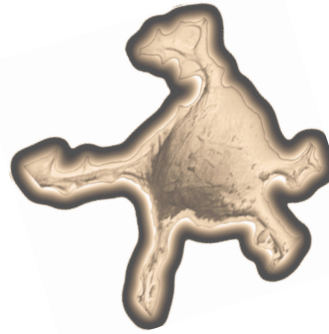


Juliette Feyel  
(Paris 10)

# Le corps hétérogène de Georges Bataille



Pour un auteur qui a entamé sa carrière littéraire avec *Histoire de l'œil* (1928) et qui l'a achevée en composant un ouvrage devant s'intituler *Histoire de l'érotisme*<sup>1</sup>, le corps – avec les mystères qu'il recèle, ses convulsions, ses beautés et ses laideurs, sa précarité mais aussi sa puissance – est d'une importance centrale. Or un passage en revue de l'iconographie que cet admirateur de Masson, Bellmer, Klossowski, Dalí, Picasso et Bacon a insérée dans ses œuvres montre une grande prédilection pour le motif de la projection des organes hors du corps. Comment l'interpréter ? Doit-on, comme Étiemble, affirmer que les éviscérations qui parcourent les pages de son œuvre relèvent d'une obsession pathologique pour le morbide issue d'un « christianisme pervers »<sup>2</sup> ? Aujourd'hui encore, et même dans les cercles universitaires les plus distingués, Bataille continue à susciter le débat. Ses propos sur le fond « tonitruant et torrentiel » de l'être et sur le rapport entre la mort et l'érotisme provoquent tantôt une aversion s'exprimant par la consternation ou le dédain railleur, tantôt – et l'on peut se demander si ce n'est pire – une sorte d'admiration puérile pour celui qu'on a tôt fait de prendre pour le représentant d'une proto-culture « underground ». De telles réactions peuvent en partie s'expliquer par le goût de Bataille pour l'outrance et l'humour noir ; elles ne devraient cependant pas brouiller notre compréhension de sa pensée. On s'interdirait notamment de saisir l'un des aspects de l'évolution de l'art moderne que Bataille a influencé. Le fait que de nombreux artistes du xx<sup>e</sup> siècle se soient inspirés de lui a poussé Rosalind Krauss à organiser une exposition sur la notion d'« informe »<sup>3</sup>. Depuis, l'artiste Chen Chieh-Jen a développé un thème cher à Bataille dans sa vidéo *Lingchi – Echœs of Historical Photography* (2002)<sup>4</sup>, le très controversé Hermann Nitsch poursuit ses expérimentations de *Orgien-Mysterien Theater* (théâtre des orgies et des mystères) tandis qu'une dizaine d'artistes contemporains se sont sentis assez d'affinités dans la représentation d'une sexualité morbide et de corps désintégrés ou défigurés pour se réunir sous le thème « La part d'ombre » en référence à Bataille<sup>5</sup>. Au-delà des thèmes empruntés, ces hommages sont-ils pourtant toujours fidèles à l'esprit de Bataille ? Il est parfois permis d'en douter, de telles récupérations discréditant parfois la réputation d'un auteur qu'on cite beaucoup mais qu'on lit très peu. Si en France Bataille fait sa traversée du désert, il n'a jamais été aussi à la mode en Grande-Bretagne<sup>6</sup> et aux États-Unis. Artistes, commissaires d'exposition, journalistes et universitaires ont fait de lui une

<sup>1</sup> Il reçut finalement le titre *Les Larmes d'Eros* (1961).

Les citations de Bataille se réfèrent aux *Œuvres complètes* (12 vol.), Paris, Gallimard, 1970 (abréviation : OC).

<sup>2</sup> « Erotisme (littérature) », *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1992.

<sup>3</sup> *L'Informe : mode d'emploi*, catalogue d'exposition, Centre Georges Pompidou, 1996.

<sup>4</sup> Le film met en images le scénario suggéré par les photos du « Supplice des cent morceaux » parues dans *Les Larmes d'Eros* (Paris, Pauvert, 1971, p. 237-239).

<sup>5</sup> *La Part d'ombre*, galerie *Idées d'artistes*, 8 mars-21 avril 2007, 17 rue Quincampoix, Paris. [www.idartists.com](http://www.idartists.com)

<sup>6</sup> La *Hayward Gallery* de Londres lui a consacré une grande exposition : *Undercover Surrealism. Georges Bataille and Documents*, catalogue dirigé par Dawn Ades & Simon Baker, Londres, 2006.

« boîte à outils » du post-modernisme à côté de Baudrillard, Derrida, Foucault et Lacan. On est donc en droit de s'interroger sur le sens de cet engouement. Bataille à la mode ? Bataille politiquement correct ? Aurait-on mal compris Bataille ? Avec ces questions pour horizon, cet article se propose de faire une mise au point sur le rapport de cet écrivain à la représentation du corps. Bataille ne veut pas montrer le corps dans son unité et sa cohésion mais dans son hétérogénéité car, et c'est bien ce qu'il souligne, les représentations du corps impliquent des enjeux philosophiques et idéologiques que nous allons à présent examiner.

*Les Larmes d'Eros* (1961) et *Documents* (1929-1930) révèlent la fascination de Bataille pour les représentations de corps suppliciés et décomposés<sup>7</sup> et chez lui l'expression « projections d'organes hors du corps » doit s'entendre de plusieurs façons. De la peinture européenne, il a retenu les gravures de dissections, les scènes de décapitation ou de torture. L'anthropologie lui fournit têtes réduites, vases anthropomorphiques recouverts de peau humaine, temples construits en crânes... Innombrables sont les articles où il rapporte des témoignages relatant pratiques de circoncision et mutilations rituelles. Dans *Histoire de l'œil*<sup>8</sup>, un organe est le héros du récit à double titre : l'œil est objet du texte car il est *projeté* hors de son orbite et évolue tout au long du texte au gré de ses transformations, en divers avatars d'une métaphore que Barthes a commentée dans un article célèbre<sup>9</sup> ; c'est aussi une histoire racontée par un organe, l'œil, le sujet-narrateur étant mu essentiellement par une pulsion voyeuriste auquel le lecteur est contraint de s'identifier par un dispositif de mises en abyme identificatoires. Le motif de l'organe autonome triomphe encore dans le *Dossier de l'œil pinéal*<sup>10</sup> ou dans *L'Anus solaire*<sup>11</sup>. L'écrivain isole les organes par ses titres (« Bouche », « Œil », « Le gros orteil ») de la même façon que le cadrage du photographe découpe des jambes de danseuses, une bouche ou un orteil, que le boucher de la Villette laisse, bien alignés contre un mur, des pieds de vache<sup>12</sup> ou que l'amant pervers du *Chien andalou*<sup>13</sup> fend l'œil de sa maîtresse d'un coup de rasoir assuré. Comment expliquer pareille complaisance dans la cruauté ?

Dans « Architecture »<sup>14</sup>, Bataille présente la pensée rationnelle comme un processus de construction verticale. Nombreux, en effet, sont les philosophes qui, de Platon à Vico, ont recours au mythe de la naissance de la pensée comme événement où l'homme se dresse pour contempler le ciel :

Le soleil, humainement parlant (c'est-à-dire en tant qu'il se confond avec la notion de midi) est la conception la plus *élevée*. C'est aussi la chose la plus abstraite [...] ce soleil-là a poétiquement le sens de la sérénité mathématique et de l'élévation d'esprit.<sup>15</sup>

En faisant de l'axe vertical le trait figuratif principal de la représentation que l'homme se fait de son corps, Bataille dévoile les enjeux idéologiques qui se cachent derrière cette sémiotique. « Le gros orteil » pervertit l'idée selon laquelle la position debout serait le fondement de la supériorité humaine. Au lieu de faire reposer cette

<sup>7</sup> Planches VII, IX, XIII, XX, XXVI, XXIX et XXX, OC I.

<sup>8</sup> *Id.*, p. 9-78.

<sup>9</sup> « La métaphore de l'œil », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 1346-1351.

<sup>10</sup> OC II, p. 13-50.

<sup>11</sup> *Id.*, p. 79-86.

<sup>12</sup> *Documents (1929-1930)*, édité à partir des originaux avec les illustrations, Jean-Michel Place, Paris, 1991.

<sup>13</sup> OC I, p. 187.

<sup>14</sup> *Id.*, p. 171-172.

<sup>15</sup> *Id.*, p. 231.

dignité sur la raison ou sur l'âme, Bataille la fait reposer sur un pied pourvu d'*orteils* : « Le gros orteil est la partie la plus *humaine* du corps humain »<sup>16</sup> – l'*humain* de l'humanisme est ravalé au rang du « trop humain » de Nietzsche. L'humour qui émane de cette chute signale le projet anti-métaphysique nietzschéen que Bataille reprend à son compte. Depuis les Grecs, les chrétiens et les humanistes, le corps, érigé, aux proportions équilibrées, au front apollinien, est conçu comme un réceptacle de correspondances avec les chiffres sacrés et les planètes ; il s'est imposé dans l'imaginaire collectif comme microcosme de la grande Harmonie universelle voire comme image du Créateur<sup>17</sup>. L'homme aurait utilisé sa particularité morphologique pour justifier son désir réel, celui de se rendre maître et possesseur de la nature.

Aussi bien, chaque fois que la *composition architecturale* se retrouve ailleurs que dans les monuments, que ce soit dans la physionomie, le costume, la musique ou la peinture, peut-on inférer un goût prédominant de l'*autorité* humaine ou divine.<sup>18</sup>

D'après les ethnographes, qui rejoignent sur ce point les philosophes, l'homme serait devenu intelligent grâce à la libération de sa main, c'est-à-dire grâce à la position verticale. Tout montre donc que par « son attitude, l'espèce humaine s'éloigne *autant qu'elle peut* de la boue terrestre »<sup>19</sup>, pour s'en persuader, il n'est que de songer à l'hilarité que suscite l'humiliation de celui qui, porté par l'élan le plus pur, s'étale piteusement dans la boue. La représentation du corps ressort d'une vision conditionnée par le *devoir être* de l'homme, le modèle architectural s'est donc imposé comme canon esthétique, philosophique et éthique au détriment du corps réel. *Le corps* a bel et bien occulté *les corps* et fait potentiellement de chaque corps s'éloignant de cet idéal une incongruité à la fois visuelle et conceptuelle :

la beauté serait à la merci d'une définition aussi classique que celle de la commune mesure. Mais chaque forme individuelle échappe à cette commune mesure et, à quelque degré, est un monstre.<sup>20</sup>

A cause de cela, l'homme s'est mis à mépriser certaines parties anatomiquement basses de son corps, à les trouver viles, immondes ou comiques ; les institutions sociales ont à leur tour frappé ces organes de prohibition, les rendant par-là même obscènes. Bataille énumère des exemples de sociétés où les pieds sont l'objet d'un *tabou*<sup>21</sup> et fait ailleurs le même type d'observations à propos des organes génitaux<sup>22</sup>. À partir des tabous liés au corps, de métonymies en métonymies, on a projeté des valeurs sur le monde. Les observations des anthropologues corroborent l'idée que la structuration culturelle des valeurs s'est faite en fonction de la perception humaine, anatomiquement spécifique, de l'espace. Tout ce qui était « élevé » fut moralement valorisé par rapport à ce qui était « bas » mais pour Bataille, faire revenir ces organes « bas » dans le champ de la pensée permet de lutter contre une attitude génératrice d'idéologie. Avec lui donc, point de « raison pure » ni de « sphère des Idées », c'est bien à une philosophie des cors, des oignons et des durillons que l'on a affaire, une philosophie qui refuse de nier les aspects décevants de l'existence et de trahir le réel sous prétexte de l'embellir.

<sup>16</sup> *Id.*, p. 200.

<sup>17</sup> Leiris y fait allusion dans *Documents*, éd. cit., vol. 1, p. 48-52.

<sup>18</sup> OC I, p. 171.

<sup>19</sup> *Id.*, p. 203.

<sup>20</sup> *Id.*, p. 230.

<sup>21</sup> *Id.*, p. 201-202.

<sup>22</sup> In « L'interdit lié à la reproduction », *L'Érotisme*, Paris, UGE 10/18, 1965, p. 55-60.

L'esthétisation du corps et l'attention qu'on accorde à la peau trahissent une volonté de voir l'homme comme entité stable, clairement définie ; de là découlent les tabous liés aux orifices, ouvertures qui laissent voir l'intérieur fluide, humoral et amorphe du corps. Or Bataille insiste sans cesse sur les flux et les impulsions qui parcourent le corps humain en tous sens, vision que l'art académique cherche à occulter. L'homme académique est une « prison d'apparence bureaucratique »<sup>23</sup> qui, au lieu de laisser ces impulsions se libérer sous forme de cris, de râles ou de rires préfère sublimer ses instincts et les enfermer à l'intérieur des limites du corps, « d'où le caractère de constipation étroite d'une attitude strictement humaine, l'aspect magistral d'une *bouche close*, belle comme un coffre-fort »<sup>24</sup>. Dans *Documents*, Leiris aborde la représentation des organes sur les planches d'anatomie : « Si la vue de viscères animaux ou humains est presque toujours désagréable, il n'en est pas nécessairement de même quant à leur représentation figurée »<sup>25</sup>. À ses yeux, les Vénus découpées en tranches et les écorchés sont « d'une extraordinaire beauté » car, en révélant la minutieuse mécanique des organes, « le corps humain s'y trouve révélé dans son mystère le plus intime »<sup>26</sup>. Ce mystère n'est autre que la correspondance merveilleuse qui lie le corps humain à la nature, faisant des organes les « sceaux magiques » du « pacte »<sup>27</sup> qu'elle aurait accepté de signer avec nous. On se trouve de nouveau face à une projection fantasmatique des organes corrélative à une personnification anthropocentrique de la nature. À l'opposé, Bataille ouvre les corps pour rechercher ces états-limites où le magma furieux des organes dévoile sa présence souterraine : les épanchements de larmes, d'urine, de semence font écho à la fluidification généralisée des métaphores qui parcourent *Histoire de l'œil*. Les œufs se métamorphosent en testicules de taureau, en lait ou en sang : formes plastiques et concepts sont simultanément mis à mal. Le but n'est pas de faire du sensationnel mais de rappeler la nature informe de l'être à laquelle l'homme cherche constamment à s'arracher. Le « Jésusve »<sup>28</sup> – association de *je* et de *Vésuve* – désigne le sujet réel : volcanique, explosif, toujours en excès par rapport à lui-même. Cette esthétique paradoxale de l'« Informe » que Bataille développe<sup>29</sup> sert à empêcher qu'on isole le corps et que dans le corps on isole les organes, car on aboutirait à une nouvelle forme de récupération idéaliste de la pluralité dynamique physique à travers une formalisation de ce qui, par nature, n'a justement pas de formes.

Bataille dénonce cette tendance de la pensée qui ne peut appréhender le monde sans le forcer à entrer dans le moule de l'idée, même s'il est nécessaire d'en passer par la castration. La pensée idéaliste atteint son apogée avec Hegel qui, loin de se laisser décontenancer par les disproportions entre le réel et le rationnel, réduit immédiatement « l'antinomie abstraite du moi et du non-moi » par de savants « escamotages » dialectiques, « en donnant chaque apparition contradictoire comme logiquement déductible, en sorte qu'à tout prendre la raison n'aurait plus rien de choquant à concevoir »<sup>30</sup>. En rabattant l'inconnu sur le connu, une telle rationalité ne s'apparente plus qu'à une « vulgaire voracité intellectuelle »<sup>31</sup> s'appropriant goulûment tout ce qui passe à sa portée ; le corps des philosophes « dévore » toute forme d'altérité pour se

<sup>23</sup> OC I, p. 209.

<sup>24</sup> *Id.*, p. 238.

<sup>25</sup> « L'homme et son intérieur », *Documents*, 1930, n° 5, p. 261.

<sup>26</sup> *Id.*

<sup>27</sup> *Id.*

<sup>28</sup> OC II, p. 13.

<sup>29</sup> OC I, p. 217.

<sup>30</sup> *Id.*, p. 183-184.

<sup>31</sup> *Id.*, p. 182.

l'identifier en taillant dans le tissu des phénomènes de belles « redingote[s] mathématique[s] »<sup>32</sup>. Idée et corps ne font qu'un lorsque Platon se sert du corps comme archétype de la Cité idéale. Et cette projection du corps ne se produit pas que dans le champ conceptuel ; en fabriquant des outils, l'homme réalise des objets qui prolongent ses organes et qu'il peut brancher sur son corps au gré de ses besoins, il organise le réel en le transformant en organes de substitution. La projection du corps se matérialise de la manière la plus concrète avec l'architecture et l'urbanisme qui rendent la nature conforme à l'idée, anthropomorphique :

L'homogénéité d'aspect réalisée dans les villes entre les hommes et ce qui les entoure n'est qu'une forme subsidiaire d'une homogénéité beaucoup plus conséquente, que l'homme a établie à travers le monde extérieur en substituant partout aux objets extérieurs, *a priori* inconcevables, des séries classées de conceptions ou d'idées.<sup>33</sup>

La recreation du monde à l'image de l'homme entraîne une homogénéisation générale annulant la dichotomie homme/nature.

Cette homogénéisation pose deux problèmes. Le premier est que « la raison n'[a] plus rien de choquant à concevoir »<sup>34</sup>, cela signifie la mort de la pensée comme processus d'exploration de l'inconnu. Le deuxième est d'ordre politique car l'homogénéité sociale dépend de l'homogénéité du système productif. Dans un article de 1937, Bataille développe les analogies couramment posées entre organisme et société<sup>35</sup>. Le corps humain est défini comme « être composé », c'est-à-dire que ses différents organes ont la particularité de se spécialiser selon leur fonction. Les individus qui composent la société diffèrent des organes en ce qu'ils ont la possibilité d'employer une partie de leurs forces à « rompre partiellement ou totalement le lien qui [les unissent] à la société »<sup>36</sup>. Or le capitalisme fonctionne comme si la société était un organisme, et la valeur des parties composant le tout s'en trouve hiérarchisée. On pourra, en cas de maladie sociale grave, sectionner le membre défectueux s'il est d'importance non reconnue, comme un appendice, ou le remplacer, comme on le fait d'un rein. Tandis que le capitaliste (de *caput*, « la tête ») domine en occupant une position vitale, le prolétaire est un organe interchangeable dont le travail ne consiste qu'à renouveler sa propre force d'organe. Paradoxe du capitalisme, cette force d'organe sert en dernier lieu à accroître la puissance d'autres organes (les moyens de production). Dans la société capitaliste, chacun vaut selon ce qu'il produit, tout est homogénéisé par une instrumentalisation généralisée de tout les éléments du corps social. Le capitaliste n'amasse lui-même de produits que pour les réinvestir immédiatement dans la production de nouveaux organes-outils. La société capitaliste produit ainsi une homogénéisation de tout ce qui est en posant l'*utile* comme but : « de son sens primitif et même de toute espèce de sens, le mot *utile* a pris une valeur *absolue*. De moyen terme l'utilité est devenue une fin »<sup>37</sup>. Alors que dans le monde antérieur au capitalisme, il existait une différence essentielle entre les êtres naturels (créés par la nature) et les choses (créées par les hommes en vue d'une fin, autrement dit les organes), dans le monde moderne, chaque élément trouve sa fonction et sa valeur d'échange :

---

<sup>32</sup> *Id.*, p. 217.

<sup>33</sup> OC II, p. 60.

<sup>34</sup> OC I, p. 184.

<sup>35</sup> « Rapports entre "société", "organisme", "être" », OC II, p. 291-306.

<sup>36</sup> *Id.*, p. 300.

<sup>37</sup> « Le paradoxe de l'utilité absolue », *id.*, p. 148.

*Homogénéité* signifie ici commensurabilité des éléments et conscience de cette commensurabilité [...]. La commune mesure, fondement de l'homogénéité sociale et de l'activité qui en relève, est l'argent.<sup>38</sup>

Au sein de la grande organ-isation de la machine capitaliste dont la valeur principale est le travail, les hommes ne sont plus considérés comme des fins mais comme des moyens dans la course à ce qui ne peut être en réalité une fin en soi. « Le plus grand des maux qui frappent les hommes est peut-être la réduction de leur existence à l'état d'organe servile »<sup>39</sup>.

Que toute forme d'altérité soit définitivement exclue de la pensée, Bataille ne saurait s'y résoudre. La philosophie, tout comme la société, ne peut éviter de produire ses propres déchets car le processus d'appropriation est précisément un processus de retranchement. En parlant du monde du spectacle qui émerge à l'époque, Bataille remarque déjà :

Hollywood pourrait être maintenant le lieu de pèlerinage de tous ceux que la vie a traités comme nous traitons vulgairement un morceau d'étoffe (par exemple quand nous y découpons un pantalon).<sup>40</sup>

Il y aurait donc nécessairement des laissés-pour-compte que le grand corps social aurait rejetés à cause de leur valeur d'échange nulle. A partir de la comparaison organisme/société, Bataille observe que les mouvements d'appropriation doivent nécessairement être complétés par des mouvements d'excrétion. Il applique l'idée au cas Sade, en qui Breton avait vu l'un des précurseurs du surréalisme :

Le comportement des admirateurs à l'égard de Sade ressemble à celui des sujets primitifs à l'égard du roi qu'ils adorent en l'exécrant et qu'ils couvrent d'honneurs en le paralysant étroitement. Dans les cas les plus favorables, l'auteur de *Justine* est en effet traité ainsi qu'un *corps étranger* quelconque, c'est-à-dire qu'il n'est l'objet d'un transport d'exaltation que dans la mesure où ce transport en facilite l'excrétion (l'exclusion péremptoire).

La vie et l'œuvre de D.A.F. de Sade n'auraient donc plus d'autre valeur d'usage que la valeur d'usage vulgaire des excréments, dans lesquels on n'aime le plus souvent que le plaisir rapide (et violent) de les évacuer et de ne plus les voir.<sup>41</sup>

Breton en a fait un classique de la littérature alors que Sade, relégué au ban de la société pendant près de trente ans, incarnait l'exemple même de l'*homo sacer*, l'homme tabou, l'intouchable. De la Bastille au Parnasse, par un savant escamotage poétique, Breton a remis Sade en prison en émasculant la portée de ses propos. La vérité que Sade révèle sur l'essence profonde des désirs n'est pas faite pour être lue comme le produit d'une imagination délurée flottant quelque part dans l'irréalité du rêve. Cette réalité « suffocante » nous dit Bataille, est celle d'un sadisme que nous avons assujetti (dans les deux sens du mot) pour devenir civilisés. Si la pensée produit ses propres monstres en réprimant tout ce qui ne peut se parer des atours célestes de l'Idée, la société produit ses parias, ceux qui un jour finiront par fomenter des révolutions :

il ne viendrait à l'idée de personne d'enfermer les professeurs en prison *pour leur apprendre ce que c'est que l'espace* (le jour où, par exemple, les murs s'écrouleraient devant les grilles de leur cachot).<sup>42</sup>

---

<sup>38</sup> OC I, p. 340.

<sup>39</sup> *Id.*, p. 524.

<sup>40</sup> *Id.*, p. 199.

<sup>41</sup> OC II, p. 56.

<sup>42</sup> OC I, p. 227.

Les produits de l'excrétion engendrée par tout système sont qualifiés d'*hétérogènes*. Est hétérogène tout ce qui ne peut servir dans l'économie du travail ou de la pensée, c'est l'inutile, l'inassimilable, l'irréductible ; c'est ce qui ne peut avoir de valeur d'échange, ce qui ne peut être récupéré par l'ordre de la Loi. « L'exclusion des éléments *hétérogènes* hors du domaine de la conscience, rappelle ainsi d'une façon formelle celle des éléments décrits (par la psychanalyse) comme *inconscients*, que la censure exclut du moi conscient. »<sup>43</sup> On peut donc affirmer que le vocable recouvre tout ce qui ne peut être organisé (et donc asservi). Comme les éléments hétérogènes sont inassimilables par la pensée, leur vue provoque soit l'angoisse – ce qui a inspiré à Julia Kristeva sa notion d'*abject* – soit le rire – un rire de déchirement tragique, mais aussi un rire dionysiaque qui affirme la vie. Les éléments hétérogènes n'étant par définition utilisables en vue d'aucune fin, ils sont souverains. En anthropologie, en politique, en économie ou dans le déchaînement de l'érotisme, le choc de l'hétérogène se manifeste par un gaspillage d'énergie improductif<sup>44</sup>. La pensée qui s'efforce vers les limites du pensable ne peut porter sur l'hétérogène car celle-là asservit ce qu'elle touche et celui-ci ne peut être objet de science. C'est de son envers qu'elle doit tenir compte comme élément perturbateur, mais aussi comme horizon de son élan.

La réalité des éléments hétérogènes n'est pas du même ordre que celle des éléments homogènes. La réalité homogène se présente avec l'aspect abstrait et neutre des objets strictement définis et identifiés (elle est, à la base, réalité spécifique des objets solides). La réalité hétérogène est celle de la force ou du choc.<sup>45</sup>

En s'aventurant dans les régions de l'hétérogène, elle ne peut que se dépenser à son tour en pure perte. Bataille envisage alors une connaissance paradoxale, un « non-savoir » qui se donnerait pour but d'explorer la différence non explicable. Cela supposerait qu'on puisse avoir accès à une matière antérieure à la réduction intellectuelle. Ce « non-savoir » s'apparenterait à la connaissance des mystiques primitives ou à la fulgurance de l'intuition artistique ; non pas connaissance de la maîtrise par le concept mais perte souveraine de soi dans la jouissance qui résulte du contact avec l'Autre. Comme il ne saurait s'agir d'une science, l'œuvre de Bataille se présente comme une pratique de l'hétérologie : une poétique du sacrifice.

Durkheim, Hubert et Mauss attirent l'attention de Bataille sur les phénomènes de sacrifice dans les religions antérieures aux religions abrahamiques ; mais alors que pour eux il s'agit d'un phénomène marginal, Bataille étend l'acceptation du terme en désignant par « sacrifice » toute forme de perte ou d'altération subie par le sujet, sur le plan physique ou sur celui de la représentation. Il y voit la possibilité de se libérer du monde organisé par la conscience dans la fulgurance d'un instant et d'entrer en communication avec les forces chaotiques de l'hétérogène en s'abandonnant à la démesure. La projection des organes hors du corps de la victime brise la gangue du sujet et ouvre le corps aux flux de l'hétérogène. Pour la victime, c'est la mort sans retour. Mais pour le spectateur du supplice, c'est l'occasion d'expérimenter une « petite mort » par procuration et de survivre à la communication avec l'hétérogène. L'image unie du corps est déchirée pour laisser place au réel : les humeurs et la pléthore des organes internes débordent en libérant chez ceux qui assistent au sacrifice des impulsions affectives qui submergent la conscience.

---

<sup>43</sup> *Id.*, p. 344.

<sup>44</sup> « Textes se rattachant à "La notion de dépense" », OC II, p. 147-160.

<sup>45</sup> OC I, p. 347.

Les allusions à des mythes solaires imprègnent de nombreux textes. En remotivant le symbole philosophique du soleil, Bataille suggère que l'impossibilité de le regarder fixement renvoie à la façon dont fonctionne la pensée rationnelle : elle est toujours médiatisée, elle n'accède au réel que par le truchement des Idées. Bataille cite Van Gogh qui peignait des « soleils » juste avant de se trancher l'oreille, Prométhée qui est puni d'avoir volé le feu aux dieux, Icare qui tombe vertigineusement d'avoir voulu s'approcher du soleil, et Œdipe qui en accédant à une connaissance insoutenable de l'homme, doit se crever les yeux. Tels sont ceux qui ont pris le risque, au prix d'une véritable perte – de la raison, de la vie – de regarder le Réel en face, au point de s'aveugler et de s'y brûler les ailes. Bataille reproche à la philosophie de se pratiquer uniquement « dans les appartements des professeurs »<sup>46</sup> car pour penser il faut savoir se commettre s'il le faut, « risquer sa peau ». Il parle de sa pratique philosophique comme d'une « expérience intérieure »<sup>47</sup> et s'adonne à des exercices spirituels destinés à produire la vertigineuse dislocation de la conscience. Voilà qui explique pourquoi il recherche sans cesse les images les plus insoutenables, celles qui nous feront frémir et qui ruineront le mieux notre idée de l'homme et du Beau. Son esthétique ne recherche pas l'élévation vers le Beau mais la jouissance du sujet par « un mouvement de va-et-vient de l'ordure et de l'idéal et de l'idéal à l'ordure »<sup>48</sup> caractéristique du sublime. En suppliciant le corps, on le rend à une souveraineté au-delà de la Loi, du Beau, des formes. Malgré les réticences de Deleuze à l'égard de l'œuvre de Bataille, on ne peut s'empêcher de rapprocher ce corps hétérogène du corps sans organes. Il s'agit bel et bien d'un corps amorphe car rendu aux flux du désir, libéré des images. Si le spectacle en est insupportable ou s'il provoque le rire c'est parce qu'il n'est, par définition, pas représentable, il n'appartient pas au monde, il est im-monde.

L'exemple qui illustre le mieux la poétique du sacrifice est la série de photos intitulée « supplice des cent morceaux », torture infligée au régicide Fu-Tchu-Li<sup>49</sup>. Bataille commence par évoquer le trouble que suscite le mélange de l'horreur de la scène avec l'expression extatique qui se lit sur les traits de la victime. Sans vouloir insister sur les causes matérielles de cette mimique, Bataille considère la photo exclusivement du point de vue du spectateur, en lequel la nausée, la fascination, l'angoisse et l'extase coexistent :

Ce cliché eut un rôle décisif dans ma vie. Je n'ai pas cessé d'être obsédé par cette image de la douleur, à la fois extatique (?) et intolérable [...].

Bien plus tard, en 1938, un ami m'initia à la pratique du yoga. Ce fut à cette occasion que je discernai, dans la violence de cette image, une valeur infinie de renversement. A partir de cette violence – je ne puis, encore aujourd'hui, m'en proposer une autre plus folle, plus affreuse – je fus si renversé que j'accédai à l'extase [...].

Ce que soudainement je voyais et qui m'enfermait dans l'angoisse – mais qui dans le même temps m'en délivrait – était l'identité de ces parfaits contraires, opposant à l'extase divine une horreur extrême.<sup>50</sup>

La conjonction des impulsions contraires caractérise le choc de la rencontre avec l'hétérogène. En s'imposant de fixer cette image à la manière dont les mystiques s'imposent des heures de contemplation des figures sacrées, Bataille explore les possibilités d'identification du voyeur avec la victime, ce point de renversement où le

<sup>46</sup> *Id.*, p. 227.

<sup>47</sup> Voir *L'Expérience intérieure*, OC V.

<sup>48</sup> *Id.*, p. 201.

<sup>49</sup> *Les Larmes d'Eros*, éd. cit., p. 237-239.

<sup>50</sup> *Ibid.*



sadisme s'inverse en masochisme. À partir de ce spectacle de destruction de l'image du corps, un glissement s'opère où le voyeur se trouve dés-organisé et projeté hors de lui-même. C'est une expérience « renversante » qui fait « perdre la tête » : risquer la folie, renoncer au *logos* et retourner vers le corps réel, le corps *bas*, la *chair*. Bataille reprend la tradition artistique des vanités et y imprime une inflexion moderne que seul pouvait apporter un homme de la génération suivant « la mort de Dieu », la mort du sens, celle de tout référent stable. Le motif de la projection des organes hors du corps correspond chez Bataille à la mise en pratique d'une expérience sacrificielle possible, expérimentée par le truchement de la représentation qui supplicie le voyeur, défait le *je* pour le mettre en *jeu* et le faire *jouir*.

Chez Bataille, tout art authentique est sadisme, toute posture d'esthète est masochiste. Chaque chef-d'œuvre porte la marque du génie pour autant qu'il détruit souverainement les codes de la représentation et les lois qui gouvernent notre aperception du réel. La poétique du sacrifice est une forme de reprise de la philosophie à coups de marteau, il s'agit de faire rendre gorge à l'Être. Bataille y ajoute une pratique d'écriture que les limites de cet article ne nous permettait pas d'aborder (elle consiste en un sacrifice des mots) et une invitation au lecteur à s'adonner à une forme d'exercices spirituels pervers. Au lieu de nous élever vers Dieu, il s'agit de nous précipiter dans l'effroyable non-lieu où le sujet retourne à sa nature volcanique et fait l'expérience, par procuration, de sa mort. Dans sa logique, Bataille considère la mort comme l'une des manifestations caractéristique de la *chair*, mais contrairement à ce que l'on croit trop souvent, parce qu'on l'amalgame avec Baudelaire au lieu d'insister sur l'intertexte nietzschéen, Bataille ne fait pas de l'hétérogénéité de la chair l'expression de la misère de l'homme. Au contraire, elle renvoie à sa vitalité la plus authentique, même quand celle-ci doit se manifester de la manière la plus crue. Le corps, quoi qu'on veuille en dire, n'a pas la netteté hygiénique du contour des Idées. Dans la pléthore des organes qui battent, vibrent et pullulent, se rappelle à nous ce qui nous effraie, le sort que nous réserve la mort, celui de se dissoudre dans le mouvement perpétuel de l'exubérante *natura naturans*. Comme chez Sade, la nature est dynamique et luxuriante, elle gaspille continuellement un nombre infini d'êtres vivants, en pure perte, parce qu'elle est souveraine ; les individus meurent, se désagrègent et retournent au chaos primitif. Pouvoir, l'espace d'un instant, avoir l'intuition de ce qu'est cette rencontre avec les flux dissolvants du mouvement de l'immanence permet d'accéder à la souveraineté. Dans ce décentrement du sujet opéré par l'observation du corps hétérogène, on peut revenir au raz du vécu, se départir pour un temps de toute pensée réflexive et conceptuelle pour entrer dans le vif de l'expérience intérieure et accéder mystiquement à l'immanente continuité du réel.

---

Ancienne élève de l'École Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines, Juliette Feyel enseigne à Paris 10-Nanterre où elle prépare une thèse de doctorat en littérature comparée, *Du sacré à l'érotisme, poétique et politique du sacrifice chez D. H. Lawrence et Georges Bataille*. Elle a édité et traduit les actes du colloque *Georges Bataille, de l'hétérogène au sacré* (Cambridge, 2006), publiés dans la revue *Silène* du Centre de recherches en Littérature et Poétique comparées de Paris X ([www.revue-silene.com](http://www.revue-silene.com)).

Pour citer cet article, utiliser la référence : FEYEL Juliette, « Le corps hétérogène de Georges Bataille », in H. Marchal et A. Simon dir., *Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006), publication en ligne, [www.epistemocritique.org](http://www.epistemocritique.org), septembre 2008, p. 62-70.

Pour joindre l'auteure, remplacer l'étoile par le signe @ : [jfeyel★yahoo.fr](mailto:jfeyel@yahoo.fr)