois : c'est le lieu où le narrateur, Simone et Marcelle s'arrêtent pour se reposer à mi-chemin. Ils sont étendus au clair de lune et regardent et embrassent Marcelle.</p>	<p>Le fantasma associé à ce lieu est celui de la contemplation et de l'amour pour Marcelle. Le narrateur, Simone et Marcelle s'arrêtent pour se reposer et regarder et embrasser Marcelle. C'est également à cet endroit que Marcelle parle du "Cardinal, curé de la guillotine", qui est associé à la peur et à l'horreur.</p>

Chapitre 8 : Les yeux ouverts de la morte.

Sur l'herbe : c'est le lieu où le narrateur s'allonge après avoir eu une relation sexuelle avec Simone et Marcelle. Il contemple la Voie lactée et associe l'univers étoilé à l'obscénité et à la saleté.

Le fantasme associé à ce lieu est celui de la contemplation de l'univers étoilé et de l'association de celui-ci à l'obscénité et à la saleté. Le narrateur éprouve une sorte d'extase en regardant la Voie lactée et associe celle-ci à un "sperme astral" et à une "urine céleste".

L'armoire normande : c'est le lieu où Marcelle se pend. Elle reconnaît l'armoire et comprend que le narrateur est le cardinal. Le narrateur coupe la corde et installe le corps de Marcelle sur le tapis.

Le fantasme associé à ce lieu est celui de la mort de Marcelle. Il pourrait faire écho à une scène similaire dans le premier chapitre. Le narrateur décrit la scène de manière détachée et semble ne ressentir aucune émotion particulière. Il coupe la corde et installe le corps de Marcelle sur le tapis, puis a des relations sexuelles avec Simone à côté du cadavre.

La chambre : c'est le lieu où le narrateur et Simone ont des relations sexuelles à côté du cadavre de Marcelle. Simone est irritée par le cadavre et urine sur le visage de Marcelle.

Le fantasme associé à ce lieu est celui de la transgression et de la violence. Simone est irritée par le cadavre de Marcelle et urine sur son visage. Le narrateur semble apprécier cette transgression et éprouve un sentiment de complicité avec Simone. Il décrit la scène de manière détachée et semble ne ressentir aucune émotion particulière.

Chapitre 9 : Animaux obscènes.

La villa : lieu où se trouvent les personnages au début du passage.	La villa est associée à l'ennui et à la nécessité de fuir pour éviter une enquête.
La côte espagnole : lieu où les personnages se rendent en volant une barque.	Ce lieu est associé à l'aventure et à la transgression, puisque les personnages volent une barque pour s'y rendre.
Saint-Sébastien : lieu où Simone se rend pour retrouver Sir Edmond.	Saint-Sébastien est associé à la richesse et à la luxure, puisque Simone y retrouve Sir Edmond, un riche Anglais qui lui a proposé de l'entretenir.
Madrid : lieu où les personnages se retrouvent et assistent à des corridas.	Madrid est associé à la violence et à la mort, puisque les personnages y assistent à des corridas et semblent fascinés par la souffrance et la mort des taureaux et des chevaux.
Une bauge à porcs basse, étroite et sans fenêtres : lieu où Sir Edmond fait enfermer une belle-de-nuit de Madrid.	Ce lieu est associé à la dégradation et à l'humiliation, puisque Sir Edmond y fait enfermer une belle-de-nuit et que Simone a des relations avec le narrateur dans la boue devant la porte.

PLAN DE SUITE DU MEMOIRE

Ce mémoire centré sur les dynamiques du désir les logiques métonymiques les espaces psychiques et physiques dans Histoire de l'œil ouvre des pistes de recherche prometteuses pour une éventuelle thèse ou un approfondissement ultérieur. L'objectif serait d'abord d'élargir l'analyse aux autres œuvres batailliennes, *Madame Edwarda*, *Le Bleu du Ciel* ou *L'Érotisme* afin d'y étudier systématiquement la manière dont les lieux qu'ils soient intimes sacrés ou transgressifs structurent les mouvements du désir et de la transgression. Une attention particulière serait portée sur la dimension topographique de l'informe comment Bataille en déconstruisant les frontières entre corps et espace sacré et profane crée-t-il une géographie du vertige où chaque lieu devient un opérateur de dissolution des catégories. Par ailleurs il conviendrait d'approfondir le dialogue avec la psychanalyse notamment en explorant les archives des échanges entre Bataille et Adrien Borel pour éclairer la genèse de son écriture comme acte à la fois littéraire et analytique. Enfin une réflexion sur l'adresse de l'œuvre à qui s'adresse un texte aussi radical permettrait d'interroger la réception de Bataille entre cercle restreint et postérité canonique et de comprendre comment son écriture née d'une pratique intime et subversive a pu devenir un lieu de pensée pour la philosophie la littérature et les études culturelles. Ce projet s'appuierait sur un cadre théorique interdisciplinaire psychanalyse géographie littéraire philosophie de l'espace tout en intégrant les retours du jury pour affiner la rigueur méthodologique et l'ancrage universitaire du travail.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres primaires de Georges Bataille

Bataille, Georges, *Histoire de l'Œil*, 1928.

Bataille, Georges, *Madame Edwarda*, Paris : Pauvert, 1941.

Bataille, Georges, *L'Expérience intérieure*, Paris : Gallimard, 1943.

Bataille, Georges, *Le Bleu du ciel*, Paris : Gallimard, 1957.

Bataille, Georges, *L'Érotisme*, Paris : Minit, 1957 (aussi cité in *Œuvres complètes*, t. X, Gallimard, 1987).

Bataille, Georges, *Les Larmes d'Éros*, Paris : Gallimard, 1961.

Bataille, Georges, *Le Coupable*, in *Œuvres complètes*, t. V, Paris : Gallimard, coll. Blanche, 1973.

Bataille, Georges, *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1970–1988 (12 vol.).

Travaux critiques et études sur Bataille

Blanchot, Maurice, « Bataille et l'expérience intérieure », *Critique*, n° 195-196, août-septembre 1963.

Delcambre, Corentin, *La dialectique de l'informe depuis Georges Bataille*, thèse de doctorat (Littérature), Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis, 2018.

Surya, Michel, *Georges Bataille : la mort à l'œuvre*, Paris : Gallimard, 1992.

Philosophie et théorie de l'espace / lieux

Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris : Presses Universitaires de France, 1957.

Lefebvre, Henri, *La production de l'espace*, Paris : Éditions Anthropos, 1974.

Lahaie, Christiane, « Entre géographie et littérature : la question du lieu et du mimèsis », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 52, n°147, 2008.

Agamben, Giorgio, *Profanations*, Paris : Payot & Rivages, 2005.

Psychanalyse et théorie psychique

Freud, Sigmund, *Trois essais sur la théorie de la sexualité* (1905), Paris : Gallimard, 1989.

Freud, Sigmund, *Totem et tabou*, trad. Marie Bonaparte, Paris : Payot, 2010.

Klein, Mélanie, *Envie et gratitude* (1957), Paris : Gallimard, 1968.

Lacan, Jacques, *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.

Lacan, Jacques, *Le Séminaire. Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris : Seuil, 1973.

Laplanche, Jean & Pontalis, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Quadrige (Dicos poche), 1967.

Irigaray, Luce, *Éthique de la différence sexuelle*, Paris : Éditions de Minuit, 1984.

Ricoeur, Paul, *Freud et la philosophie : Essai sur l'interprétation*, Paris : Seuil, 1965.

Ricoeur, Paul, *Temps et récit*, Paris : Éditions du Seuil, 1985.

Littérature, langage et sémiologie

Barthes, Roland, « La métaphore de l'œil », *Critique* (Hommage à Georges Bataille), n°195-196, août-septembre 1963, p.770.

Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris : Seuil, 1971.

Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Paris : Minuit, 1969.

Derrida, Jacques, *Écriture et différence*, Paris : Seuil, 1967.

Jakobson, Roman, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », in *Essais de linguistique générale*, Paris : Minuit, 1963.

Dubois, Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris : Nathan, 1983.

Cabot, Jérôme, « Le roman-poème, un genre chimérique », *Le discours et la langue : revue de linguistique française et d'analyse du discours*, 2018.

Cinéma et arts visuels

Buñuel, Luis & Dalí, Salvador, *Un Chien andalou* (film, 1928).

Merleau-Ponty, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 1964.

Szendy, Peter, *À l'écoute : une autre histoire de la musique*, Paris : Galilée, 2001.

Critique littéraire et culturelle

Foucault, Michel, « Une préface à la transgression », *Critique*, vol. 282, 1961 (repris dans *Dits et Écrits I : 1954-1969*, Paris : Gallimard, 1994, pp.239-256).

Hollier, Denis, *La prise de la Concorde*, Paris : Éditions de Minuit, 1974.

Nancy, Jean-Luc, *La communauté désœuvrée*, Paris : Christian Bourgois, 1986.

Mots-clés : Georges Bataille, Histoire de l'œil, transgression, métonymie, regard, espace littéraire, psychanalyse, informe, désirs, lieux sacrés/profanes, écriture de l'excès.