

Tomasz Swoboda

Le mal énucléé : Georges Bataille "et consortes"

Romanica Silesiana 5, 122-136

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

TOMASZ SWOBODA

Université de Gdańsk

Le mal énucléé : Georges Bataille *et consortes*

ABSTRACT: The identification of evil with the oclarcentrism of western civilization constitutes one of the leitmotifs of French theory. In words of Martin Jay, it results in a “denigration of vision” in the twentieth-century thought. This paper analyses only one form of this campaign against the visual evil, one related to the motif of the gouged, or enucleated, eye, as it appears in some literary and visual works of the authors from outside the surrealist circle. The study contains reflections on Georges Bataille’s early writings, as well as on works by Alberto Giacometti and Man Ray, and on one passage from Michel Leiris’s *Manhood*.

KEY WORDS : Eye, Georges Bataille, Michel Leiris, Alberto Giacometti, Man Ray.

L’œil et le mal

En Occident, la pensée moderne est intimement liée au sens de la vue et à l’œil, son organe. Dans son ouvrage monumental *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century French thought*, Martin Jay présente, très scrupuleusement et en même temps synthétiquement (malgré les quelques 600 pages que compte son livre), l’histoire de ce lien à l’exemple du discours littéraire et philosophique en France (JAY, M., 1994). Le chercheur américain y montre dans quelle mesure toute la culture française, pratiquement depuis toujours jusqu’à l’époque contemporaine (surtout à l’époque contemporaine), est marquée par le rôle prépondérant qu’y jouent les phénomènes visuels, le regard, la vue et l’œil. Dans le même temps — et très logiquement, selon le principe d’action et de réaction — l’hostilité envers le regard n’a été nulle part aussi forte qu’en France, et les tentatives pour remettre en question ce modèle sensori-philosophique ne se sont nulle part manifestées avec une intensité aussi grande que dans le pays de Descartes. Indissociablement liés au surgissement de la conscience moderne

de l'homme occidental — ce qui, en anglais, trouve son expression symbolique dans l'homophonie *eye / I* — l'œil et la vue commencent à dominer, comme le constatent maints historiens de la culture, sur les autres sens, à l'époque de la Renaissance, au début de l'ère moderne (JAY, M., 1994 : 69). Dès lors, surtout chez les penseurs français, la vue constitue l'objet de réflexion privilégié et gagne sans cesse en importance à travers les siècles — depuis Descartes jusqu'aux inventions du XIX^e siècle qui diversifient le regard humain et par cela bouleversent les sciences humaines.

Toutefois, les découvertes successives, tantôt physiques, tantôt philosophiques, donnent l'occasion de mettre en doute les capacités épistémologiques de la vue. Selon Jay, le XX^e siècle constitue la période privilégiée de ce questionnement ; période ouverte, dans cette perspective, par l'œuvre de Georges Bataille. Il serait même possible de dire que toute la réflexion postérieure se développe déjà après la « mort de l'œil » qui a lieu chez ce lecteur assidu de Nietzsche. Dans cette nouvelle histoire, l'œil et la vue commencent à être sérieusement considérés non seulement comme une source de mal — à la fois moral, existentiel et sensuel — mais comme le mal lui-même, le sens et l'organe incarnant toutes les atrocités auxquelles a mené le système « oculocentrique » de la civilisation occidentale.

Dans cette révolte contre la vue, il faut sans doute mentionner, au premier rang, Jean-Paul Sartre qui, tout en étant adversaire philosophique de Bataille¹, a ajouté sa propre « oculo-phobie » — parfois interprétée en termes biographiques, voire biographico-physionomiques (JAY, M., 1994 : 276) — à la tendance destructrice de l'auteur d'*Histoire de l'œil*. « Plusieurs auteurs qui ont contribué à ce dénigrement de la vue — écrit Jay — tels Lacan, Foucault ou Irigaray, ne peuvent, malgré leurs évidentes divergences, être compris sans reconnaître les résidus de la critique sartrienne dans leurs propres écrits » (JAY, M., 1994 : 282). Dans cette histoire de l'« oculocentrisme » et de l'« oculo-phobie », il y a la place pour Maurice Merleau-Ponty chez qui, bien évidemment, se manifeste une apothéose du voir. Cependant, par l'accent mis sur « la chair du monde », par l'intérêt pour la psychanalyse et par la tension langagière entre la perception et l'expression, c'est-à-dire par ses tendances posthumanistes, l'auteur de *L'œil et l'esprit* contribue lui aussi à la mise en question de la primauté de la vue (JAY, M., 1994 : 316). L'étape suivante de cette histoire est marquée par Jacques Lacan qui, avec son « accentuation extrême des aspects antivisuels et antimimétiques de la pensée freudienne »², fait assez nettement remarquer le potentiel néfaste que recèle le regard. À propos de Michel Foucault et Guy Debord, Jay souligne qu'ils ont constaté la place toujours privilégiée de la vue et les conséquences pernicieuses de cet état de choses dont le panoptique benthamien, analysé dans

¹ Voir sa critique de *L'expérience intérieure* dans l'article « Un nouveau mystique » (SARTRE, J.-P., 1947 : 174—229).

² S.A. Handelman cité d'après JAY, M., 1994 : 337.

Surveiller et punir, reste la figure emblématique (FOUCAULT, M., 1975). La pensée poststructuraliste est représentée, chez Jay, par Roland Barthes et son inquiétude mortifère dont est imprégné sa *Chambre claire*, où l'œil terrifiant fait très souvent déboucher sur la folie. La déconstruction s'inscrit dans cette histoire avant tout à cause de son démontage de la métaphysique oculocentrique, selon Derrida dénuée de fondements, et le féminisme — représenté par Luce Irigaray — en raison de l'identification de l'oculocentrisme avec le phallogentrisme. À la fin de ses réflexions, Jay arrive à la situation de l'homme postmoderne, assistant à une « apothéose », à une « hypertrophie du visuel », accompagnée toutefois de la mise en question de celles-ci (JAY, M., 1994 : 543, 546). Et ici, en quelque sorte, le cercle se referme, puisque non seulement la réflexion finale reprend, à vrai dire, l'état des choses que l'on retrouve chez Bataille, mais encore les observations de Jay s'appuient sur les écrits d'un auteur dont la dette envers Bataille est évidente, à savoir Jean-François Lyotard³.

En somme, l'histoire du « dénigrement de la vue » en France apparaît comme très complexe et très tourmentée, et l'identification de l'œil avec le mal, repérée de tous côtés, analysée sous plusieurs angles, n'en est que renforcée, même si la part de l'idéologie n'y est jamais négligeable, tout élément du discours dominant étant reconnu comme méritant d'être attaqué. Quoi qu'il en soit, et malgré la grande diversité de ces attaques, « aucun personnage — constate Martin Jay — pendant les décennies successives n'a exprimé le trauma et l'extase de cette délivrance [du regard froid] aussi intensément que Georges Bataille. Et certainement personne ne l'a liée aussi explicitement au détronement de l'œil » (JAY, M., 1994 : 216). L'étude qui suit se propose de présenter seulement une forme de cette campagne contre le mal visuel, celle liée au motif de l'œil crevé ou énucléé tel qu'il s'est manifesté dans quelques œuvres littéraires et plastiques des auteurs se situant en marge du surréalisme, liés au fameux atelier du 45, rue Blomet (LEIRIS, M., 1992b : 219—229).

L'aveuglement : démontage du système

En parlant du rôle prépondérant de Bataille, l'auteur de *Downcast eyes* pense, sans doute, à *Histoire de l'œil*, premier récit publié par Bataille, dont plusieurs épisodes ont fait date pour ce qui est du « dénigrement de la vue » au sens physique du terme. L'énucléation de l'œil du torero par la corne du bœuf dans l'arène de Séville (BATAILLE, G., 2004 : 35), l'opération similaire effectuée avec les doigts sur l'œil du prêtre violé dans une église de la même ville et l'intromis-

³ Voir PEFANIS, J., 1991.

sion de ce globe blanc dans la vulve de l'héroïne du récit (BATAILLE, G., 2004 : 44) constituent les moments forts non seulement d'*Histoire de l'œil* elle-même mais aussi de toute l'histoire de l'œil dans laquelle ce dernier apparaît comme un élément qu'il faut à chaque prix extraire, déplacer et détruire afin d'échapper à son emprise, à son pouvoir de fascination, identifié au regard médusant du mal, si ambigu soit-il.

Chez Bataille, ce regard se double d'un autre, celui de son père syphilitique au moment d'uriner : « sa prune, dans la nuit, se perdait en haut sous la paupière », « ces yeux devenaient presque blancs » (BATAILLE, G., 2004 : 48), expression qu'il retrouve dans la photographie d'un supplicié chinois, coupé en « cent morceaux » et présentant l'« image de la douleur, à la fois extatique (?) et intolérable » (BATAILLE, G., 1987 : 627). Et si, en publiant enfin, dans *Les larmes d'Éros*, les clichés du supplicié chinois, et s'identifiant à lui, Bataille devient lui-même cet aveugle souffrant — c'est-à-dire son propre père — cela ne fait qu'accomplir un désir antérieur, exprimé dans un passage inédit de *L'expérience intérieure* :

L'expression vide, des yeux blancs de marbre, un désir lancinant qu'on crève mes yeux ! Être aveugle, sourd à la criée des vaines paroles — malédictions, calomnies, erreurs, louanges — aveugle ! imbéciles à visage de vaisselle, mes semblables, que je vois...

Si l'on n'a pas souffert assez — jusqu'à l'écoeurement — et si l'on me voit : je ne suis que mensonge. On m'aperçoit propre et rasé : intérieurement — couvert de vomissure. Je suis las et sournois. J'ai vu. Je n'ai pas vu seulement cette boue qui m'enlisse, ces yeux lourds que j'interroge, mais ce qu'aperçoivent des yeux morts.

BATAILLE, G., 1973b : 447

Dans ce passage, faisant partie d'un ensemble plus vaste que l'auteur allait ajouter à la troisième partie de *L'expérience intérieure*, c'est-à-dire à « Antécédents du supplice », Bataille hésite entre les sens littéral et métaphorique de l'aveuglement. L'« être aveugle, sourd » à quelque chose est juxtaposé au fait matériel de crever les yeux. Ces deux sens répondent à la nature insupportable de la vue, d'une double vue : celle de soi-même et celle des autres. Engagé dans les années 1930 dans un activisme social et politique de toutes sortes, jusqu'à oublier, dans le cadre du mouvement communiste de « Contre-Attaque », sa haine non seulement de tous les systèmes, mais aussi de son adversaire majeur que fut André Breton, quand arrive le temps du combat contre le mal incarné dans le système nazi, quand presque tous ses confrères participent activement à la Résistance, quand apparaît enfin la chance de réaliser ce dont il parla tant de fois dans ses écrits théoriques, Bataille écrit à son ami Michel Leiris, dans une lettre que celui-ci — qui gardait généralement toutes les lettres — déchirera et jettera à la poubelle : « [...] je n'ai pas à me soucier de ce qui est extérieur à moi »

(LEIRIS, M., 1992a : 337). En effet, en commençant à écrire *L'expérience intérieure*, Bataille est déjà « ailleurs » : là où ses compagnons de la société secrète « Acéphale » ne pouvaient pas le suivre, où il n'y a pas de place pour Leiris, pour la « criée des vaines paroles », pour le monde extérieur. Mais, regardant en lui-même, il voit de la « vomissure », de la « boue qui [l']enlise ». Il a déjà vu « ce qu'aperçoivent des yeux morts », les yeux morts et extatiques du père urinant et ceux de Fou-Tchou-Li, voyant l'envers des paupières : l'envers de l'existence, le vide de la mort et ce « rien » qui la suit. Les yeux qui ont trop vu et qui, pour cela, doivent être énucléés, qui ont trop vu dans leur aveuglement prophétique, œdipien⁴. Rappelons les mots de *W.-C.* : « Mon père m'ayant conçu aveugle (aveugle absolument), je ne puis m'arracher les yeux comme Œdipe » (BATAILLE, G., 2004 : 364). « La clairvoyance d'aveugle [...] me tue », écrira à son tour le frère de l'abbé C., « et mes mains crispées commencent malgré moi le geste d'Œdipe » (BATAILLE, G., 2004 : 695). Ainsi la réflexion de Bataille sur l'aveuglement se détache-t-elle sur un fond mythique et axiologique — où le destin d'Œdipe constitue la figure emblématique de la reconnaissance du mal — tout en restant un thème très original et personnel.

C'est pourquoi parler à propos de Bataille d'une « réflexion sur l'aveuglement » semble plutôt mal avisé. Le motif de l'aveuglement, en effet, a chez lui un fondement profondément individuel, pour ne pas dire névrotique, et devient, par conséquent, plutôt un objet de description que de réflexion ; il est plutôt vécu qu'analysé. Il apparaît déjà dans le premier texte connu de Bataille, où celui-ci n'est pas encore le Bataille tel qu'on le connaît mais plutôt l'envers de lui-même dans l'avenir : il s'agit d'une plaquette créée dans la veine religieuse et intitulée *Notre-Dame de Rheims*, écrite probablement en 1918 et chantant les ruines de la cathédrale située dans la ville où Bataille passa sa deuxième enfance. Néanmoins, il est possible de dire que Bataille y est déjà lui-même dans la mesure où le degré de la ferveur religieuse égale sa future ferveur athée et athéologique, et que la crispation sur la peur annonce les obsessions à venir. La présence du motif de l'aveuglement y est encore modeste mais il est difficile de surestimer le fait même de cette présence dans une brochure de six pages, parmi les premières phrases publiées de Bataille :

Le lumineux équilibre de la vie est brisé parce qu'il n'est personne dont les yeux ne soient brûlés du reflet des flammes vives et qui ne soit meurtri dans sa chair par cette cruauté sanglante.

BATAILLE, G., 1973a : 615

Cette présence infime se retrouve également dans deux autres textes de Bataille de la première époque mais incomparablement plus importants et, pour les

⁴ Au sujet de la fonction religieuse de l'aveuglement voir l'introduction à PAULSON, W.R., 1987.

mêmes raisons que dans le cas de *Notre-Dame de Rheims*, il serait imprudent de la négliger. Il s'agit de *L'anus solaire* et de « La pratique de la joie devant la mort », essai appartenant à la « première époque » de Bataille uniquement à cause de sa place dans le premier volume de ses *Œuvres complètes* (le texte a en effet paru dans le dernier numéro d'*Acéphale*, en 1939, quand son auteur avait déjà 42 ans) mais qui n'en reste pas moins important en tant que texte qui ouvre une nouvelle étape de son œuvre, jetant les bases des méditations solitaires de *L'expérience intérieure*. Dans le premier de ses textes, parmi de nombreuses chaînes d'images liées aux mouvements rotatifs et sexuels, décisifs, selon l'auteur, pour le monde terrestre, se trouve celle-ci :

Un parapluie, une sexagénaire, un séminariste, l'odeur des œufs pourris, les yeux crevés des juges sont les racines par lesquelles l'amour se nourrit.

BATAILLE, G., 1973a : 82

Les associations batailliennes sont ici aussi audacieuses que celles de Simone dans *Histoire de l'œil*, et c'est peut-être Adrien Borel qui pourrait les expliquer le mieux, lui qui terminait ses séances psychanalytiques avec Bataille au moment où ce dernier achevait son texte sur l'anus solaire. La fin de « La pratique de la joie devant la mort » — texte quasi-mystique dont le dernier accord est une « Méditation héraclitéenne », qui s'ouvre par les mots « Je suis moi-même la guerre » (BATAILLE, G., 1973a : 557) et finit par ces phrases : « Il existe un peu partout des explosifs qui ne tarderont peut-être pas à aveugler mes yeux. Je ris si je pense que ces yeux persistent à demander des objets qui ne les détruisent pas » (BATAILLE, G., 1973a : 558) — est également surprenante. Ce sont les derniers mots du dernier numéro d'*Acéphale*, au format déjà réduit, paru en juin 1939 par les soins de Bataille tout seul qui ne signa aucun des textes parus dans ce numéro. Comme s'il disparaissait dans une joie mortelle, ensemble avec les yeux qui instinctivement cherchaient un abri, « comme une proie et comme une mâchoire du temps qui tue sans cesse et est sans cesse tué » (BATAILLE, G., 1973a : 557—558).

Dans toute son œuvre, Bataille reste sous l'emprise hypnotique de la scène fondatrice avec le père urinant dont les yeux aveugles et morts se perdent sous les paupières. Cette scène résonne, sous différentes formes, dans ses textes, notamment dans les passages cités plus haut. Dans *W.-C.*, Bataille parle de lui-même comme d'un aveugle : aveugle symbolique parce que conçu par un père aveugle. Dans le passage inédit de *L'expérience intérieure*, il exprime « un désir lancinant qu'on [lui] creve [l]es yeux », donc la volonté de l'accomplissement matériel de l'état décrit dans *W.-C.* Enfin, dans le roman de 1950, sous la plume de Charles C., il inscrit son mythe personnel dans la logique commune du roman et du mythe d'Édipe, où la clairvoyance apparaît comme l'attribut d'un homme blessé, marqué du stigmate d'une malédiction héréditaire et d'un

aveuglement prophétique. Il est aussi possible d'entendre dans ces textes un écho de la séparation cartésienne de la vue et du corps, traitée par Bataille d'une manière à la fois littérale et parodique, conformément au principe selon lequel « chaque chose qu'on regarde est la parodie d'une autre » (BATAILLE, G., 1973a : 81). Dans une perspective plus large, pour reprendre les mots de Martin Jay, « l'aveuglement et la castration sont moins effrayants que bienvenus en tant que moyens de libérer le moi banal de son asservissement à l'économie restreinte, basée sur les discriminations fastidieuses du regard servile » (JAY, M., 1994 : 227).

La mutilation sacrificielle du mal

Il est possible de dire que, dans les années 30, l'aveuglement — ou bien, plus largement, les différentes opérations sur l'œil considéré comme une incarnation du mal — était « à la mode ». Jean Clair évoque dans son étude (CLAIR, J., 1983) plusieurs exemples de ce qui, dans une certaine mesure, est lié à « l'art cruel », courant qui a pris son nom d'une exposition à la galerie Billiet-Worms en 1937—1938, où furent montrées des œuvres de Fougeron, Vulliamy, Dalí, Prassinos, Masereel et Masson (LEVÊQUE, J.-J., 1992 : 562). Clair se concentre cependant sur une seule forme de la cruauté : celle liée à l'œil. Ainsi est-il impossible de ne pas mentionner le peintre roumain Victor Brauner et son fameux *Autoportrait* (1931) avec un œil crevé : sur cette petite (22 x 16 cm) toile, actuellement au Musée National d'Art Moderne, la tête de l'artiste, présentée d'une manière réaliste sur fond jaune, révèle un œil (droit) entièrement blanc et saignant abondamment. Ce tableau a sans doute pu être jugé prophétique le 28 août 1938, le jour où Brauner, essayant de concilier deux autres peintres, Oscar Dominguez et Esteban Frances, perdit effectivement son œil (gauche), blessé par un morceau de verre (ALEXANDRIAN, S., 2004).

L'œuvre à laquelle Clair a emprunté le titre de son article — *La pointe à l'œil* d'Alberto Giacometti — est encore plus connue. Au-dessus d'une surface rectangulaire s'élèvent deux objets en plâtre, posés sur de minces poteaux : à gauche, un crâne, à droite, une gigantesque pointe, dangereusement près de l'endroit du crâne où devrait se trouver un œil. Bien évidemment, il est difficile de ne pas regarder cette sculpture de 1932 à la lumière des œuvres de quelques années antérieures, c'est-à-dire d'*Histoire de l'œil* de Bataille et du *Chien andalou* de Buñuel et Dalí⁵. Jean Clair souligne, en outre, la relation ambiguë des deux éléments de la sculpture : certes, la pointe menace l'œil, mais le regard fulgurant

⁵ Voir MARCOCI, R., 2005 : 24.

du crâne n'est-il pas un signe d'agression, voire la mort elle-même (CLAIR, J., 1983 : 71) ? Comme le dit un poète contemporain, « voir est un clou dans l'œil »⁶. Et si ce dernier — pour poursuivre avec Freud et Bataille — est un « organe phallique », le regard n'est-il pas une « érection de l'œil » (CLAIR, J., 1983 : 79) ? Il est peut-être utile de remarquer que *La pointe à l'œil* fait allusion à l'expression « se mettre le doigt dans l'œil » (DUFRENE, T., 1997 : 135) et en même temps constitue la traduction française de « Pinocchio » : *pina all'occhio* (BEAUMELLE, A. de la, 1999 : 72). Ainsi Giacometti étend-il sa vision — la sienne propre en même temps que la bataillienne — sur un large champ qui comporte la signification verbale, à la fois littérale et métaphorique, et son expression visuelle, pour inscrire tout cela dans un réseau d'allusions intertextuelles. Dans ce dernier, il y a aussi une place pour son propre travail, antérieur d'un an, à savoir *La boule suspendue*, ainsi décrite par Dalí dans son catalogue d'« Objets surréalistes » :

Une boule de bois marquée d'un creux féminin est suspendue, par une fine corde à violon, au dessus d'un croissant dont une arête effleure la cavité. Le spectateur se trouve instinctivement forcé de faire glisser la boule sur l'arête, ce que la longueur de la corde ne lui permet de réaliser que partiellement.

DALÍ, S., 1931 : 17

Si *La pointe à l'œil* faisait avant tout penser à *Histoire de l'œil* et à l'épisode de Granero, *La boule suspendue* renvoie à la scène fameuse du *Chien andalou*, bien que — d'ailleurs comme dans *La pointe à l'œil* — la relation entre les éléments respectifs de la sculpture soit aussi ambiguë, puisque chacun peut être interprété comme masculin ou féminin, puisque le croissant ressemble tantôt à l'organe féminin, tantôt à la corne d'un taureau, puisque leur relation mutuelle est autant sexuelle ou érotique que mortifère⁷.

L'exemple provenant du catalogue des œuvres de Man Ray n'est moins cruel qu'en apparence. Sur les différentes photos représentant un même objet, se trouve un métronome en bois, légèrement modifié par l'artiste : il a attaché au balancier, à l'aide d'une agrafeuse, la photo d'un œil. Apparemment, il s'agit d'un œil de femme découpé d'une photographie plus grande, représentant autrefois, semble-t-il, la figure entière, quoique les opérations des surréalistes sur le corps féminin obligent à laisser une marge de doute. Et effectivement, l'œil provient d'une photo d'un œil, et non pas du visage entier (*Sans titre [L'œil de Lee Miller]*, de 1932). Dans ses différentes versions, l'œuvre porte le titre *Objet à détruire*, *Objet de destruction*, *Œil-métronome*, *Objet perdu*, *Objet indestructible*, et enfin, en 1972, *Objet perpétuel*⁸. Le rapport de l'objet apparemment innocent, voire

⁶ Bernard Noël cité par OUELLET, P., 2000 : 178.

⁷ Cf. les interprétations de cette sculpture à la lumière des chefs-d'œuvres de Buñuel et de Bataille dans KRAUSS, R., 1985 : 62—64, et KRAUSS, R., 1993 : 165—168.

⁸ Toutes les informations sur l'objet de Man Ray d'après MILEAF, J., 2004.

attractif, au titre, s'explique grâce au texte qui accompagne la présentation de la première esquisse :

Découper sur une photographie l'œil de celle qu'on a aimée mais que l'on ne voit plus. Attacher l'œil au balancier du métronome et en régler le poids en fonction du tempo désiré. Continuer ainsi jusqu'aux limites de l'endurance. En visant bien avec un marteau, essayer de détruire le tout d'un seul coup.

MILEAF, J., 2004 : 5

Pour ceux qui connaissent la biographie de Man Ray, il est évident que l'œil du métronome fut découpé de la photographie de la disciple et amante de l'artiste, Lee Miller, et que l'objet dut jouer un rôle identique à celui, si répandu dans la culture populaire, de la poupée vaudou que l'on perce d'aiguilles dans un acte de vengeance. Il devient également clair que *L'objet à détruire* s'inscrit partiellement dans le courant de l'art cinétique, amorcé dans les années 1920 par Marcel Duchamp, Laszlo Moholy-Nagy et Alexandre Calder (BRETT, G., 2000). Man Ray, en effet, tient moins à la valeur de l'esquisse ou de la photo du métronome qu'à celle de l'objet lui-même, considéré aussi comme une méthode : l'infinif des verbes ne laisse pas l'ombre d'un doute qu'il s'agit là d'une sorte de mode d'emploi, d'une méthode que l'artiste trahi partage généreusement avec d'autres amants déçus. Et, effectivement, quand — mis à part l'acte, si bataillien, de découper un œil, de le détacher du reste du corps — on se rend compte que cet œil séduisant bouge, sans cesse, rythmiquement, à droite et à gauche, « jusqu'aux limites de l'endurance », la réaction du spectateur, justifiant le titre de l'œuvre, ne peut que se réaliser : « [...] à chaque coup, l'objet manifeste sa capacité d'agresser son créateur ou observateur mais aussi l'incite à prendre contrôle et détruire l'œuvre » (MILEAF, J., 2004 : 6). De plus, il s'agit de quelqu'un « que l'on ne voit plus » et qui — par l'intermédiaire du métronome — nous voit, et c'est pourquoi ce voir, ce regard, de gauche et de droite, cet œil tictaquant doit être détruit.

Les œuvres d'art évoquées ci-dessus sont de quelques années postérieures à une étude assez connue de Bataille — récemment publiée en plaquette (BATAILLE, G., 2006) — intitulée « La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh » (BATAILLE, G., 1973a : 258—270). Le texte, dans sa première publication illustré de quatre reproductions des toiles du peintre hollandais (*Tournesols, La moisson, La chaise du peintre, Le fauteuil de Gauguin*), se concentre sur l'automutilation de l'artiste malade mais parle aussi du problème de l'automutilation en général, partant du cas d'un certain Gaston F. qui s'est arraché, avec ses dents, l'index gauche. Bataille y évoque aussi un cas spectaculaire de l'énucléation volontaire :

Une fille de trente-quatre ans séduite et rendue enceinte par son maître avait donné le jour à un enfant qui mourut quelques jours après sa naissance. Cette malheureuse était depuis lors atteinte du délire de la persécution avec

agitation et hallucination religieuses. On l'interna dans un asile. Un matin, une gardienne la trouve occupée à s'arracher l'œil droit : le globe oculaire gauche avait disparu et l'orbite vide laissait voir des lambeaux de conjonctive et de tissu cellulaire, ainsi que des pelotons adipeux ; à droite existait une exophtalmie très prononcée... Interrogée sur le mobile de son acte, l'aliénée déclara avoir entendue la voix de Dieu et quelque temps après avoir vu un homme de feu : « Donne moi tes oreilles, fends-toi la tête », lui disait le fantôme. Après s'être frappé la tête contre les murs, elle tente de s'arracher les oreilles puis décide de s'extirper les yeux. La douleur est vive dès les premiers essais qu'elle fait ; mais la voix l'exhorte à surmonter la souffrance et la malheureuse n'abandonne pas son projet. Elle prétend avoir alors perdu connaissance et ne peut expliquer comment elle a réussi à arracher complètement son œil gauche.

BATAILLE, G., 1973a : 263⁹

Dans son texte, Bataille ne développe plus le sujet de l'énucléation volontaire mais passe à la circoncision, revient au doigt et à l'oreille. Le cas cité ci-dessus ne trouve qu'un bref commentaire où l'auteur parle de « l'énucléation œdipienne » comme de « la forme la plus horrifiante du sacrifice » (BATAILLE, G., 1973a : 264). Il n'oublie donc pas un instant *W.-C.*, il n'oublie pas le père. Mais avant tout il copie, avec une jouissance sadomasochiste, le fragment du livre de Lorthiois : ce n'est pas véritablement la création originale, la découverte ou la signification anthropologique du cas évoqué qui sont pour lui les plus importants, mais plutôt sa transposition dans sa propre écriture, son insertion matérielle dans sa propre réflexion, sa mise en page au-dessous d'une reproduction du *Fauteuil de Gauguin*. Dans une longue citation, « le plaisir du texte » l'emporte toujours sur le sens, ce que savaient bien Barthes, Borges et Pierre Menard.

Le mal, l'œil, le sacré

Dans *L'âge d'homme*, Michel Leiris relate :

Âgé de six ou sept ans, en jouant avec une carabine Eurêka, j'envoyai un jour par maladresse une flèche dans l'œil de la servante de mes parents. Celle-ci (une nommée Rosa, qui devait être assez coureuse) s'enfuit en hurlant qu'elle avait l'œil crevé.

LEIRIS, M., 1973 : 79

⁹ Bataille précise qu'il cite ce cas d'après Ideler (*Allgemeine Zeitschrift für Psychiatrie*, t. 27), cité par Michel Lorthiois (*De l'automutilation. Mutilations et suicides étranges*, Paris 1909, p. 94), qui évoque, en outre, onze autres cas de l'énucléation volontaire.

Ce passage fait partie d'un court chapitre intitulé « Yeux crevés », qui à son tour fait partie d'un ensemble consacré à Lucrèce, archétype de la « femme qui pleure », de la « femme blessée », de l'amour « dans le tourment et dans les larmes » (LEIRIS, M., 1973 : 75), l'un des deux modèles mythologiques — à côté de Judith — qui ont marqué la vie de l'auteur. Dans un contexte plus large, l'histoire de l'œil crevé de la servante annonce, omniprésent dans l'œuvre autobiographique de Leiris et signalé dans d'autres passages de *L'âge d'homme*, le sentiment de culpabilité, sorte de « faute innocente », imposée par les circonstances. La première scène de *Biffures*, premier volume de *La règle du jeu*, où la chute heureuse du soldat de plomb s'associe à la découverte de la dimension sociale du langage, c'est-à-dire à l'entrée irrévocable dans le monde de la faute, de l'erreur et du mensonge, en sera l'exemple le plus significatif (LEIRIS, M., 2003 : 3—6).

Dans une lecture linéaire du « texte étoilé » (BARTHES, R., 2002 : 129), phrase après phrase, mot après mot, le lecteur se laisse, pour un moment, tromper par Leiris, comme si ce dernier voulait — comme d'habitude d'ailleurs — le détourner, à l'aide d'une brève digression, d'une piste interprétative suggérée avant, pour lui montrer d'autres possibilités, d'autres voies¹⁰ que pourrait emprunter sa pensée, si elle voulait accompagner celle de Leiris. Or, le deuxième paragraphe des « Yeux crevés » est le suivant :

Je ne vois pas que les servantes m'aient jamais particulièrement excité (sauf une, peut-être, une Allemande que mes frères et moi avions, je ne sais pourquoi, nommée « Éclair », et plus tard, villégiaturant sur une plage anglaise avec mes parents, une des femmes de chambre de l'hôtel) ; je ne considère donc comme douteux que l'événement que je viens de relater ait eu pour moi une valeur spécialement ambiguë ; mais je me rappelle les sanglots et les cris que je poussai à l'idée d'avoir crevé l'œil de cette fille.

LEIRIS, M., 1973 : 79

Après le souvenir de la servante Leiris fait semblant de se sentir obligé de se référer à ce que l'on pourrait appeler — pour encore une fois reprendre le terme barthesien — le « code culturel » (BARTHES, R., 2002 : 134) qui, dans le contexte des souvenirs érotiques, incite à ajouter des connotations sexuelles à la fille blessée, d'ailleurs « assez coureuse ». Leiris explique donc, un peu à la manière de Rousseau, que ce n'est pas le cas, que lui jamais, à la limite rarement, puisqu'il y avait une Allemande et une femme de chambre, mais avant tout il s'éloigne des deux sujets majeurs — l'œil et la faute — en commettant une « faute » narrative

¹⁰ Le « d'autres voies » sera un leitmotiv de la poétique du souvenir dans *Biffures*. La première version du titre — *Bifur* — renvoyait, entre autres, à la signalétique des chemins de fer de l'époque, où le signe BIFUR (abréviation de « bifurcation ») annonçait un aiguillage (LEIRIS, M., 2003 : 1292).

qu'est la décélération, ici renforcée par une mise sur la voie de garage : celle du code culturel. Après une brève digression, le lecteur peut revenir sur la voie principale :

Une autre sensation désagréable d'« œil crevé » est celle que j'éprouvai, vers dix ou onze ans, au cours d'un jeu auquel me firent jouer ma sœur et son mari. Voici quel est ce jeu.

On bande les yeux du patient et on lui dit qu'on va lui faire « crever l'œil de quelqu'un ». On le conduit, l'index tendu, vers la victime supposée, porteuse, à hauteur d'un de ses yeux, d'un coquetier rempli de mie de pain mouillée. Au moment où l'index pénètre dans le mélange gluant, la victime feinte pousse des cris.

J'étais le patient en question, et ma sœur la victime. Mon horreur fut indescriptible.

LEIRIS, M., 1973 : 79—80

L'essentiel de ce jeu consiste en une espèce d'alternance des rôles : celui qui voit est symboliquement et temporairement aveuglé, et ensuite mené à quelqu'un qui voit et qu'il — symboliquement et ludiquement — aveugle. Ce n'est qu'après un certain temps que le « patient » verra clair et découvrira la fausseté des cris de la victime et, par conséquent, du jeu entier. Cette découverte changera tout sauf une chose : l'« horreur indescriptible » qui était celle du « patient ». Ses sentiments, en effet, n'étaient pas des quasi-émotions, typiques du contact avec des œuvres de fiction¹¹ ; ils n'étaient pas non plus de vraies émotions éprouvées lors d'un jeu : pour lui, le jeu consistait en un geste réel, celui de pénétrer avec son index l'œil de l'autre. C'étaient les autres qui jouaient : lui, le patient, éprouvait une vraie horreur, son doigt devenu pour un moment la pointe de la sculpture de Giacometti.

C'est une pointe, toutefois, qui non seulement menace l'œil par sa proximité — c'est l'état du début du jeu quand le petit Michel apprend sa suite — mais encore le touche physiquement (bien que fictivement), comme le font, dans *Histoire de l'œil*, l'urine de Simone et la mouche se promenant sur le globe oculaire du cadavre (BATAILLE, G., 2004 : 29, 42). Qui plus est, la « mie de pain mouillée » dans laquelle Leiris met en vérité son doigt — mais que se passe-t-il ici « en vérité » ? — est un œil mais aussi un œuf : c'est en effet un coquetier qui joue le rôle de l'orbite oculaire ! Le narrateur de *L'âge d'homme* répète donc — bien que d'une manière voilée — la métaphore bataillienne pour la transposer là où, à la fin d'*Histoire de l'œil*, se trouve l'œil du prêtre mort :

La signification de l'« œil crevé » est très profonde pour moi. Aujourd'hui, j'ai couramment tendance à regarder l'organe féminin comme une chose sale

¹¹ Le terme de « quasi-émotion » est utilisé dans WALTON, K., 1990.

ou comme une blessure, pas moins attirante en cela, mais dangereuse par elle-même comme tout ce qui est sanglant, muqueux, contaminé.

LEIRIS, M., 1973 : 80

L'histoire s'achève donc par ce qui doit achever toute histoire d'œil crevé : par une ouverture au sacré, à l'attraction et la répulsion simultanées¹², à l'« horreur indescriptible » doublée d'un vrai désir.

Conclusion

Si Georges Bataille sert d'habitude, avec son *Histoire de l'œil* et d'autres textes de la première période, de point de repère pour toute pornographie à ambitions littéraires, il ne l'est pas moins pour le problème complexe du « dénigrement de la vue » au XX^e siècle dont parle Martin Jay dans son ouvrage de référence. Basée sur un parallèle entre l'« oculocentrisme » de la civilisation occidentale et les ravages que cette dernière est censée avoir faits au monde, la réaction violente contre l'œil était, « aux yeux » des dissidents du surréalisme, une attitude si naturelle qu'ils n'ont même pas dû — à l'époque des premiers succès de la psychanalyse — être conscients de sa signification profonde. Tout au contraire, les œuvres évoquées plus haut puisent leur force plutôt dans ce qu'il est difficile d'appeler autrement que de la fraîcheur ou de l'authenticité que dans une réflexion philosophique ou une pose préméditée, cette dernière étant d'usage chez des auteurs postérieurs ayant, comme le dit entre les lignes Martin Jay, érigé des systèmes entiers à la base de ce qui, dans les années 1920 et 1930, n'était qu'un pressentiment ou une intuition artistique. Mais en même temps, ces pressentiments et intuitions ne deviennent vraiment compréhensibles qu'à la lumière de ces détracteurs du regard, qui permettent de voir chez Bataille, Leiris, Giacometti ou Man Ray quelque chose de plus qu'une obsession sadique ou masochiste, selon le cas. La réflexion d'un Foucault ou d'un Derrida permet d'inscrire ces fantaisies visuelles dans la longue histoire du mal en Occident, où l'esthétique ne peut que rejoindre l'éthique. Les opérations violentes sur l'œil apparaissent alors comme une façon de poser cette question aussi banale que sempiternelle : faut-il faire mal pour faire le bien ? À quoi s'ajoute une autre : s'il est impossible d'extirper le mal, peut-être faut-il l'énucléer ?

¹² « Attraction et répulsion » : tel est bien le titre de deux exposés de Bataille au Collège de Sociologie, « institution » fondée par lui avec Roger Caillois, Michel Leiris et Jules Monnerot en 1937 (HOLLIER, D., 1995 : 120—168).

Bibliographie

- ALEXANDRIANE, Sarane, 2004 : *Victor Brauner*. Paris, Oxus.
- BARTHES, Roland, 2002 : *Œuvres complètes*. Vol. 3. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric MARTY. Paris, Seuil.
- BATAILLE, Georges, 1973a : *Œuvres complètes*. Vol. 1. Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 1973b : *Œuvres complètes*. Vol. 5. Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 1987 : *Œuvres complètes*. Vol. 10. Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 2004 : *Romans et récits*. Préface de D. HOLLIER, édition publiée sous la direction de J.-F. LOUETTE, avec la collaboration de G. ERNST, M. GALLETTI, C. MOSCOVITZ, G. PHILIPPE et E. TIBLOUX. Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 2006 : *La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh*. Paris, Allia.
- BEAUMELLE, Agnès de la, dir., 1999 : *Alberto Giacometti*. Paris, Éditions du Centre Pompidou / Réunion des Musées Nationaux.
- BRETT, Guy, 2000 : *Force fields: an essay on the kinetic*. Barcelona—New York, Actar.
- CLAIR, Jean, 1983 : « *La Pointe à l'œil d'Alberto Giacometti* ». *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Vol. 11.
- DALÍ, Salvador, 1931 : « Objets surréalistes ». *Le Surréalisme au service de la révolution*, Vol. 3.
- DUFRENE, Thierry, 1997 : « La pointe à l'œil d'Alberto Giacometti, "objet à fonctionnement symbolique" ». *Iris* : « L'œil fertile », hors série.
- HOLLIER, Denis, 1995 : *Le Collège de Sociologie 1937—1939*. Paris, Gallimard.
- JAY, Martin, 1994 : *Downcast Eyes: the Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley — Los Angeles, University of California Press.
- KRAUSS, Rosalind, 1985 : *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MIT Press.
- KRAUSS, Rosalind, 1993 : *The Optical Unconscious*. Cambridge — London, MIT Press.
- LEIRIS, Michel, 1973 : *L'âge d'homme*. Paris, Gallimard.
- LEIRIS, Michel, 1992a : *Journal 1922—1989*. Édition établie, présentée et annotée par J. JAMIN. Paris, Gallimard.
- LEIRIS, Michel, 1992b : *Zébrage*. Paris, Gallimard.
- LEIRIS, Michel, 2003 : *La règle du jeu*. Édition publiée sous la direction de D. HOLLIER, avec la collaboration de N. BARBERGER, J. JAMIN, C. MAUBON, P. VILAR et L. YVERT. Paris, Gallimard.
- LEVÊQUE, Jean-Jacques, 1992 : *Les années folles : 1918—1939*. Paris, ACR Édition.
- MARCOCI, Roxana, 2005 : « Perceptions at Play: Giacometti through Contemporary Eyes ». *Art Journal*, Vol. 64, No. 4.
- MILEAF, Janine, 2004 : « Between You and Me: Man Ray's Object to Be Destroyed ». *Art Journal*, Vol. 63, No. 1.
- OUELLET, Pierre, 2000 : *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*. Sillery — Limoges, Septentrion / PULIM.
- PAULSON, William R., 1987 : *Enlightenment, Romanticism, and the Blind in France*. Princeton, Books on Demand.
- PEFANIS, Julian, 1991 : *Heterology and the Postmodern: Bataille, Baudrillard and Lyotard*. Durham, Duke University Press.
- SARTRE, Jean-Paul, 1947 : *Situations I*. Paris, Gallimard.
- WALTON, Kendall, 1990 : *Mimesis as make-believe. On the foundations of the representational arts*. Harvard, Harvard University Press.

Note bio-bibliographique

Tomasz Swoboda, maître de conférences à la Chaire de Philologie Romane de l'Université de Gdańsk ; auteur de *To jeszcze nie koniec? Doświadczenie czasu w powieści o dekadentach* (słowo/obraz terytoria, 2009) ; lauréat du prix de la traduction décerné par la revue *Literatura na Świecie* (2009).