

# L'image hétérogène de Georges Bataille

( Georges Bataille photographique II )

Shin-ichi FURUNAGA

Parmi les difficultés que présente la lecture de Bataille, il en est une qui concerne le problème de l'image. Bataille a publié des livres sur Manet et Lascaux et ses œuvres ont parfois été illustrées par André Masson ou Hans Bellmer. Il semble toutefois que l'on n'ait pas analysé suffisamment la dynamique bataillienne entre l'image et l'écriture. Mais notre tentative d'approche de cette dynamique ne se limite pas à dégager une sorte de dialectique dans laquelle l'image et l'écriture se répercutent. Notre étude consiste plutôt à présenter le mouvement et la spécificité de la pensée bataillienne qui profite de l'impact visuel. Cette problématique ne sera pas inutile pour saisir des concepts essentiels comme "l'expérience intérieure" ou "la souveraineté" qui restent encore obscurs à l'époque de *Documents*.

On objectera que les articles de Bataille à l'époque de «*Documents*» ne sont pas sans rapport avec "l'expérience intérieure" ou "la souveraineté"; on pourrait dire à la rigueur qu'ils n'ont de sens que la critique contre l'idéalisme et le surréalisme, qu'ils sont des coups d'essai de Bataille. En effet, ces remarques ne seraient pas dénuées de sens, si on voulait tracer *historiquement* l'évolution de la pensée bataillienne.

Pourtant cette perspective ne risque-t-elle pas de réduire les caractères multiples de la pensée de Bataille à une évolution linéaire et cohérente? Une telle réduction ne va-t-elle pas à l'encontre de ce qu'il a récusé toute sa vie, à savoir l'homogénéisation?

Notre étude consiste à adopter une sorte de *tectonique* afin d'éclairer le pluralisme des espaces spécifiques constitués, par des textes, riches et difficiles.

Nous n'aborderons pas tous les aspects de la question, bien sûr, étant donné le caractère multiple de l'œuvre. Il s'agit de saisir l'enjeu de l'implication des images publiées dans la revue *Documents* et des photographies et illustrations par rapport à la pensée bataillienne. Et nous montrerons à travers ces images comment Bataille a élaboré sa propre vision de l'art et sa conception d'une image hétérogène et *souveraine*.

## « L'image hétérogène »

Dans ce chapitre, nous nous proposons de décrire la situation à l'époque de *Documents* du point de vue de la photographie et son rapport avec ce que Bataille appelle l'hétérologie; la question se pose de savoir pourquoi on accorde de l'importance à la photographie. Pour répondre à cette question, il faut tout d'abord expliquer brièvement le statut de la photographie à cette époque.

### Documents et la photographie

Il est évident que la photographie est reconnue comme un art à part entière, même s'il y a lieu de discuter le concept d'art. Aujourd'hui, de nombreuses galeries, voire des musées, sont spécialisés dans la photographie. Il existe toute une littérature sur l'histoire de la photographie et elle suscite des commentaires dans les livres d'art. Néanmoins, il semble que le statut de la photographie reste sujet à polémiques, du moins, quant à l'«authenticité» de son statut d'œuvre d'art par rapport à d'autres genres comme la peinture ou la sculpture. A l'époque de *Documents* (1929-1930), la photographie était moins reconnue que maintenant. À cette époque, personne n'aurait imaginé que l'on puisse payer une forte somme d'argent pour une photographie en adjudication comme c'est le cas pour une peinture célèbre. Il faut donc tenir compte de ce décalage sur le statut de la photographie pour envisager la particularité de *Documents*. Dans les années 30, la photographie possédait un pouvoir de virtualité et de nouveauté plus fort qu'aujourd'hui dans le domaine de l'art. Elle apparaissait plus douteuse et destructrice que les autres moyens d'expression. Rappelons que le cinéma en était seulement à ses débuts et qu'il n'y avait pas pléthore d'images comme dans notre culture avec la télévision et l'ordinateur.

Dans ces circonstances, la photographie est dangereuse pour le monde académique de l'art. En effet, elle ne représente pas le monde tel qu'il devrait être, à moins que l'on manipule l'image. Le monde qu'elle indique n'est qu'un fragment révélé par l'appareil photo; il n'a pas de correspondance symbolique comme la peinture et n'exprime pas la manifestation sensible de l'idée comme dans l'esthétique hegelienne.<sup>(1)</sup>

Toutefois déjà à cette époque, il est notoire que certains photographes comme Man Ray ou Moholy-Nagy ont considérablement développé et approfondi les possibilités de la photographie; Par leur effort, elle est devenue non seulement un simple *document* ou un portrait, mais aussi *une œuvre d'art*.<sup>(2)</sup> Mais faisons attention au concept d'*œuvre d'art*, car il sert souvent à atténuer la force inhérente de l'œuvre. Sur ce point, malgré son apparence subversive, il semble que le surréalisme a

fini par contribuer à consolider l'aspect conservateur de l'art, du moins aux yeux de Bataille.

Ce qui nous intéresse ici est ce processus de valorisation et d'institutionnalisation au moment où l'on reconnaît l'œuvre d'art. C'est ce que Bataille et les ex-surréalistes ont critiqué sévèrement. Alors, comment se fait-il que Bataille ait mis en doute l'art lui-même?

Nous allons montrer que son attitude vis-à-vis de l'œuvre d'art constitue la différence avec le surréalisme dans les années 30. Cet écart va aussi mettre en lumière leur similitude paradoxale, car la critique de Bataille puise dans les apports du surréalisme d'une manière ou d'une autre; schématiquement parlant, il s'agit des deux faces d'une même médaille. Cette question peut être approfondie si l'on considère le caractère unique de la revue *Documents*.

La revue *Documents* (deux ans, quinze numéros) est née en 1929. Y participent des membres de l'Institut, des conservateurs de musées et de bibliothèques comme Jean Babelon et Pierre d'Espézel, anciens directeurs de la revue d'art et d'archéologie *Aréthuse*. Pour eux, Georges Wildenstein, marchand de tableaux anciens et éditeur de *La Gazette des Beaux-Arts*, a financé cette nouvelle revue. Georges-Henri Rivière aussi, sous-directeur du musée d'Ethnographie du Trocadéro a également soutenu le projet.

Au début, on voulait faire de *Documents* une revue scientifique et académique comme *Aréthuse*. A cette époque, Bataille est surtout connu comme chartiste. Il a écrit plusieurs articles de numismatique dans *Aréthuse*, et a pu participé à la rédaction. Il a déjà écrit le roman pornographique *L'histoire de l'œil*, mais il l'a publié sous un pseudonyme (Lord Auch). D'ailleurs, le livre ne s'est vendu qu'à 134 exemplaires. On lui confie le secrétaire général de la nouvelle revue. Mais contre toute attente, Bataille commence à écrire des articles de plus en plus scandaleux.

*Documents* est non seulement une revue scandaleuse mais aussi anti-surréaliste; comme Bataille éprouvait de l'antipathie pour le surréalisme, il a attiré des surréalistes dissidents: Georges Limbour, Jacques-André Boiffard, Robert Desnos, Roger Vitrac et Michel Leiris. Leur participation a mis en relief le caractère agressif et polémique de la revue.

Ce qui est important dans notre contexte, c'est que *Documents* est aussi une revue de photographies. Il est vrai qu'il n'y a pas de photo sur la couverture, mais on en voit de nombreuses à l'intérieur. En effet, Bataille a accompagné ses textes de plus de cent images dont 75 photos. Malgré ce nombre important, les responsables des *Œuvres complètes* ont supprimé certaines photos. L'on trouvera non négligeable le fait que Bataille ait employé tant de photos, si on tient compte de sa vision de l'art et de la spécificité de l'image photographique. Ses études sur Manet et Lascaux, vers la fin de sa vie, et son dernier ouvrage, *Les Larmes d'Eros*, témoignent de son intérêt permanent pour le problème de l'image.

Cependant, il est difficile de savoir dans quelle mesure Bataille a eu conscience de la particularité de la photographie dans *Documents*. Car il n'a pas abordé de front le problème de la photographie. Il n'était ni photographe ni critique. De surcroît, on ne connaît pas son rôle exact dans le choix des photos, mais on sait que Jacques-André Boiffard y a largement participé. Mais on pourrait dire à la rigueur que Bataille a astucieusement profité de la force des photos pour dynamiser son écriture. Alors de quelle manière Bataille a-t-il utilisé ces photos avec ses textes?

### L'image-impulsion

Comme nous l'avons entrevu, quelques ex-surréalistes participent à *Documents*. Comme Jacques-André Boiffard (1903-1961) dont les photographies nous permettent d'éclaircir la différence entre l'image bataillienne et l'image surréaliste, car Boiffard s'est engagé profondément non seulement dans le surréalisme mais aussi dans *Documents*.

Boiffard avait participé par l'intermédiaire de Pierre Naville à la revue *l'Œuf dur* (1921), puis à la *Révolution surréaliste*, où il publie, dès 1924, des textes sur le rêve et des photographies; il a même écrit la préface du premier numéro avec Paul Eluard et Roger Vitrac.<sup>(3)</sup> On relève son nom dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924<sup>(4)</sup>; il est un des signataires de la *Déclaration du 27 janvier 1925*<sup>(5)</sup>. De 1924 à 1929, il travaille comme assistant puis collaborateur de Man Ray. Il a travaillé avec André Breton pour les photographies illustrant *Nadja* (1928). Après sa rupture avec Breton (1929), il se rapproche de Bataille; il a participé non seulement à la revue *Documents* et au pamphlet *Un cadavre* mais aussi au groupe *Contre-Attaque* (1935). Pour un *cadavre* (1930), il a réalisé un montage photographique montrant Breton, les yeux clos, le front couvert d'épines<sup>(6)</sup>.

Pour éclairer la polémique entre Bataille et Breton, nous comparerons ses photographies publiées dans *Documents* avec les photos de *Nadja*.

Quel type de photos Boiffard présente-t-il dans *Nadja*? Il s'agit essentiellement de photos de lieux, comme des boutiques<sup>(7)</sup>, la Porte de Saint-Denis<sup>(8)</sup>, la Librairie de L'Humanité<sup>(9)</sup>, le «Sphinx - Hôtel»<sup>(10)</sup>, l'affiche lumineuse de «Mazda»<sup>(11)</sup>. A part celle de la Porte de Saint-Denis, ces photos ont un point commun : l'on peut y lire des signes tels que «BOIS-CHARBONS», «ON SIGNE ICI», «CAMÉES DURS», «SPHINX-HÔTEL», «MAZDA».

Dans ces photographies, ces inscriptions ont une signification révélatrice et énigmatique. Certains y trouvent même un effet *poétique* et ésotérique à cause de l'écriture de Breton. Dans ce cas, on a l'impression que les photographies fonctionnent de manière subordonnée au texte; elles ne sont qu'un moyen de déchiffrer l'énigme. Ou bien, elles servent seulement de catalyseur ou de décors pour la rencontre avec *Nadja*. Par conséquent, l'impact inhérent à l'image est atténué et réduit à la

signification. On évite alors inconsciemment de voir ce que l'on voit pour constituer une abstraction et l'on perd le mouvement et la force propre à l'image.

Les photos de Boiffard publiées dans *Documents* sont différentes de celle de *Nadja*<sup>(12)</sup>, et cet écart est flagrant dès le premier coup d'œil sur les fameux gros plans illustrant l'article de Bataille intitulé "Le gros orteil".<sup>(13)</sup> Il nous faut considérer maintenant l'enjeu de cette conversion, c'est-à-dire le changement radical de son style.

En ce qui concerne «Le gros orteil», il s'agit de trois photos d'orteils en gros plan<sup>(14)</sup>. Sans doute la technique du gros plan n'était pas rare à l'époque, et l'on trouve de nombreuses photographies du corps humain fragmenté, mais le volume des gros orteils photographiés, comparables à des sculptures minimalistes est hétérogène pour cette époque.

De surcroît, on ne connaît que le sexe et l'âge des modèles photographiés. Nul souci esthétique ou érotique dans ces clichés, contrairement à d'autres gros plans comme ceux d'Imogen Cunningham ou Margrethe Mather.

On peut noter que deux photos représentent un gros orteil masculin. Pour quelle raison masculin ? Dans le texte, Bataille aborde le thème de la perversion sexuelle et du fétichisme du pied *féminin* :

«Dans le cas du gros orteil, le fétichisme classique du pied aboutissant au lèchement des doigts indique catégoriquement qu'il s'agit de basse séduction, ce qui rend compte d'une valeur burlesque qui s'attache toujours plus ou moins aux plaisirs réprouvés par ceux des hommes dont l'esprit est pur et artificiel.»<sup>(15)</sup>

Bataille nous invite à une réflexion sur ce qui nous séduit basement. Il n'y a pas de doute qu'il s'agit d'un sujet essentiel de cet article.

Malheureusement, faute de témoignage, on ne sait pas comment Bataille a choisi ces photos. On peut dire pour le moment qu'elles ne se prêtent pas à une lecture seulement esthétique, à plus forte raison liée à l'admiration de la beauté féminine. La brutalité et l'incongruité de ces photographies, l'intensité de l'image ne permettent pas une interprétation univoque dans le cadre de l'esthétique. Comme nous le verrons plus tard, Bataille profite de ce vide qui résiste obstinément à l'interprétation pour indiquer ce qu'on appelle l'hétérogène.

Il s'avère ainsi que la juxtaposition des photos des deux sexes nous fait éprouver un malaise indéfinissable à cause de l'absence de facteurs artistiques ou pornographiques. D'ailleurs, la lecture du texte ne nous aide pas à dissiper ce malaise; au contraire, elle l'accroît. En effet, la juxtaposition des photos est tellement brusque et déplacée que l'on n'y trouve nul sens proche du récit ou du rébus.

En outre, Bataille n'interprète pas ces photographies mais se borne à les signaler d'une manière indirecte et ironique. Son attitude consiste à multiplier d'autres *aspects*<sup>(16)</sup> sur le thème du corps humain de manière à ébranler l'image figée par la véhémence de son écriture.

Alors, pourquoi a-t-il choisi le gros orteil en particulier? Dans quel sens le gros orteil est-il la partie la plus *humaine*<sup>(17)</sup>?

Soulignons d'emblée que le gros orteil ne peut être un sujet *poétique* au sens académique. Il ne possède pas en soi de caractère merveilleux ni beau propre à la poésie. A cause de sa bassesse, le gros orteil est un sujet adéquat pour mettre en question le concept de poésie. Bataille récuse la poésie lyrique qui est une représentation visant à l'épanchement du cœur, qui obéit à la belle rhétorique et se contente des jeux du langage pour créer de belles images, de belles phrases communément reconnues comme «poétiques». Bataille critique cette poésie conventionnelle, soumise à une domination idéaliste, obéissant aux sentiments de beauté ou de plaisir. Elle est motivée par le désir de fuir la réalité pour baigner dans une beauté fictive et rassurante. Bataille définit ce besoin comme élévation:

«Bien qu'à l'intérieur du corps le sang ruisselle en égale quantité de haut en bas et de bas en haut, le parti est pris pour ce qui s'élève et la vie humaine est erronément regardée comme une élévation.<sup>(18)</sup>»

Il apparaît aussitôt que «la vie humaine» en question réside dans sa fluidité qui s'écoule également en haut et en bas. Et l'on verra que le mouvement vers le bas ne se laisse pas facilement exprimer par le langage à cause de l'opération de refoulement qui s'appelle «élévation».

Pour avoir une vision claire de cette critique de l'idéalisation, il nous semble nécessaire de prendre en considération ses textes non publiés, où Bataille s'explique plus clairement que dans les articles de *Documents*. Dans la revue, Bataille n'adopte pas un discours argumenté d'argumenter logiquement mais profite de la force de l'image pour mettre en jeu sa pensée.

Bataille symbolise l'«élévation» par l'image de l'aigle, qui exprime l'impérialisme sur le plan politique, et l'idée sur le plan philosophique<sup>(19)</sup>. L'aigle incarne le caractère architectural et idéaliste, ce qui signifie d'emblée que l'enjeu de cette image ne se limite pas au domaine artistique.

Mais plus intéressant dans notre contexte, Bataille emploie la métaphore de la plante pour désigner la figure humaine. Cette vision est liée à l'image du gros orteil:

«Un homme n'est pas tellement différent d'une plante, subissant comme un plante *une impulsion qui l'élève dans une direction perpendiculaire au sol*. Il ne sera pas difficile de montrer que la morale humaine est liée aux impulsions verticales d'une érection qui distingue l'être humain du

singe anthropomorphe. Mais d'autre part une plante dirige des racines d'aspect obscène à l'intérieur du sol afin d'assimiler la pourriture des matières organiques et un homme subit, en contradiction avec la morale formelle, *des impulsions qui l'attirent vers ce qui est bas*, le mettant en antagonisme ouvert avec toute élévation d'esprit.<sup>(20)</sup>»

Bataille distingue ainsi deux sortes d'impulsions antagonistes en ce qui concerne la relation de l'homme avec l'univers. La métaphore de la plante insiste, nous semble-t-il, sur le fait que ces impulsions ne sont pas psychologiques mais plutôt cosmologiques. Cependant, on ne peut se contenter de ce terme "cosmologique", si l'on veut comprendre la vision particulière de Bataille dans l'ensemble de ses textes. Ce qui nous paraît essentiel ici, c'est que le mouvement de la vie est fondamentalement divisé en deux directions et que cette dualité de l'être exerce une forte influence sur la vie humaine. S'il en est ainsi, cette conception va mettre en question le statut du sujet, autrement dit l'identité de la conscience. Dans cette optique, Bataille profite de ce que nous appelons "l'image-impulsion" pour sonder le terrain de l'inconscient.

### **L'image-désignation**

Si Bataille accorde tant d'importance aux impulsions qui attirent l'homme vers ce qui est bas, c'est que l'on manipule le plus souvent l'idée et l'image dans un but utilitaire. C'est la raison pour laquelle Bataille profite de la force de l'image pour mettre en lumière le mouvement ontologique en bas qui résiste obstinément à la pensée argumentative et révèle ce qui échappe au discours. Il n'est donc pas pertinent de séparer catégoriquement l'écriture de l'image; l'écriture bataillienne elle-même fonctionne à titre de réceptacle d'images et défigure la signification des photographies ou des illustrations.

Comme nous l'avons vu plus haut, les images du gros orteil et de la plante ne sont pas simplement un fantasme qui voudrait échapper à l'emprise de la réalité. Bien au contraire. Il faut éviter de les chasser dans une catégorie pathologique.

Par ailleurs, il faut souligner aussi que l'image bataillienne n'est pas non plus la représentation mentale de ce qui a déjà été perçu. S'il en est ainsi, l'image bataillienne serait cloisonnée dans le champ psychologique. Or, elle a tendance à déborder le cadre de l'individu et à communiquer l'extase au moment de cette déchirure.

Il faut dire également que cette image n'est pas la conscience imageante des phénoménologues ou de Sartre, autrement dit l'intentionnalité de la conscience visant un objet absent ou inexistant<sup>(21)</sup>. Chez Bataille, la conscience n'existe pas comme substance évidente et solide:

«La conscience n'est sans doute qu'un champs de concentration — le champ mal limité d'une concentration toujours inachevée, jamais fermée: elle ne fait qu'assembler ce que réfléchissent les multiples miroirs de la vie. Plus précisément encore, elle apparaît comme une multiplication de chaque réflexion qui se produit quand cette réflexion, ce jeu de miroirs, passe d'un point à l'autre, de cet homme-ci à celui-là aussi bien que d'une cellule sensible à l'autre. On ne saisit jamais d'arrêt dans ce jeu : *il y a toujours mouvement, activité, passage.*<sup>(22)</sup>»

Ce qui nous importe ici dans le jeu de la conscience et de l'image, c'est que ce moment de passage dévoile la fragilité et la relativité de la conscience, autrement dit l'instabilité de la position de celui qui voit l'objet. De surcroît, il faut ajouter que cet objet est également instable et changeable. À la rigueur, on pourrait le désigner par les termes de *mouvement, activité, passage*. De ce point de vue, l'image révèle la fluidité de l'être et son impact en tant qu'image-impulsion. Comme nous l'avons déjà vu, c'est ce que Bataille veut signaler à travers la photographie du gros orteil.

Dans le cadre de ce qu'il appelle l'hétérologie, l'image-impulsion se définit comme image hétérogène, impossible à assimiler et à approprier. Elle échappe à la mainmise de l'homogénéité et ne se consume en vain que pour montrer son intensité. Bataille observe à propos du rapport entre l'hétérogène et la représentation:

«Avant tout, l'hétérogène s'oppose à n'importe quelle représentation homogène du monde, c'est-à-dire à n'importe quel système philosophique. De telles représentations ont toujours pour but de priver autant que possible l'univers où nous vivons de toute source d'excitation et de développer une espèce humaine servile apte uniquement à la fabrication, à la consommation rationnelle et à la conservation des produits.<sup>(23)</sup>»

Bataille tient compte de l'hétérogène par rapport aux représentations et cette comparaison met en lumière l'instance figurative de l'hétérogène. Dans le cas du gros orteil, l'hétérogène apparaît à travers le malaise de celui qui voit cette photo et lit le texte. L'hétérogène réside donc dans l'expérience d'une émotion intense qui met en cause l'ordre des choses. On pourrait le désigner comme le résidu de la signification, si cette dernière est une réduction de l'objet au sens.

Pour bien saisir les enjeux de l'hétérogénéité, il faut tenir compte de la théorie du langage selon Bataille. En effet, l'image ne se limite pas à la représentation dans les arts graphiques ou plastiques; le problème de l'image concerne aussi le champ linguistique.

Envisageons d'abord le schème "langage utilitaire et langage poétique". D'après Bataille,



l'écriture ne peut désigner l'hétérogène si elle reste prisonnière de sa fonction instrumentale et utilitaire; il faut arracher l'image à son rôle ordinaire. Dans *L'Expérience intérieure*, il analyse la fonction instrumentale du langage en prenant des mots comme " beurre " et " cheval " <sup>(24)</sup>. Normalement, on suppose que ces mots signifient leurs objets respectifs : du beurre et un cheval. Il convient d'appeler cet aspect instrumental "signification" . Il va de soi que le langage poétique ne se borne pas à cette instance.

Sur ce point, J.-F. Lyotard apporte une distinction éclairante : « La signification, disions-nous, est limpide, elle se marque par la présence immédiate du signifié, par la transcendance du signifiant ; nous l'avons opposée à l'épaisseur de la désignation, à cette distance qui fait que ce dont on parle, on l'a en vue, on a l'œil sur lui, on le regarde, et on cherche à l'approcher. <sup>(25)</sup>»

Dans la signification, on ignore l'épaisseur ou la distance de la désignation. Une image qui résiste à la signification n'est-elle pas ce que Bataille nomme "inconnu" qui échappe toujours à l'opération du langage utilitaire? Il s'agit de créer une image hétérogène qui résiste à l'appropriation du sens. Une expression comme «cheval de beurre » nous fait voir une image non familière : « Sans doute ai-je à peine énoncé les mots ('cheval de beurre') que *les images familières* des chevaux et des beurres se présentent, mais elles ne sont sollicitées que pour mourir. <sup>(26)</sup>»

Bataille met ainsi en évidence l'opération destructrice du langage. On peut alors se demander pourquoi les images familières doivent mourir. Dans cette réflexion, nous pouvons nous référer à la théorie littéraire de Blanchot dont Bataille s'inspire:

«Sans doute mon langage ne tue personne. Cependant : quand je dis 'cette femme', la mort réelle est annoncée et déjà présente dans mon langage ; mon langage veut dire que cette personne-ci, qui est là, maintenant, peut être détachée d'elle-même, soustraite à son existence et à sa présence et plongée soudain dans un néant d'existence et de présence ; mon langage signifie essentiellement la possibilité de cette destruction. <sup>(27)</sup>»

Prendre conscience de cette mort dans l'opération du langage, cela veut dire mettre en question l'aspect superficiel de la signification et ouvrir l'œil aux dimensions que le langage peut seulement *indiquer* sans pouvoir les *saisir*. Dans la mesure où l'on met en jeu cette signification utilitaire, automatique, soumise à la raison, l'image est hétérogène, liée à une déformation langagière et à une contestation de la servilité et des contraintes inhérentes au langage. Seule l'image hétérogène a la capacité de nous mettre face à l'inconnu.

## «L'image-altération»

### L'image symptomatique

L'image apparaissant comme la trace d'un réel, examinons maintenant le concept de l'image comme écart et déviation par rapport à la norme. Notons d'abord que cette norme est liée à la composition "architecturale"; dépendant des valeurs d'une époque, elle est représentée comme le modèle ou la règle dans la société.

L'image n'a pas seulement une dimension symbolique ou ontologique—comme "écart de la nature"—mais opère également dans le champ historique et sociologique. Bataille ne se contente pas de saisir la problématique de l'image dans la sphère esthétique:

«...les altérations des formes plastiques représentent souvent le principal *symptôme* des grands renversements : ainsi pourrait-il sembler aujourd'hui que rien ne se renverse, si la négation de tous les principes de l'harmonie régulière ne venait pas témoigner de la nécessité d'une mue. Il n'y a pas lieu d'oublier, d'une part, que cette négation récente a provoqué les plus violentes colères, comme si les bases mêmes de l'existence avaient été mises en cause; d'autre part, que les choses se sont passées avec une gravité encore mal soupçonnée, expression d'un état d'esprit parfaitement incompatible avec les conditions actuelles de la vie humaine.<sup>(28)</sup>»

Bataille interprète l'image comme symptôme. Comme nous l'avons vu plus haut, l'image bataillienne est essentiellement *indiciaire*, mais elle est aussi *symptomatique*; les images mises en mouvement indiquent les changements sociaux et historiques et leur altération est le symptôme de bouleversements. Bataille s'intéresse à ces images qui s'écartent de la normalité, déchirent la vie en un mouvement "informe". Cette fascination éclaire, nous semble-t-il, toute la sélection de Bataille sur les images, surtout à l'époque de *Documents*.

L'article "Le cheval académique" permet de préciser cette position. En effet, Bataille souligne la métamorphose des formes animales et leur mouvance commune avec les formes plastiques et humaines. À partir de cette multiplicité visuelle, il suppose un principe d'altération qui révèle l'excès de la nature et de l'homme: «une commune mesure entre les divergences des formes animales et les déterminations contradictoires qui renversent périodiquement les conditions d'existence des hommes<sup>(29)</sup>».

On pourrait dire que Bataille met en jeu les *vases communicants* entre la visibilité des

formes et leur intensité. Dans cette perspective, la transformation des formes animales est la trace d'une dynamique invisible altérant la forme précédente, processus différent de l'évolution biologique au sens de l'évolutionnisme darwinien. Il s'agit de la variabilité des formes ou de la prodigalité des images qui sont liées aux émotions et aux mouvements culturels. On ne peut isoler cette question de la réalité sociale et historique.

S'agissant de l'«alternance de formes plastiques», Bataille divise les formes en deux catégories: la forme académique et la forme baroque. La première est conforme à la beauté canonique et obéit à des critères esthétiques; la seconde est démesurée, excessive et violente. Elle apparaît comme l'expression de la déformation du modèle normatif, comme l'envers de la médaille. Selon Bataille, les monnaies grecques et gauloises offrent le contraste entre des formes académiques et des formes non-académiques; du caractère *architectural* des formes académiques, il conclut un peu hâtivement que la civilisation des Grecs ou des Romains est l'incarnation du système et de la rationalité, tandis que la particularité des Gaulois réside dans l'irrationnel, l'instabilité et la violence:

«Tout ce qui peut donner à des hommes disciplinés une conscience de valeur et d'autorité officielle: architecture, droit théorique, science laïque et la littérature de gens de lettres, était resté ignoré des Gaulois qui ne calculaient rien, ne concevant aucun progrès et laissant libre cours aux suggestions immédiates et à tout sentiment violent.<sup>(30)</sup>»

Prenons garde de ne pas voir dans ces propos un jugement sur la supériorité ou l'infériorité de la culture gauloise. Il ne s'agit pas d'une appréciation culturelle, mais d'une opération qui défait la forme et la norme et qui produit une *mauvaise forme*. De ce point de vue, l'analyse des monnaies gauloises est un moyen efficace pour indiquer l'envers du système rationnel et idéaliste, puisqu'elles présentent «une extravagance positive, portant partout à ses conséquences les plus absurdes une première interprétation schématique<sup>(31)</sup>». Leur déformation barbare ne provient donc ni d'un défaut technique ni d'un manque de maturité; elle illustre la prodigalité des formes visuelles et la résistance de certaines images à l'idéalisation.

Dans l'article sur «L'Apocalypse de Saint-Sever»<sup>(32)</sup>, Bataille souligne la liberté d'images soustraites aux normes architecturales. Contrairement aux caractères ordonnés ou systématiques, ces enluminures ne correspondent pas aux formes monumentales:

«Une liberté relative caractérise les peintures de cette école, auxquelles fait défaut *la mystique architecturale et majestueuse* propre aux illustrations des livres sacrés rhénans des IXe et Xe siècles.<sup>(33)</sup>»

C'est ainsi que Bataille oppose les peintures méridionales aux peintures rhénanes. Celles-là sont proches de «la littérature populaire de circonstance, dans laquelle la passion résulte des événements immédiats», des «chansons de geste et des poèmes de prédication en langue vulgaire.» Par contre, celles-ci symbolisent «les spéculations théologiques de moines contemplatifs, vivant paisiblement en marge d'une vie sociale souvent bouleversée et troublée.<sup>(34)</sup>»

Remarquons bien que Bataille rapproche ici la peinture et l'écriture en se focalisant son regard sur l'intensité émotionnelle. C'est pour ainsi dire, le deuxième "vase communicant" bataillien. Pour lui, il n'est pas question de s'attarder à une classification mais de mesurer l'impact de l'œuvre comme on le fait avec un sismographe, et de mettre en jeu le résidu de l'idéalisation. Dans cette perspective, il ne s'agit pas de diviser *l'histoire de l'image* en leur histoire de l'art d'un côté et histoire de la littérature de l'autre. Il est vrai que la peinture et l'écriture possèdent leurs spécificités propres, mais la critique d'une esthétique académique et idéaliste vise à sonder la puissance émotionnelle des images, par-delà des classifications essentiellement institutionnelles.

### **L'altération ludique**

Dans certains articles de *Documents*, Bataille tente de mettre en lumière l'attitude ludique de l'image intensive et hétérogène. Comment parler de ludisme dans les images? Dans «L'Apocalypse de Saint-Sever», Bataille met en valeur une sorte de puérité: «Il semblait ainsi que la grandeur humaine se rencontre là où l'enfantillage—ridicule ou charmant—coïncide avec l'obscur cruauté des adultes.<sup>(35)</sup>»

On peut sans doute trouver quelque liberté dévastatrice à travers des événements catastrophiques. L'image enfantine agit là pour éveiller une émotion ludique et destructive qui s'enracine dans les couches les plus profondes du psychisme. En effet, l'enfant est encore assez libre pour ne pas se plier moralement aux multiples censures de la vie sociale. Il semble que Bataille apprécie l'image enfantine de ce point de vue, et ne sacrifie pas à une vision rousseauiste de l'innocence enfantine qui ne serait pas encore souillée par la société. En quoi consiste cette différence?

Si Bataille en appelle aux ressources de l'enfance, il ne s'abandonne pourtant pas à une rêverie innocente, car dès sa venue au monde, l'enfant est englobé dans un réseau humain de paroles et de gestes et se trouve déjà socialisé dans une certaine mesure. Ainsi donc, les images enfantines n'indiquent pas une animalité non civilisée, ni un état de pureté avant le langage.

Dans l'article «Les Pieds Nickelés<sup>(36)</sup>», Bataille affirme la dimension essentiellement ludique

et de libidinale des images par le rapprochement entre l'image de la bande dessinée (les Pieds Nickelés) et l'image mythologique (le dieu mexicain Quetzalcoatl). Cette tentative vise à éclairer les motivations refoulées de l'amusement:

«Et si l'on donne à l'amusement un sens suffisamment «mexicain», c'est-à-dire une intervention toujours plus ou moins déplacée dans les domaines les plus sérieux, l'amusement risque encore d'apparaître comme la seule réduction de l'idéalisme. La simple analyse des rêves pourrait indiquer, enfin, que l'amusement est le besoin le plus criant et, bien entendu, le plus terrifiant de la nature humaine.<sup>(37)</sup>»

L'amusement et les jeux enfantins ne sont pas seulement des divertissements, mais aussi révèlent parfois des impulsions inavouables qui constituent un moteur de l'être humain. L'attention de Bataille à de images, souvent ignorées et parfois méprisées, comme celles, révèle la présence du même désir primordial mêlé de rire et d'horreur dans la vie quotidienne et dans les mythes mexicains.

Le texte intitulé "L'art primitif<sup>(38)</sup>" insiste aussi sur cette excentricité "mexicaine" de la figuration. Bataille perçoit dans l'art primitif et les dessins d'enfants une liberté visuelle qui fait défaut à beaucoup d'autres modes d'expression. Selon lui, ils se caractérisent par une apparente désinvolture qui ne se soucie pas de la composition esthétique, en particulier le griffonnage qui ne revendique aucune qualité artistique.

Selon Bataille, le griffonnage se caractérise surtout par une opération d'altération des objets: «Il est extrêmement important d'observer que dans ces différents cas, il s'agit toujours d'*altération* d'objets<sup>(39)</sup>». En effet, l'acte de dessiner ou de peindre transforme l'objet en image; et chaque acte entraînant le changement de la forme précédente, il s'agit d'une opération de destructions successives de l'objet. De surcroît, dans le cas du graffiti ou du griffonnage, le souci de perfectionner un motif ou une idée est très limité, l'auteur du genre étant libre de continuer ou d'arrêter. Ce caractère désinvolte, qui échappe à l'enchaînement du travail, illustre la liberté et l'aspect ludique des images mises en mouvement.

On peut ajouter que ces modes d'expression ne sont pas de simple transformation, mais des opérations de dégradation: le support comme le papier ou le mur est souillé et détruit par le crayon ou le charbon. Illustration en même temps juvénile et blasphématrice, Bataille prend l'exemple des graffiti dessinés par des enfants sur les colonnes ou les portes des églises pendant les offices. Il rapporte aussi un épisode de sa vie privée selon lequel il a fait *sans raison* un griffonnage sur le costume de son ami de classe. Comme la poussière qui se glisse partout et recouvre "la propreté" et la logique "de l'idéalisme", le graffiti participe sournoisement à une altération du monde et s'infiltr

comme un intrus.

Il convient en effet de souligner le caractère anonyme de ce mode d'expression qui, la plupart du temps, n'a pas de titre ni signature. Par conséquent, l'on peut dire que le graffiti est la mise en question du statut du sujet qui crée l'*œuvre d'art*. Dans ce sens, il est non seulement une expression de révolte mais un acte de consommation de soi. Une telle dépense atteint parfois à l'intensité émotionnelle et renverse dans la mise en jeu des images le schème binaire du sujet et de l'objet. On peut considérer que le caractère ludique du graffiti entraîne une dissolution du sujet qui s'ouvre à ce qu'on appelle l'*autre*. Dans ce processus d'altération comme l'auto-dissolution, Bataille souligne son aspect hétérogène et sacré en employant le terme «altération» dans sa double acception:

« Le terme d'altération a le double intérêt d'exprimer une décomposition partielle analogue à celle des cadavres et en même temps le passage à un état parfaitement hétérogène correspondant à ce que le professeur protestant Otto appelle le *tout autre*, c'est-à-dire le sacré, réalisé par exemple dans un spectre.<sup>(40)</sup>»

Dès lors, l'altération n'est pas une simple dégradation, mais une sorte de *processus souverain* de mise en mouvement des formes vers l'ouverture du *tout autre*. Cette manipulation des images met à jour l'étranger et l'inconnu sur le plan visuel et émotionnel. Qu'est-ce que ce *tout autre* recouvre-t-il donc?

Rudolf Otto le définit comme «ce qui nous est étranger et nous déconcerte, ce qui est absolument en dehors du domaine des choses habituelles, comprises, bien connues et partant «familières»<sup>(41)</sup>». Il désigne le sentiment *numineux* comme «l'effrayant, le terrible, le hideux, et parfois même le répugnant<sup>(42)</sup>».

Voilà qui nous permet de mieux comprendre le rapport du sacré avec le *bas matérialisme* au moment où Bataille penche toujours du côté des aspects grotesques et abominables. Nul doute que cette vision du sacré a influencé sa conception de l'altération. Le terme *tout autre*, chez Bataille, répond donc au jeu libre et dévastateur des pulsions ludiques dans les dessins d'enfants et la figure primitive. *Tout autre*, cela ne veut pas dire ce qui est différent par quelque supériorité ou par transcendance, ce terme désigne ce qui est différent par l'hétérogénéité de figures qui échappent aux solutions idéalistes et pseudo-matérialistes. Cette hétérogénéité radicale de l'image et le mouvement du va-et-vient entre le haut et le bas échappent à l'enchaînement de la pensée argumentative et à la composition architecturale et essentialiste. Ainsi donc, les images d'enfant ne seraient qu'une autre façon d'apercevoir les pulsions ludiques, l'énergie immanente dotée de signes railleurs et cruels. Ainsi Bataille devait-il voir dans ces dessins un déchaînement de l'énergie primordiale et l'excès

inhérent à l'être humain.

### **L'altération tectonique**

L'exploration du monstrueux et de l'hétérogène chez Bataille tend parfois vers l'altération spatiale, c'est-à-dire la décontextualisation des lieux. Bataille cherche les traces d'éléments sacrés à travers des lieux où se joue l'altération. Ainsi, dans l'article "L'abattoir", il évoque les origines sacrées et sacrificielles des abattoirs :

«L'abattoir relève de la religion en ce sens que des temples des époques reculées, (sans parler de nos jours de ceux des hindous) étaient à double usage, servant en même temps aux implorations et aux tueries.<sup>(43)</sup>»

De la même manière qu'il rapproche la puérité des "Pieds Nicklés" de la bonhomie des dieux mexicains, Bataille décèle la trace du sacré dans l'espace sanglant de l'abattoir. Un tel lieu, dont l'horreur est marquée par le souci hygiénique des convenances et de la bienséance, semble lié au désir de Bataille de briser le carcan d'une subjectivité fermée. L'intention de Bataille consiste à découvrir des espaces pluriels où joue la dissolution de la subjectivité. Les images sanglantes de l'abattoir agissent comme l'irruption d'images violentes. Ainsi les photographies d'Eli Lotar apparaissent comme un moyen efficace pour indiquer *des faits matériels et concrets*.

Une autre transformation visuelle est la liquéfaction de l'image, conventionnellement figée, vers l'immédiateté et la bassesse. Il s'agit d'une autre tentative pour décomposer la substance, principe de stabilité de l'esthétique et de la philosophie. Dans le cas de l'abattoir, les photographies accentuent l'écoulement du sang des bêtes, comme s'il s'agissait du lieu d'un crime. Cette masse de sang répandu et tourbillonnant donne l'impression que le sol de l'abattoir est fluide comme une mer.

Dans l'article «Cheminée d'usine» aussi, Bataille cherche également à hétérogénéiser l'image familière et statique pour ébranler le système du sens. Il ne s'agit pas d'un simple remplacement d'une image par une autre, mais d'un double mouvement d'altération et d'ouverture vers un espace dynamique, conflictuel et non pas substantialisé. L'image qui ouvre le texte peut être comprise comme une critique du socle métaphysique traditionnel: la cheminée figure «la communication entre le ciel sinistrement sale et la terre boueuse empuante des quartiers de filatures et de teintureries.<sup>(44)</sup>»

Nouvelle mise en relation, autre *vase communicant bataillien* entre le haut et le bas, qui commande que toute posture soit mise en question et s'effondre. En insistant sur la saleté de la

cheminée comparable à un tuyau d'égout fréquenté par les rats, Bataille montre la présence irréductible de la laideur et désigne le mouvement de l'«informe» qui résiste à l'idée supérieure du savoir et de la beauté. Soulignons que la photographie de l'article montre une cheminée qui s'écroule.

Cette image illustre la critique du fonctionnalisme --d'après lequel la beauté de l'œuvre d'art ou de l'architecture dépend de son adaptation à sa fonction-- mais aussi la mise en cause de la verticalité, exaltée par certains esthétiques modernistes. Peut-être pouvons-nous y voir une critique implicite du futurisme italien de Marinetti qui a fait l'apologie de l'ère de la machine et de la vitesse.

Bataille récuse ces interprétations modernistes qui sont liées à un retour à la transcendance et à «une manière de voir savante qui permet de prendre une cheminée d'usine pour une *construction de pierre formant un tuyau destiné à l'évacuation à grande hauteur des fumées*, c'est-à-dire pour une abstraction.<sup>(45)</sup>»

A ce subjectivisme avant-gardiste, Bataille oppose une «manière de voir enfantine ou *sauvage*<sup>(46)</sup>», et considère la fumée de la cheminée comme «la pythonisse des événements les plus violents du monde actuel<sup>(47)</sup>». La fumée, qui a un caractère indiciaire, peut-être le présage d'un sinistre, et décrit un mouvement incessant dans sa vaporisation que Bataille associe à «chaque grimace de la boue des trottoirs ou du visage humain», à «un rêve» ou au «museau velu et inexplicable d'un chien.<sup>(47)</sup>»

On pourrait dire aussi que la fumée, comme le nuage, est l'image de l'absence de fondement de la composition. Ainsi, l'image de la chute de la cheminée ébranle le sens de l'orientation par rapport au sol, aux axes du monde. Elle est paradigmatique du pari de Bataille, à savoir, sa volonté d'ébranler les figures plastiques et idéologiques de la verticalité.

Dans l'article «Musée», on note encore la présence d'images liquéfiantes et d'associations libres par lesquelles Bataille poursuit sa tentative d'altération en mettant en mouvement les images stables et fixes. Liant l'origine du musée moderne avec la guillotine, Bataille associe l'image du musée à un organe:

«Un musée est comme le poumon d'une grande ville: la foule afflue chaque dimanche dans le musée comme le sang et elle en ressort purifiée et fraîche<sup>(47)</sup>».

Il y a dans cette obsession de l'image du sang, quelque chose d'ambigu à l'égard du rôle de l'œuvre d'art. En effet, celle-ci ne saurait être réduite à une fonction thérapeutique d'hygiène mentale. Sans doute, Bataille considère avec ironie l'attitude des visiteurs du musée en l'identifiant à un culte fétichiste. Mais sa mise en question du statut de l'œuvre d'art poursuit les traces de sa dimension sacrée. S'il en est ainsi, quel est le statut de cette expérience de «purification»? Parce que l'expérience



esthétique possède la vertu de briser le cadre de l'individu, et de l'ouvrir à une expérience de l'altérité, elle ne se résume pas à un procédé thérapeutique. Bataille souligne «l'attitude d'enthousiasme et de communion profonde avec les objets qui caractérisent le visiteur du musée moderne<sup>(47)</sup>».

De ce point de vue, la fonction du musée consiste à présenter aux visiteurs les essences d'art dans un rapport de communication proche de l'expérience «sacrée». Cependant, si on considère la critique bataillienne de l'idéalisme, une telle expérience devrait se situer dans l'immanence hétérogène et irréductible, et non dans le cadre d'un système intellectuel et esthétique. Sur le plan visuel, cette expérience désigne quelque chose d'autre *en-deça* de ce qui est vu, non pas *au-delà* de ce qui est vu. Comme on l'a vu à propos du gros orteil, l'objet n'est pas abstrait et s'enracine dans l'immanence de sa présence. L'altérité hétérogène poursuivie par Bataille s'oppose à toute l'aspiration vers la transcendance qui n'est qu'une variante des croyances religieuses, et s'appuie sur l'intensité et la mise en mouvement du désir de s'ouvrir à la dissolution. Ce processus de défiguration apparaît comme un véritable «exercice de cruauté<sup>(48)</sup>», comme Bataille le dira plus tard pour définir l'activité artistique.

A travers notre étude, nous avons tenté de préciser quelques-unes de questions relatives à l'image bataillienne à partir des articles de *Documents*. La critique de la ressemblance, de l'anthropomorphisme, et de l'idéalisme lie ces questions, à la mise en mouvement de l'image remettant en cause les notions d'*œuvre d'art*, de *poésie* et de *figure humaine*.

Par ailleurs, en essayant de définir la spécificité de l'image photographique et ses enjeux dans le contexte des années 30, on s'est aperçu que la pensée de Bataille est fondamentalement indiciaire. Si on se rappelle que les index établissent leur *sens* sur l'axe d'une relation physique à leur référent, la particularité de la pensée de Bataille consiste à tirer profit de la force visuelle et subversive des images pour créer une dynamique conflictuelle et angoissante. L'écriture de Bataille est indiciaire, dans la mesure où elle vise à décrire la relation *physique* à l'objet, autrement dit, la matérialité de l'image lors de son surgissement.

C'est la raison pour laquelle il demeure opiniâtement rivé à l'hétérogène qui ne se réduit pas aux significations du langage. Par rapport à cette appropriation, son attention se reporte sur ce qu'il nomme "inconnu", qui échappe toujours à l'opération langagière et à la représentation basée sur la ressemblance. Cet envers de l'image familière, ce résidu de la signification, nous l'avons mis en lumière, en invoquant le terme de *désignation*. Il s'agissait de la distanciation qui constitue, comme "la tache d'aveugle" de l'entendement, l'épaisseur du réel au moment de la reconnaissance de l'objet.

Sur ce point, la remise en cause de l'image du "gros orteil" a permis d'indiquer le mouvement de va-et-vient entre le haut et le bas aussi bien que la tendance généralisée et obstinée à l'élévation et à l'idéalisation.

On pourra objecter, naturellement, que nous avons surestimé les images de *Documents*, en particulier les photographies, et qu'un tel point de vue est arbitraire et peu convaincant par rapport à l'importance théorique d'autres textes comme ceux de *La Somme athéologique*.

Toutefois, pour peu qu'on veuille apercevoir le mouvement de la pensée de Bataille dans son ensemble, il paraît indispensable de se pencher sur son attitude vis à vis de l'image. A partir de sa critique de l'anthropomorphisme et de l'idéalisme, on peut se demander ce qu'il en est de l'écriture bataillienne, de "l'expérience intérieure", de "la souveraineté". Car sa pensée ne se limite pas à l'esthétique, ni à la philosophie, ni à la littérature, mais cherche à dépasser les limites du langage en se confrontant à l'expérience "hors limite" de l'ouverture et de la déchirure.

#### Notes

- (1) Voir Alain FLEIG, *Photographie et surréalisme*, Ides et Calendes, 1997, p.17. («Image-signe, dans sa structure et son organisation même, elle impliquait une redoutable anarchie visuelle ne demandant qu'à mettre en péril tous les repères traditionnels de la bourgeoisie.»)
- (2) Sur ce point, se référant à l'essai de Walter Benjamin, «L'œuvre d'art au temps de ses techniques de reproduction», Denis Hollier lie la crise de la valeur de l'œuvre d'art à l'institution du musée : «Pour le dire autrement, l'œuvre d'art n'est unique que parce qu'elle n'est pas détachable de son contexte, parce qu'elle ne se laisse consommer que sur place. Aussi son originalité était-elle entamée par le musée bien avant que la photographie l'ait menacée.» ( «La valeur d'usage de l'impossible», *Documents*, Jean-Michel Place, 1991, I, p.XIII')
- (3) *La Révolution surréaliste*, Jean-Michel Place, 1975, p.2.
- (4) André BRETON, *Manifestes du surréalisme édition complète*, Pauvert, 1979, p.27.
- (5) Il s'agit d'un tract collectif cosigné par Breton, Aragon, Masson, Leiris, Queneau...dont la rédaction est de la main d'Artaud, qui venait de prendre la direction du Bureau de recherche. Voir Antonin ARTAUD, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1970, I, p.435.
- (6) *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1939 précédés d'un texte d'André Breton, présentation et commentaire de José Pierre*, Le terrain vague, 1980, I, p.132.
- (7) A. BRETON, *Nadja édition entièrement revue par l'auteur*, 1963, Gallimard, p.30. et p.119.
- (8) A. BRETON, *ibid.*, p.37.
- (9) A. BRETON, *ibid.*, p.70.
- (10) A. BRETON, *ibid.*, p.121.

- (11) A. BRETON, *ibid.*, p.156.
- (12) Pour l'article de Robert Desnos, Boiffard a pris des photos de Statue dont le style évoquerait celui des photos de *Nadja*. Voir Robert DESNOS, «Pygmalion et le sphinx», *Documents*, 1930, n°1, pp.33-40.
- (13) G.BATAILLE, «Le gros orteil», *Documents*, 1929, n°6, pp.297-302.
- (14) Quant à la technique "en gros plan", voir John PULTZ et Anne de MONDENARD, *Le corps photographié*, Flammarion, 1995, p.74 : «Dans l'Europe mouvementée des années 1920, la «nouvelle photographie», libérée du modèle pictural, s'épanouit sous diverses formes : le surréalisme en France, la Neue Sachlichkeit (Nouvelle Objectivité) en Allemagne, le constructivisme en Russie. Les photographes modernes allemands se concentrent sur des objets pris en gros plan, hors de leur contexte, et ignorent le plus souvent le corps humain.»
- (15) G.BATAILLE, *op.cit.*, p.302.
- (16) Sur le concept bataillien d'"aspect", voir Hubert DAMISCH, «Du mot à l'aspect» in *Georges Bataille après tout*, Belin, 1995, p.93. Analysant l'article «Le langage des fleurs», H. DAMISCH s'attarde sur l'expression «une présence réelle» : «L'aspect ne se révèle comme tel qu'à travers le changement, comme le veulent les descriptions de Bataille qui associent à l'image de la fleur à peine éclose celle de la fleur fanée. Ce qui revient à dire que la proposition «je vois ceci *comme...*» ne porte pas sur l'essence du phénomène, mais sur sa saisie, ici, maintenant. Cette proposition est une proposition temporaire dans la mesure où elle est l'expression d'une expérience vécue, où elle énonce ce qui a eu lieu.»
- (17) «Le gros orteil est la partie la plus *humaine* du corps humain, en ce sens qu'aucun autre élément de ce corps n'est aussi différencié de l'élément correspondant du singe anthropoïde (chimpanzé, gorille, orang-outang ou gibbon).» ( G.BATAILLE, *op.cit.*, p.297.)
- (18) G.BATAILLE, *ibid.*, p.297.
- (19) G.BATAILLE, «La «vieille taupe» et le préfixe sur dans les mots surhomme et surréaliste», in *Œuvres complètes*, Gallimard, 1970-88, II, p.96.
- (20) G.BATAILLE, *ibid.*, p.98. Nous soulignons.
- (21) J-P. SARTRE, *L'Imaginaire*, Gallimard, 1940, p.34. «L'image est un acte qui vise dans sa corporéité un objet absent ou inexistant, à travers un contenu physique ou psychique qui ne se donne pas en propre, mais à titre de "représentant analogique" de l'objet visé.»
- (22) G.BATAILLE, «La limite de l'utile», *OC VII*, p.265. Nous soulignons.
- (23) G.BATAILLE, «La valeur d'usage de D.A.F. de Sade (1)», *OC II*, pp. 62-63.
- (24) L'attitude de Bataille par rapport au langage, surtout dans des années 30, est de méfiance, ce qui a conduit plusieurs critiques à voir chez lui une forme de mysticisme ou de théologie négative. Cf. le célèbre article de Sartre : « Un nouveau mystique », repris dans *Situations I*, 1947, Gallimard. Ou le texte plus récent de J.-C. Renard : "*L'expérience intérieure*" de *Georges Bataille*, Seuil, 1987.
- (25) J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, Kincksieck, 1971, p. 95.
- (26) G.BATAILLE, *L'Expérience intérieure*(1943), in *OC V*, p.157. (Nous soulignons.) On peut rapprocher cette interprétation critique des «images familières» dont parle ici Bataille du commentaire de J. Kristeva sur le statut de l'image dans le discours et comme discours: «L'image dont serait fait l'imaginaire n'est pas la copie d'un objet externe, comme on le croit facilement. Partie prenante de l'imaginaire, l'"image" est un discours figurant la construction: elle est une "vision".» J. Kristeva, *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Gallimard,

- 1994, p.376.
- (27) M. Blanchot, «La littérature et le droit à la mort », *La part du feu*, Gallimard, 1949, p. 313.
- (28) G.BATAILLE, «Le cheval académique», *Documents*, 1929, n°1, p.31. Nous soulignons.
- (29) G.BATAILLE, *ibid.*, p.27. L'article intitulé "Le cheval académique" concerne des monnaies gauloises. Bataille était affecté au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale. Entre 1926 et 1929, il collabora à la revue *Aréthuse* dans laquelle il publia un article sur les monnaies des Grands Mogols. Sur la numismatique selon Bataille, voir Denis HOLLIER, *La Prise de la Concorde. Essai sur Georges Bataille*, Gallimard, 1974, p.227-229.
- (30) G.BATAILLE, *ibid.*, p.28.
- (31) G.BATAILLE, *ibid.*, p.28.
- (32) G.BATAILLE, «L'Apocalypse de Saint-Sever», *Documents*, 1929, n°2, pp.74-84. Ce manuscrit est un Commentaire sur l'Apocalypse du prêtre Beatus de Liebana. Sous le nom de "Commentaire de Beatus", ce texte, écrit à la fin du VIIIe siècle, fut répandu en Espagne du Xe au XIIe siècle.
- (33) G.BATAILLE, *ibid.*, p.75. Nous soulignons.
- (34) G.BATAILLE, *ibid.*, pp.75-78.
- (35) G.BATAILLE, *ibid.*, p.78.
- (36) G.BATAILLE, «Les Pieds Nickelés», *Documents*, 1930, n°4, pp.214-216.
- (37) G.BATAILLE, *ibid.*, p.216.
- (38) G.BATAILLE, «L'art primitif», *Documents*, 1930, n°7, pp.389-397.
- (39) G.BATAILLE, *ibid.*, p.396.
- (40) G.BATAILLE, *ibid.*, p.397.
- (41) Rudolf OTTO, *Le sacré* (1917), trad. André JUNDT, Payot, 1995, p.46.
- (42) Rudolf OTTO, *ibid.*, p.99.
- (43) G.BATAILLE, «Abattoir», *Documents*, 1929, n°6, p.329.
- (44) G.BATAILLE, «Cheminée d'usine», *Documents*, 1929, n°6, p.329.
- (45) G.BATAILLE, *ibid.*, p.332.
- (46) G.BATAILLE, *ibid.*, p.332. Le mot «sauvage» mis en italique nous semble ironique envers Breton qui a écrit «L'œil existe à l'état sauvage» dans *Le surréalisme et la peinture* (1928).
- (47) G.BATAILLE, *ibid.*, p.300.
- (48) G.BATAILLE, «L'art, exercice de cruauté» (1949), in *OC XI*, pp.480-486.