

APPRENDRE A ENTENDRE AVEC GEORGES BATAILLE : LECTURE DE LA VOIX

BRUNO RIBEIRO DE LIMA

Université Paris VIII, Université de São Paulo, Capes-Brésil, Polart
paxbrunodelima@gmail.com

Résumé : « La littérature est la seule voix (...) que nous donnons au désir de ne rien résoudre » (Bataille, 1988 : 325), affirme Georges Bataille en 1957. Cette intervention se donne pour objet l'étude de la question de la *voix* comme point critique pour *penser* l'écriture *littéraire* de l'auteur. L'énigme du Sphinx nous enseigne que cet être qui a d'abord quatre jambes, puis deux jambes et trois jambes ensuite, est « pourvu d'une seule voix ». De quelle voix s'agit-il ? Comment la voix est-elle le signe de l'homme ? De quelle manière se trouve-t-elle dans ses œuvres ? Ainsi, si la littérature est « voix », elle n'est pas muette mais *parlante* ; elle expose constamment le mouvement sans cesse d'un sujet dans sa parole, qui est une *rythmique du discours*. Lire Georges Bataille sera *apprendre* à lire cette voix. À apprendre à entendre. D'où la nécessité de faire de l'œil l'écoute du texte, et de l'homme.

Mots-clés : voix, rythme, prosodie, lecture, Georges Bataille.

Abstract: "Literature is the only voice (...) that we give to the wish to resolve nothing" (Bataille, 1988: 325), declared Georges Bataille in 1957. This paper aims to study the question of the *voice* as a critical point in *thinking* about the writings of this author. The riddle of the sphinx tells us that the being that first goes on four legs, then two, and finally three, "has but one voice". Which voice is it? How is the voice a sign of the man? In what way does the voice figure in his work? As such, if literature is "voice", it is not empty but *expressive*; it constantly exposes the continuous movement of a topic in its discourse, which is the *rhythmic pattern of the discourse*. Reading Georges Bataille *will be learning* to make sense of that voice, learning to hear it, hence, the necessity of making the eye the means of hearing the text, and the man.

Keywords: voice, rhythm, prosody, reading, Georges Bataille.

« Écoutez-moi, mon ange, ma sœur, écoutez-moi. M'entendez-vous ? Il est temps de m'entendre
à demi-mot »
Georges Bataille

La nature n'est pas parfaite. Elle nous a donné deux oreilles mais une seule bouche. Ce qui a fait de nous des êtres enclins *d'abord* à l'écoute et *après* à la parole. Mais bizarrement l'humain semble avoir oublié ses oreilles pour gratifier la voix. Sauf que la voix n'est rien sans l'oreille qui l'écoute. On sait très bien qu'il ne suffit pas d'écouter pour entendre. Et c'est dans ce sens-là que l'habitude de présenter et de situer la démarche de lecture qui suit avant d'aller directement au vif du sujet s'impose. Parce que pour écouter, on doit savoir *qui* parle et *d'où* on parle. Or, justement, on ne dit *jamais* la même chose avec des mots différents.

On se situe ici dans la suite des études du rythme, proposées par Henri Meschonnic et continuées par Gérard Dessons. Cette *poétique* travaille sur deux questions principales : la première est posée par Jakobson : « qu'est-ce qui fait d'un énoncé verbal une œuvre d'art ? » La deuxième n'est pas vraiment une question mais une affirmation de Rimbaud à propos de son poème *Le Bateau ivre*. Il écrit en marge ceci : « ça ne veut pas rien dire »¹. Or, on va se demander si l'autre qui est face à moi *signifie* ou pas. Le but n'est donc pas de savoir ce que cela *veut dire* mais si ça *dit* quelque chose ou pas. Dans ce sens, le travail présenté ici est plutôt un exercice d'écoute d'un texte qu'un *exposé*. D'où l'intérêt de parler notamment de *prosodie* qui, comme son étymologie le suggère, est ce « chant à côté » duquel on passe. On passe à côté non parce qu'il est « à part », « éloigné », mais parce qu'on ne sait pas l'entendre lorsqu'on lit. Parler de prosodie est donc une manière de transformer l'évidence de « ce qui se *dit* » en « écoute d'un *dire* », qui est une *voix*. Comme l'affirme Émile Benveniste, « il est parfois utile de demander à l'évidence de se justifier » (Benveniste, 1966 : 258). Oui ! Parce que les évidences sont des *inventions* dans le langage qui ne se sont jamais construites toutes seules. C'est à partir d'une évidence chez Bataille que démarre ici notre travail d'écoute.

Gilles Ernst, un des collaborateurs de l'*Édition de la Pléiade* de Georges Bataille voit beaucoup d'évidence chez l'auteur. Pour exemplifier sa vision, voici un extrait de *L'Impossible* :

Ce silence ouaté de la mort, maintenant je l'imagine seul à la mesure d'une exaltation immensément douce, mais libre immensément, exorbitée tout entière et désarmée. Quand M. reposa devant moi dans la mort, belle et oblique comme l'est le silence de la neige, effacée comme lui mais, comme lui, comme le froid, folle de rigueur exaspérée, j'ai déjà

¹ http://abardel.free.fr/petite_anthologie/lettre_du_voyant.htm

connu cette douceur immense, qui n'est que l'extrémité du malheur (Bataille, 2004 : 518).

Ernst affirme catégoriquement que le personnage M. de l'extrait « est certainement² ici l'écrivain Colette Peignot »³ ; car le texte dit que « M. reposa devant moi dans la mort, belle et oblique » (Bataille, 2004 : 518). Le commentateur adopte ici une posture très critiquable face à l'écriture de Bataille, celle qui fait confiance aux mots, et à l'énoncé qu'il implique. Oui, Bataille a vécu la mort de Colette Peignot, moment intense dans sa vie qui l'aura marqué pendant plusieurs années. Mais rien ne peut justifier que la lettre « M. » soit une représentation de Colette Peignot, même s'il s'agissait d'un personnage nommé « Colette Peignot ». Gilles Ernst complète son commentaire de la façon suivante : « Colette Peignot, plus connue sous le nom de Laure ». Or, on voit que même empiriquement le nom, ici, ne correspond pas à la personne. Il n'est pas anodin de penser aux pseudonymes de Bataille au début de sa carrière (Lord Auch, Pierre Angélique, Louis XXX, etc.). L'évidence que le critique revendique expose davantage son geste autoritaire en train de créer une évidence qui ne se justifie pas. C'est le rôle même d'une évidence d'effacer son parcours. L'adverbe « certainement » accentue le ton d'autorité. Ce qui nous intéresse, c'est *comment* une possible mémoire de vie devient du texte, le crée, le modifie même. La mémoire devient une écriture parce que l'écriture, elle, invente, en retour, la mémoire. L'« intensité » d'un souvenir n'est mesurable que par le texte qui l'énonce.

Dans *L'Impossible*, la simple lettre désignant les personnages est une constante (« A. » « B. » « M. »). Ces lettres représentent aussi graphiquement les phonèmes auxquels elles sont associées ([a], [b], [m]). Le fait de dire que le personnage s'attache à un phonème revient à lui redonner sa force énonciative. On ne le détache pas de son contexte pour lui attribuer une valeur venue d'ailleurs, comme le fait Gilles Ernst (« M. » = Colette). C'est bien ce phonème [m] qui, notamment, prend le devant de la scène dans ce passage. On le trouve dans des positions de forte accentuation, à l'exemple des *attaques consonantiques*⁴, c'est-à-dire lorsqu'on est face à une consonne qui ouvre une syllabe en début de mot : « **m**ort » (2x), « **m**aintenant », « **m**esure » « **m**ais » (2x) « **m**oi », « **m**alheur ». Mais aussi en position *d'ouverture syllabique*, c'est-à-dire lorsqu'une consonne ouvre une syllabe qui ne se trouve pas en début de mot, comme « **i**mage », « **i**mmensément » (2x), « désar**m**ée », « **i**mmense », « extrém**i**té ».

² Nous soulignons.

³ Notice de *L'Impossible*, p. 1237, note 33.

⁴ Consonne au début du mot = position d'attaque ; consonne à l'intérieur du mot = consonne ouvrante.

Toujours autour du phonème [m], un deuxième travail d'accentuation, complémentaire mais simultané, se met en place autour du phonème [m]. La lettre « M » est écrite en majuscule, d'où aussi une accentuation autant visuo-graphique qu'énonciative, à l'exemple de « ... ce SECRET – que le corps abandonne... » (p. 534)⁵. On sait que la majuscule comme mode d'accentuation n'est pas étrangère à l'écriture de Bataille. Quoique la tradition suggère que le début d'un nom de personnage soit toujours écrit en majuscules, un récit comme *La Scissiparité* nous montre qu'un personnage (« alpha », « bêta ») (Bataille, 2004 : 610) peut ne représenter que la manifestation d'une réflexion autour d'une pensée biologique, celle de la scissiparité, où la parenté s'exprime en des termes tels que « a », « a' », « b'' », etc.

Dans le passage étudié, le retour de « comme » (quatre fois) est un autre phénomène fort responsable de l'attribution de la valeur énonciative de [m]. Même si le phonème ne se place pas en tête de syllabe dans les « comme » (/kɔm/), ce terme, seul, porte en lui un signe d'*invention* dans l'écriture. Il est l'élément majeur de la comparaison, ce geste énonciatif qui nous donne la liberté de refaire l'ordre du monde par le langage. Geste mis en évidence par le Baudelaire des *Correspondances*⁶. Dans *L'Impossible*, le mot « comme » se place en position d'ouverture de la *Préface de la deuxième édition* : « Comme les récits fictifs des romans, les textes qui suivent – au moins les deux premiers – se présentent avec l'intention de peindre la réalité » (Bataille, 2004 : 491). Cet emplacement signale la position significative que « comme » détient dans le récit : il constitue un *lanceur* de discours chez Bataille. Il signale le moment où on déclenche quelque chose. Il accentue ce qui va suivre. Dans la première édition de *La Haine de la poésie* (premier titre de *L'Impossible*), où se trouve la préface ici en question, la disposition des parties du livre était inversée : *L'Orestie* en premier lieu, *Histoire de rats* et *Dianus*, en deuxième. Ceci est important pour voir que Bataille revendiquait une valeur portée sur le *texte poétique* et non sur les textes narratifs.

Même si le texte poétique (*L'Orestie*) est en volume la plus petite partie du livre, on remarque que le signe comparateur « comme » apparaît davantage dans la partie narrative du récit, justement celle où le volume textuel est le plus important. Le désir d'associer immédiatement un signe créatif à une partie textuelle dite « poétique » est très

⁵ À titre illustratif, l'accentuation graphique se met en place dans ce passage connu de *Madame Edwarda* : « Tu vois, dit-elle, je suis DIEU... », *Madame Edwarda*, p. 331.

⁶ Baudelaire, lorsqu'il accentue « comme » en le plaçant en ouverture d'hémistiche, comme dans le vers « Il est des parfums frais / comme des chairs d'enfants », met en crise un principe de versification classique, celui où la phrase syntaxique, logique, doit être en parfait accord avec la métrique. Le deuxième hémistiche du vers ne retient pas une phrase complète ; en outre, il s'agit d'une phrase commençant par « comme », ce qui est aussi interdit.

tendant, pourtant Bataille charge le *narratif* d'une poéticité qui ne passe pas par le *type de texte* en question mais par une pratique. Il peut paraître trop rapide de dire que Bataille charge le texte, mais il ne s'agit pas simplement d'une métaphore : ce « comme » gagne une valeur partout dans le texte. A titre indicatif, la valeur de « comme » s'installe à la fois grâce aux reprises incessantes de ce moteur comparatif – on compte *douze* récurrences dans deux pages du début du texte (pp. 494-495) – mais le plus important est la *position* où ce mécanisme se met en route dans la phrase : dans une comparaison tautologique, « elle est comme elle est » (p. 494) ; en position d'ouverture de phrase « je n'ai pas honte vivant comme un adolescent sournois, *comme*⁷ un vieux », (*ibid.*) ; en ouverture d'un bloc énonciatif, « comme un noyé se perd en crispant les mains » (p. 495). Bataille ne cherche pas à effacer la force comparative de « comme », mais il joue avec. Le lecteur est toujours invité à démarrer un discours, et à aller chercher une comparaison, même si celle-ci n'est pas nécessaire. Chez Bataille, « comme » est un « discours qui se cherche » tout le temps. Ce qui le rend toujours actif, vivant.

Mais quel est le rapport entre « comme » et le propos d'une prosodie en [m] que nous énonçons au départ ? Simplement, le « comme » est, *dans ce texte*, en rapport avec cette prosodie basée sur le phonème [m], parce que [m] en position d'attaque se complète avec les reprises de « comme » et que se forme ainsi un *micro-système d'accentuation*. Enfin, lire le nom du personnage M., c'est-à-dire énoncer « M » (/ɛm/) permet de réaliser que le phonème survole l'extrait comme force signifiante *même quand sa position n'est pas nécessairement accentuée*.

Comme mentionné, il existe dans *L'Impossible* une reprise dans une expression entre parenthèses du terme placé à la fin de la phrase précédant les parenthèses. Ce type de reprise est très rare dans l'usage des tirets. Une de ses spécificités repose non plus sur le terme placé en fin de phrase, mais plutôt sur la *dernière syllabe* de ce même terme. À la suite d'Henri Meschonnic (Meschonnic, 1977), nous voudrions exposer une tentative d'analyse des *finales vocaliques conclusives*, c'est-à-dire des syllabes terminées par une voyelle, et des *finales consonantiques suspensives*, des syllabes terminées par une consonne.

L'idée des finales vocaliques conclusives et consonantiques suspensives n'est pas de Meschonnic, mais de Marcel Cohen qui, dans une étude sur la chanson française, avance l'idée que :

Dans la majorité des chansons ou couplets isolés constituant le répertoire usuel dans l'ensemble de la France, on trouve des combinaisons rythmiques qui consistent en

⁷ Nous soulignons pour indiquer le « comme » en position d'ouverture de phrase.

terminaisons consonantiques jouant un rôle suspensif, suivies de terminaisons vocaliques jouant un rôle d'arrêt ou conclusif. (Cohen, 1949 : 30)⁸

Après une analyse minutieuse, on constate que, *surtout* dans le premier cahier de *L'Impossible*, la dernière syllabe du dernier mot précédant une parenthèse ouvrante (reprenant ce terme dans l'expression entre parenthèses) comporte *le plus souvent* une finale vocalique conclusive, comme le montrent les exemples suivants :

- /a/ « Dans l'appartement d'A. (je ne sais pas si A. ment », p. 494 ;
- /ʃ/ « Seule peut résoudre l'action (mais l'action...), p. 496 ;
- /ɛ̃/ « A. n'est pas diabolique, mais humain (humain ? (...)) », p. 496 ;
- /ɑ̃/ « C'est sournois, non plus même arrachant (à force d'arracher, cela n'arrache plus) », p. 500 ;
- /i/ « Elle sait mais oublie (n'est-il pas nécessaire, à cette fin, d'oublier ?), p. 499.

Cependant, ces occurrences ne forment pas un système, comme on peut le voir dans les « exceptions à la règle » suivantes :

- /ʒ/ « Dans les mêmes conditions : de l'alcool, des instants d'orage (d'orageuse nudité) », p. 495 ;
- /s/ « J'ai conscience (à quel point j'ai conscience et que la conscience fait mal ! (...)) », p. 510 ;
- /r/ « Arrive à ce moment le père (non le père A., mais le père B.) », p. 515 ;

Cette impasse de l'analyse révèle pourtant une spécificité dans l'usage des parenthèses : si on regarde de près les extraits « humain (humain ? (...)) », p. 496 ; « Me dis-je (je (...)) », p. 521 ; « Devant A. (à l'instant, (...)) », p. 533, même si ces deux derniers se trouvent non plus simplement dans le *premier carnet*, mais dans les deux suivants, on peut dire que, lorsqu'il est question d'une reprise *exacte* d'un même mot entre parenthèses, sa dernière syllabe comportera toujours une finale vocalique conclusive.

Les *tirets* ne témoignent pas d'un travail textuel du même ordre : pour être exact (et sauf erreur), on a relevé une seule occurrence d'une reprise dans *L'Impossible* : « ... et naturellement, *la nudité est la mort* – et d'autant plus « la mort » qu'elle est belle ! », (p. 518). On ne trouvera pas la reprise immédiate d'un même mot comme pour les parenthèses. Contrairement à ces dernières, la syllabe de clôture du terme avant l'ouverture de tiret comporte *le plus souvent* une finale consonantique suspensive, comme l'attestent ces quelques exemples :

- /s/ « Scellé par une incessante souffrance – jamais assez violent (...) », p. 494 ;
- /r/ « Je pleurais tout à l'heure – ou, l'œil (...) », p. 495 ;
- /m/ « Le soupçon même – de la part de B. (...) », (*ibid.*) ;
- /s/ « Rencontrée par le vice – la paralysie, le frein du vice (...) », p. 496 ;
- /r/ « la mauvaise odeur – de chambre de malade – (...) », (*ibid.*) ;

⁸ Voir aussi : « Récitation et chant », in *Le Français moderne*, juillet 1950, pp. 189-202. Ainsi que : Marguerite Durand : « Le bon roi Dagobert », in *Le Français moderne*, juillet 1950, pp. 202-215.

/d/ « ces discrets blasphèmes et sa conduite répondent – avec une sévérité morale (...) », (*ibid.*).

/s/ « ce moment immense – comme un fou rire (...) », p. 497 ;

/ɲ/ « l'évidence d'une montagne – en a même la sauvagerie. », (*ibid.*).

Du point de vue de l'énoncé, les parenthèses ferment une sorte de réflexion qu'un *je* porte à ce qui venait d'être écrit, comme s'il s'agissait d'une autre voix ; les tirets, en revanche, instaurent une discursivité dans l'acte même de l'écriture. Ainsi, on est face à un commentaire à *propos* du discours, d'un côté, et du métadiscours, de l'autre. Bien évidemment, et comme il faut s'y attendre, tout ne se passe pas toujours dans cette logique dans *L'Impossible*. Il y a bien une différence entre la discursivité introduite par les tirets et celle des parenthèses et c'est précisément cela qui nous intéresse. Le fait que ces discursivités se mêlent n'est pas un problème, puisque cela n'affecte pas leur différenciation. On voit dans *L'Impossible* des moments où le chercheur pourrait s'assurer de ce qu'il dit et beaucoup d'autres où sa recherche – parce qu'il la *pousse* jusque dans l'œuvre en question – échoue. C'est une des forces de ce récit, dans lequel la constriction de la voix et son relâchement font système. Dans ce texte, les finales vocaliques *conclusives* présentes, en rapport avec l'ouverture des parenthèses, ne signifient pas une fermeture discursive, mais bien un *rebondissement*. Ce qui se dit jusqu'à la finale vocalique est fini, mais est repris dans la suite, accentué par l'ouverture de la parenthèse. Il s'agit ainsi d'une conclusion qui ne s'achève que parce qu'elle continue. Les *tirets*, en contrepartie, ont comme fonction une découpe du texte, mais leur but n'est pas d'installer de la discontinuité, mais bien au contraire de *marquer* le moment exact où l'énonciation fait son théâtre. Le temps de pause qu'introduit le *tiret* est plus important que celui de la parenthèse parce que la fin consonantique l'allonge :

Si j'étais nu dehors, frappé, arrêté, perdu (j'entendrais mieux que dans ma chambre ces sifflements et des détonations de bombes – à l'instant la ville est bombardée), mes claquements de dents mentiraient encore. (p. 501).

La pause que le phonème /y/ de « perdu » installe vient clore l'élan de la parole démarré par « frappé » et « arrêté », à l'endroit où ces deux termes se rapprochent rythmiquement par la rime en /e/ et la consonne en position d'ouverture syllabique /R/ de /fRa/ et /aRe/. « Perdu » est accentué à la fois prosodiquement (/p/ de « frappé », /p/ de « perdu ») et par l'accent de fin de groupe (ici, la syllabe /dy/ reçoit une accentuation). La phrase suivante « (j'entendrais mieux (...)) » complète du point de vue logique et syntaxique le début du passage, à savoir, « si j'étais nu ». De ce fait, la parenthèse qui suit n'est pas nécessaire ; pourtant, le phrasé qu'elle met en œuvre la rend intéressante : ce que le sujet « entendrai[t] » n'est pas une possibilité, mais une réalité

rendue audible *dans* l'écriture. Le démonstratif « ces » marque le présent de la parole et joue le rôle d'un déictique. On n'entendra les sifflements qu'au moment de l'énonciation, mais également « des détonations de bombes ». La conjonction « et » est utilisée comme phrase marquée du type « on entendrait *et* des sifflements, *et* des détonations de bombes », où le terme suivant le deuxième « et » devient l'expression marquée : « des sifflements, *mais aussi !* des détonations de bombes ». « Bombes », se retrouvant en fin de phrase, reçoit l'accent de fin de groupe. Ajoutons que ce mot se compose d'une seule syllabe (/bõb/), et que celle-ci finit précisément par une consonne suspensive. Longue suspension entendue dans l'énonciation, car cette finale allonge le temps de pause mis en évidence par le tiret : « des détonations de bombes [silence... on écoute, puis il y a le commentaire] à l'instant la ville est bombardée ». Finalement, la phrase conclusive « mes claquements de dents mentiraient encore », se lie syntaxiquement aussi à la première « si j'étais nu ». La proposition hypothétique « si j'étais nu » donne ainsi deux résolutions possibles à la fois : « j'entendrais », et « mes claquements de dents mentiraient ». Cependant, du point de vue prosodique, cette dernière phrase communique plutôt avec toute l'expression entre parenthèses :

(j'entendrais **m**ieux que dans **m**a chambre ces sifflements et des détonations de bombes – à l'instant la ville est bombardée), **m**es claquements de dents **m**entiraient encore.

La reprise bien marquée du phonème [ã] rendu présent par les attaques consonantiques des expressions « j'entendrais », « dans », « chambre », « sifflement » et « instant » se met en place aussi dans la phrase après les parenthèses : « claquements », « dents », « mentiraient » et « encore ». La consonne « m » en position d'attaque dans la première partie de l'extrait (« mieux », « ma », « sifflements », ce dernier en ouverture de syllabe) se retrouve, et avec la même fonction d'accentuation, dans la deuxième partie : « mes », « claquements » (ouverture de syllabe), « mentiraient ». Le contre-accent, suite immédiate de deux accents (« **c**es **s**ifflements », « **d**es **d**étonations ») dans la première partie, est également présent dans la deuxième partie (« **d**e **d**ents »). Mis à part la spécificité du /e/ muet de « que », tous les termes de la première partie (sauf « chambre ») finissent par une voyelle (ou une semi-consonne dont la valeur prosodique reste celle de « voyelle » et non de consonne) (/ʒãtãdʒɛ/, /mjø/, /kə/, /dã/, /ma/, /fãb/, /se/, /siflãmã/, /e/, /de/, /detonasjõ/, /de/) ; comme on l'a déjà montré, « bombes », /bõb/, qui sert de clôture de la phrase, finit par une consonne. Il s'agit d'une fin marquée rythmiquement. La phrase suivant la parenthèse de fin suit le même modèle : /me/, /klakmã/, de/, /dã/, /mõtiɛ/. « Encore », /õkɔ.ɛ/,

finissant par une consonne et clôturant l'élan phrastique met un point final à la séquence.

Cet exemple d'un travail rythmique montre l'installation d'une ouverture textuelle qui est un appel du texte vers lui-même ; car en tant que globalité d'un mouvement d'une parole, le *lieu* d'action d'un rythme est partout. L'écoute d'une voix en tant que rythmique se place aussi partout. L'écoute de la voix permet des sauts significatifs improbables dans un sens purement analytique. Dans cette voie, « comme » (/kɔm/) peut nous servir de pont prosodique vers un autre système rythmique : celui portant sur la consonne d'attaque, le phonème [k].

Dans le passage ici étudié « Quand M. reposa... », il y a une similarité flagrante au niveau de la phrase entre la manière dont M. reposait morte, « belle et oblique comme », et la description (quelques lignes plus bas dans le texte) de sa personne et de sa beauté : « M. (...) était comme la queue d'un rat, *belle comme la queue d'un rat !* ». Prosodiquement, on est face à un travail portant sur le phonème [k], de « **q**uand », qui se présente sous forme d'*accumulation prosodique* comme dans la suite « **o**bl**q**ue **u**omme », et dans « **u**omme la **q**ueue » (2x). Ce réseau d'accents forme une gestualité générale du poème, ces moments où le texte rappelle ses éléments en lui, à lui. Ce sont des moments où le texte s'exprime davantage avec tout son *corps*, *soulignant* éventuellement *un* sens des mots. Lorsqu'on affirme qu'il est possible de *penser ensemble* un sujet dans sa parole, c'est-à-dire passer d'une discontinuité à une continuité du *dire* et du *faire*, il n'est plus question de sens de mots. À titre d'exemple, l'écoute du texte de Bataille permet d'entendre la résonance entre les éléments « queue » et « cœur ». Ainsi, les plans symbolique, sémiotique et syntaxique ne se trouvent plus au premier rang comme seuls détenteurs d'une *vérité* sur l'œuvre. Car, c'est le rythme comme organisation d'un dire qui rend possible l'interaction *infinie* de tous les plans. D'où un retour à la continuité. Henri Meschonnic ouvre la possibilité de lire autrement lorsqu'il affirme que toute syntaxe, dans le sens d'organisation, est une syntaxe *prosodique*. Cette notation rythmique est possible si et *seulement* si on change la représentation générale du langage. La démarche d'une lecture d'une rythmique nous permet de lire un travail de *brouillage* de sens dans les termes employés au profit d'une *autre chose* que je nomme ici « résonance générale ». La légère différence phonétique entre « que » (/kə/) et « queue » (/kø/), dans cette dernière phrase du premier bloc de texte analysé, en est un exemple : « cette douceur immense, qui n'est que l'extrémité du malheur ». Quand on lit le texte, cette phrase se place *avant* la comparaison « comme une queue », mais la prosodie joue un rôle *d'effet global* et permet des allers-retours qu'une lecture centrée sur l'énoncé ne permet pas. De ce fait, le sentiment de « douceur » énoncé par *je* annonce la métaphore qui va suivre. L'idée même de *sens des mots* devient

un jouet sous la plume de Bataille, parce que c'est la *queue rose* (autre nom pour le pénis) d'un rat qui *entre dans l'intimité* de la morte (circonlocution pour insinuer l'acte sexuel), dans son *cœur* (« synonyme » d'intimité, de profond). N'oublions pas que le passage se trouve dans la partie nommée *Histoire de rats*, qui se termine par ces mots : « (La nudité n'est que la mort et les plus tendres baisers ont un arrière-goût de rat) » (Bataille, 2004 : 534).

Pour conclure, regardons ce passage d'une étude d'Henri Meschonnic à propos de *Chant d'automne* de Baudelaire, où l'idée d'écoute est *capitale*. Son positionnement est clair : « On n'a pas visé un dévoilement. On essaie d'analyser l'écoute par laquelle le texte se pratique, c'est-à-dire se transforme, n'en finit pas d'être lu, se construit comme effet d'écriture » (Meschonnic, 1973 : 287). C'est pour cela que l'œuvre dans sa globalité *est* ce qu'elle devient. Ou plutôt, elle est son propre devenir, car elle se construit comme critique du *consensus*, c'est-à-dire de ce qui *s'est établi* par commune mesure. À l'exemple du mythe du Sphinx, Œdipe n'est pas un petit malin qui détenait la bonne réponse, mais il avait le don de l'écoute, qu'est le don du regard, puisqu'il regarde, comme un pseudo-sot, le doigt de celui qui pointe un chemin à suivre. C'est ainsi qu'il voit, qu'il comprend, c'est-à-dire qu'il *entend* dans la question du Sphinx *la* réponse : « Quel être est pourvu d'une seule voix, qui a d'abord quatre jambes, puis deux jambes et trois jambes ensuite ? » (Apollodore).

Se restreindre à la bizarrerie de cet être qui a quatre, deux, puis trois jambes revenait à entrer dans le piège. À porter le regard, et l'oreille, vers la direction à prendre. Si l'homme est la réponse, cela signifie qu'il est « pourvu d'une seule voix » pendant toute sa vie. On comprend bien que par voix on ne parle pas d'oralisation mais d'oralité, c'est-à-dire la capacité que l'homme, seul, a de faire entrer du corps dans le langage et, en retour, du langage dans son corps. C'est dans ce mouvement que l'homme signe ce qu'il fait et est le seul capable *d'être* ce qu'il *fait*. Et pour finir, ne serait-ce pas dans cette même perspective que Bataille pense la *voix* lorsqu'il affirme catégoriquement que « la littérature est la seule voix que nous donnons au désir de ne rien résoudre » ? (Bataille, 1988 : 325). Lire Bataille c'est marcher côte à côte avec le Sphinx – *La* question, donc le désir implicite de résoudre mais qui ne se résout pas – et Œdipe – qui est le contrepoids, qui résout ce qui n'est pas un problème puisque la solution est dans la question. Il nie le drame que le Sphinx travaille à inventer. Bataille côtoie ces entités, ces deux directions complémentaires et avance dans une seule et même voie englobant les deux.

Bibliographie

APOLLODORE (2002) « Œdipe et le Sphinx » [en ligne], *La Bibliothèque d'Apollodore d'Athènes*, Livre III, 5, 8. Traduction d'Ugo Bratelli. [Consulté le 16/02/2018] ugo.bratelli.free.fr/Apollodore/Livre3/III_5_8.htm.

BENVENISTE, Émile (1966). *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris : Gallimard, « Tel ».

BENVENISTE, Émile (1974). *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris : Gallimard, « Tel ».

BATAILLE, Georges (2004). *Romans et récits*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

BATAILLE, Georges (1970a). *Œuvres complètes. 1970-1988, vol. I, Premiers écrits, 1922-1940*, (Histoire de l'œil ; L'Anus solaire ; Sacrifices ; articles), Denis Hollier éd., préface de Michel Foucault. Paris : Gallimard.

BATAILLE, Georges (1970b), *Œuvres complètes. 1970-1988, vol. III, Œuvres littéraires* (Madame Edwarda ; Le Petit ; L'Archangélique ; L'Impossible ; La Scissiparité ; L'Abbé C ; L'Être indifférencié n'est rien ; Le Bleu du ciel), Thadée Klossowski éd. Paris : Gallimard

BATAILLE, Georges (1988). *Œuvres complètes. 1970-1988, vol. XII, Articles II : 1950-1961*, Francis Marmande éd., avec la collaboration de Sybille Monod. Paris : Gallimard.

CARRIÈRE, Jean-Claude & MASSONIE, Bertrand (1991). *La Bibliothèque d'Apollodore*, vol. 104. Besançon : Centre de recherches d'histoire ancienne.

COHEN, Marcel (1949). « Strophes de chansons françaises », in *Europe*, pp. 21-38.

COHEN, Marcel (1950). « Récitation et chant », in *Le Français moderne*, pp. 189-202.

DESSONS, Gérard (2004). *L'Art et la manière, art, littérature, langage*, Paris : Honoré Champion.

DURAND, Marguerite (1950). « Le bon roi Dagobert », in *Le Français moderne*, pp. 202-215.

JAKOBSON, Roman (1963). *Essais de linguistique générale*, Paris : Minuit.

LAPLANTINE, Chloé (2011). *Émile Benveniste, l'inconscient et le poème*, Limoges : Lambert-Lucas .

MESCHONNIC, Henri (1970). *Pour la poétique I*, Paris : Gallimard.

MESCHONNIC, Henri (1973a). *Pour la poétique II, épistémologie de l'écriture – poétique de la traduction*, Paris : Gallimard.

MESCHONNIC, Henri (1973b). *Pour la poétique III, une parole écriture*, Paris : Gallimard.

MESCHONNIC, Henri (1982). *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Paris : Verdier.

MESCHONNIC, Henri (1990). *La Rime et la vie*, Paris : Verdier.

MESCHONNIC, Henri (1997). « Benveniste : sémantique sans sémiotique » in *Émile Benveniste, vingt ans après*, Colloque de Cerisy 1995, Numéro spécial de LINX, Nanterre.

MESCHONNIC, Henri (1998). *Traité du rythme, des vers et des proses*, (en collaboration avec Gérard Dessons), Paris : Dunod.

RABATÉ, Dominique (2006). « Le discontinu du récit », in Laurent Ferri, Christophe Gauthier. *L'Histoire-Bataille : l'écriture de l'histoire dans l'œuvre de Georges Bataille*. Paris : École de Chartres.

SANTI, Sylvain (2007). *Georges Bataille, à l'extrémité fuyante de la poésie*. Amsterdam-New York : Rodopi.

SAUSSURE, Ferdinand de (1967). *Cours de linguistique générale*, Paris : Payot, « Grande Bibliothèque Payot ».

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