

NICOLA APICELLA (Paris)

La déformation : Bataille et l'irreprésentable

The deformation: Bataille and the irrepresentable

Abstract

The present article is focused on the interactions of matter and form in the writings of Georges Bataille. Starting with the notion of "formless" (informe) that he outlined in the journal Documents (1929) and through Georges Didi-Huberman's text on the "formless resemblance" (1995), we will try to show how, in Bataille's work, high and low respond to each other and intertwine to generate a "spastic" device of deformation that allows the desire to reshape the writing and the images that surround it. For this purpose, we will apply Gilles Deleuze's approach to the painting of Francis Bacon, which is fundamentally opposed to "representation" in order to achieve what Deleuze calls the "pure figurative" (expression of sensations, affects and impulses). The approach will help us to understand how Bataille's works respond to the same demand for "material deformation" and "formal materialization", which manifests itself by accident and is addressed less to the understanding than to sensibility.

Keywords: Georges Bataille, Francis Bacon, Gilles Deleuze, deformation, formless

1. Sartre lecteur de *L'Expérience intérieure*

"Mais la forme n'est pas tout : voyons le contenu" (Sartre 1947, 142).

Sartre articulait ainsi la transition entre la première et la deuxième partie de son long article consacré à *L'Expérience intérieure* (1973), œuvre programmatique de Georges Bataille où se coagule toute sa poétique. En effet, si la première partie développe une analyse serrée du langage, de la grammaire expressive de Bataille, la deuxième et la troisième mettent en question les coordonnées de la pensée de ce dernier. Un regard attentif sur le dispo-

sitif de *représentation* mis en place par l'écrivain-penseur de la *dépense* nous permettra de comprendre dans quelle mesure celui-ci fonctionne, jusqu'à quel point il peut être ainsi défini avant de se structurer comme une véritable "machine irreprésentative" : jeu lugubre de formes incapables de contenir un matériel discursif qui, par sa propre nature utérine et incontrôlable, les empoisonne et leur fait violence.

En ce qui concerne la forme de *L'Expérience intérieure*, Sartre affirme d'emblée que nous avons affaire à un "essai-martyre" (ibid., 134), un ouvrage dans lequel il est question du supplice de l'auteur, de sa mise à nu, de l'exposition à la mort ; exposition qui se traduit par une accumulation de fragments et d'aphorismes qui, selon Sartre, vont s'insérer dans la tradition inaugurée par Pascal et qui sont redevables tout particulièrement à Nietzsche, de l'aveu même de Bataille. Choix qui apparaît nécessaire en raison du fait que *L'Expérience intérieure* est à placer, toujours selon Sartre, parmi ces écrits d'"auteurs impatientes de s'engager et qui méprisaient le calme métier d'écrire", pour lesquels "chaque ouvrage devait être un risque à courir" (ibid., 135). Il ajoute que "dès l'avant-propos, en effet, l'auteur nous prévient qu'il veut faire une synthèse du '*ravissement*' et de la '*démarche intellectuelle rigoureuse*', qu'il tente d'établir une coïncidence entre la '*connaissance émotionnelle commune et rigoureuse (le rire)*' et la '*connaissance rationnelle*'".(ibid).

Le langage capable de nous restituer une telle entreprise, capable de faire danser son manque de parole à l'intérieur d'un contexte discursif, ne pourrait qu'être insatisfaisant, et en effet Sartre poursuit en disant que "c'est à regret, d'ailleurs, que M. Bataille use du discours. Il le hait et, à travers lui, le langage tout entier. [...] C'est la haine du mystique qu'il revendique, non celle du terroriste" ([1943] 1947, 136). Le discours est un instrument de construction du sens, il travaille au service du projet et donc pour l'utilité, alors que le mystique vit (et meurt) dans l'instant et en vue de l'instant : il n'est travaillé que par le *silence*. Silence qui nécessite l'holocauste des mots, et que seule la poésie peut réaliser car en elle se *communique* le sacrifice du sens et du verbiage de l'être, offrant la possibilité de décrire une expérience illimitée, qui ne peut pas être située dans l'espace et le temps. Certes, ce sacrifice de la parole mis en place par la poésie ne peut être proposé que par la parole même, et Bataille, comme Sartre le remarque, en est conscient. En effet, il s'interroge constamment sur la façon d'exprimer le silence au moyen des mots, mais il n'y a pas d'autre issue que d'habiter ce paradoxe même :

D'abord nous trouverons chez M. Bataille un mimétisme de l'instant. Le silence et l'instant n'étant qu'une seule et même chose, c'est la configuration de l'instant qu'il doit donner à sa pensée. L'expression de l'expérience intérieure, écrit-il, doit de quelque

façon répondre à son mouvement.' Il renoncera donc à l'ouvrage composé comme aux développements en ordre. Il s'exprimera par brefs aphorismes, par *spasmes*, que le lecteur puisse saisir d'une seule vue et qui figurent comme une explosion instantanée, limitée par deux blancs, deux abîmes de repos. (Sartre 1947, 137-38; nous soulignons)

À la fin de la première partie de son article, Sartre stigmatise ultérieurement Bataille pour son mysticisme. Son texte ne serait que le résultat d'une *redescente* des sommets abyssaux de l'extase – à la manière des contes des mystiques –, ce qui aboutit à la substitution de l'*historicité* d'une expérience qui a eu un temps et un lieu définis à la *métaphysique*, en réduisant la condition humaine à la nature humaine. Sartre trace alors en quelques mots la stratégie communicative mise en place dans l'ouvrage en question : "La prédication orgueilleuse et dramatique d'un homme plus qu'à demi engagé dans le silence, qui parle à regret une langue fiévreuse, amère, souvent incorrecte, pour aller au plus vite, et qui nous exhorte sans nous regarder à la rejoindre fièrement dans sa honte et dans la nuit : telle apparaît d'abord *L'Expérience intérieure*" (ibid., 141). Jusque-là nous nous sommes attardés sur la forme. Mais le contenu ?

Les critiques que Sartre adresse à Bataille à propos de l'argumentation de celui-ci sont de nature variée. Elles concernent principalement son scientisme présumé (usage de la terminologie scientiste afin de conjurer l'opération a-scientifique), son positionnement du côté du transcendant (en demeurant dans le non-savoir, donc dans l'au-delà du savoir qui en fait ainsi un nouveau savoir qui pense le non-sens) et, *in fine*, d'avoir substantialisé le Néant, qui est Dieu, qui est l'"être tout" qu'il recherche et qui ouvrirait la voie à "une bonne petite extase panthéistique" (ibid., 171). Bataille aurait donc retrouvé Dieu en qualité de "chrétien honteux", mais surtout il nous aurait donné accès à une expérience inutilisable puisqu'elle serait absolument une fin en soi. Sartre conclut :

Le mysticisme chrétien est projet : c'est la vie éternelle qui est en cause. Mais les joies auxquelles nous convie M. Bataille, si elles ne doivent renvoyer qu'à elles-mêmes, si elles ne doivent pas s'insérer dans la trame de nouvelles entreprises, contribuer à former une humanité neuve qui se dépassera vers de nouveaux buts, ne valent pas plus que le plaisir de boire un verre d'alcool ou de se chauffer au soleil sur une plage.

Aussi, plus qu'à cette expérience inutilisable, s'intéressera-t-on à l'homme qui se livre dans ces pages, à son âme 'somp tueuse et amère', à son orgueil maladif, à son dégoût de soi, à son érotisme, à son éloquence souvent magnifique, à sa logique rigoureuse qui masque les incohérences de sa pensée, à sa mauvaise foi passionnelle, à sa quête vaine d'une évasion impossible. Mais la critique littéraire trouve ici ses limites. Le reste est l'affaire de la psychanalyse. Qu'on ne se récrie pas : je ne pense pas ici aux

méthodes grossières et suspectes de Freud, d'Adler ou de Jung ; il est d'autres psychanalyses. (ibid., 174)

Les préoccupations de Sartre semblent être alors, au fond, de nature purement politique et même psychopathologique. C'est l'homme Bataille qui est attaqué, aussi bien pour son incapacité d'ouvrir de nouvelles perspectives à l'agir humain (en se soustrayant au *projet*, qui demeure essentiel chez Sartre) que pour son instable intégrité personnelle. Mais comme la critique sartrienne se déguise en analyse structurelle d'une œuvre (forme contre contenu) pour aller frapper l'homme qui dans cette œuvre s'est représenté, la réponse bataillienne prend la forme d'une critique méthodologique visant à attaquer tout un système de pensée qui trouve en Sartre le plus vulnérable de ses hérauts.

Dans un court texte qui figure en appendice à l'étude *Sur Nietzsche* (Bataille 1973, 195-202), Bataille propose une défense de *L'Expérience intérieure* qui porte principalement sur l'expérience de l'écriture même :

Ce qui désoriente dans ma manière d'écrire est le sérieux qui trompe son monde. Ce sérieux n'est pas menteur, mais qu'y puis-je si l'extrême du sérieux se dissout en hilarité ? Exprimée sans détour, une mobilité trop grande des concepts et des sentiments (des états d'esprit) ne laisse pas au lecteur plus lent la possibilité de saisir (de fixer). (ibid., 1973, 195)

Il est immédiatement évident que Bataille n'a pas d'intérêt à entretenir la polarisation binaire d'une pensée critique qui nécessite de s'articuler autour d'étapes successives pour saisir les objets dont elle s'occupe. Ici il n'est pas question de forme et contenu mais de mobilité de la pensée, d'un flux qui dans la quête de la vitesse devient instantané. Sartre se place du côté de la "pensée lente" (Bataille 1973, 198), cette pensée qui se distancie du monde tout en croyant pouvoir l'aborder en tant que matière inerte à laquelle donner une direction, voire à lui accorder une moralité, une fin. Il s'agit d'une pensée incapable de penser l'irréductible, et qui préfère la *connaissance* à la *vie*. Par ailleurs, cela constitue la critique la plus générale que Bataille portera à l'existentialisme dans l'article "De l'existentialisme au primat de l'économie" :

Et l'existentialisme affirme (c'est sa définition d'école) : l'existence *précède* l'essence. Il n'en recherche pas moins de quelque façon l'essence que l'existence précède. [...] Il s'agit bien encore d'*éprouver* l'existence, de vivre *avant* de connaître (sans cela l'existence ne pourrait précéder l'essence). Mais la connaissance, l'exercice professoral, déborde (surtout chez Sartre). Ce n'est plus la vie subjective de l'individu qui pose les questions mais l'exigence même de la pensée. (Bataille 1988, 284)

Si Sartre n'a pas compris l'opération bataillienne de mise en scène de sa propre pensée dans l'acte de se défaire, c'est parce qu'il n'a pas pu vivre cette pensée même. Péniblement, il ne pouvait que la lire : "Sartre décrit fort heureusement mes mouvements d'esprit à partir de mon livre, soulignant leur niaiserie du dehors, mieux que je ne pouvais faire du dedans (j'étais ému) : aperçus, disséqués par une lucidité indifférente, il faut dire que le caractère pénible en est comiquement accusé (comme il convient)" (Bataille 1973, 196). Bataille a clairement *dé-écrit* sa propre "stupidité", sa propre soustraction au pouvoir gnoséologique du *logos*, et il l'a fait en proie à l'angoisse. Mais ce qu'on aperçoit de l'extérieur de cette angoisse n'est que son caractère comique, ridicule : un ridicule qui est projeté sur la pensée lente, sur la lenteur de celui qui sait, ou croit savoir.

Il est inévitable que la dérision essaye de fixer un contenu, un champ, un espace qui doit servir de cible pour des estocades empoisonnées. C'est dans l'immobilisation d'un objet que se trouve son pouvoir de résolution. Immobilisation qui se produit *en virtualisant* une capture de sens – mais ce qui lui échappe est qu'à cette virtualisation correspond une *réelle* fixation de sa propre incapacité à fixer (une véritable fixation devrait intégrer la mobilité) :

Ce que dans *L'Expérience intérieure* j'essayai de décrire est ce mouvement qui, perdant toute possibilité d'arrêt tombe facilement sous le coup d'une critique qui croit l'arrêter du dehors puisque la critique, elle, n'est pas *prise* dans le mouvement. Ma chute vertigineuse et la *différence* qu'elle introduit dans l'esprit peuvent n'être pas saisies par qui n'en fait pas l'épreuve en lui-même : dès lors on peut, comme Sartre l'a fait, successivement me reprocher d'aboutir à Dieu, d'aboutir au vide ! ces reproches contradictoires appuient mon affirmation : *je n'aboutis jamais*.

C'est pourquoi la critique de ma pensée est si difficile. Ma réponse, quoi qu'on dise, est donnée d'avance : je ne pourrai d'une critique bien faite tirer, comme c'est le cas, qu'un nouveau moyen d'angoisse, partant d'ivresse. Je ne m'arrêtais pas dans la précipitation de ma fuite à tant d'aspects comiques : Sartre me permettant d'y revenir... C'est sans fin. (Bataille 1973, 199)

Bataille nous ramène donc à son expérience vécue, ou mieux au caractère invivable de sa vie, cette vie même où il pense et s'exprime "à la merci de hasards" (*ibid.*, 200):

Il n'est personne, évidemment, qui ne doive laisser au hasard une part. Mais c'est la plus petite et surtout la moins consciente possible. Tandis que je m'en vais décidément la bride sur le cou, j'élabore ma pensée, je décide de son expression mais ne puis disposer de moi comme je veux. Le mouvement même de mon intelligence est débridé.

C'est à d'autres, au hasard heureux, à des moments fugitifs de détente, que je dois un minimum d'ordre, une érudition relative. Et le reste du temps... (ibid.)

Bataille fait donc ce qu'il peut et non pas ce qu'il veut. Il doit un minimum d'ordre à l'insistance de la volonté, mais "le reste du temps..." est rythmé par des fulgurations nocturnes, par ces expédients qui, selon Sartre, rendent ces idées "si molles, si *informes*, quand son sentiment est si dur" (Sartre 1947, 159).

Or, c'est exactement l'*informe* qui nous permet de glisser vers une compréhension plus profonde (bien que tout demeure en surface) de la relation qu'entretiennent, chez Bataille, forme et contenu, forme et matière/substance.

2. L'*informe*

Nous avons vu jusqu'à quel point la critique que Bataille adresse à Sartre paraît se situer en premier lieu sur un plan formel, méthodologique, pour se faire ensuite corps en incarnant le désastre de la pensée, l'angoisse du vivre, la blessure de l'être que Bataille lui-même ressent. Cela souligne qu'en lui le plan formel et le plan matériel sont homologues et interchangeables, mais désigne aussi un système de forces qui se déchaînent entre ces deux champs et dans lequel la transgression des limites est souveraine. La notion d'*informe* nous permet d'aller plus loin dans la compréhension de la problématique de la forme chez Bataille.

Si, comme il le dit dans le Dictionnaire critique de la revue *Documents*, la "besogne" du mot *informe* est de "déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme" (Bataille 1970, 217), et le but premier de la philosophie proprement dite est de donner une "redingote mathématique" (*ibid.*) à ce qui est, comment peut-on comprendre l'épuisante recherche bataillienne de l'instantanéité de la pensée ? Quel statut devront assumer sa forme et son contenu ? Sera-t-il toujours correct d'en parler en termes *scolastiques* ?

L'essai de Georges Didi-Huberman intitulé *La ressemblance informe ou le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille* (1995) se fonde précisément sur la note consacrée à l'*informe* afin d'examiner la *déchirure* du concept thomiste de *ressemblance* opérée par Bataille à partir de la revue *Documents*. Selon Didi-Huberman, l'événement de rupture que cette dernière introduit dans le monde de la recherche esthétique est la mise en *mouvement* des formes contre leur substantialité iconographique ou, pour être plus précis, c'est leur transgression donnant lieu à des formes *transgressives* :

[...] Rosalind Krauss a montré comment l'"informe" bataillien n'était pas du tout 'le contraire' de la forme, que la forme par conséquent n'y était pas 'le contraire' de la matière, et qu'en réalité la valeur de bouleversement visée dans le terme *informe* correspondait souvent à la mise en œuvre d'un 'procédé spatial spécifique' : gros plan, contre-plongée, rotation ou renversement à 180 degrés, forme rendue floue, érodée, recadrée, 'invasion' de l'objet par son espace environnant, etc. La question que l'on peut dès lors se poser, en relisant les textes de Georges Bataille dans *Documents* et en regardant les images qu'il a choisi d'y reproduire en écho, serait de comprendre en quoi transgresser les formes revient à produire des *formes transgressives*, en quoi déchirer les ressemblances revient à produire des *ressemblances déchirantes*. (Didi-Huberman 1995, 22-23)

Tout d'abord, Didi-Huberman pose comme thèse de son argumentation (à laquelle s'opposera dialectiquement l'antithèse bataillienne) la définition de la *ressemblance* telle qu'elle nous est donnée par Saint Thomas d'Aquin¹ dans la première partie de la *Somme Théologique* : "La ressemblance se comprend selon la convenance dans la forme (*secundum convenientiam in forma*), et c'est pourquoi la ressemblance est multiple (*multiplex est similitudo*)"². C'est donc la *conformité*, à savoir l'*aequiformitas*, l'égalité de forme, qui caractérise la *ressemblance*. Mais la matière ? Didi-Huberman poursuit :

[...] Lorsqu'on dit que deux choses ou deux personnes se ressemblent, on suppose normalement qu'elles ne se touchent pas, qu'elles demeurent dans un éloignement matériel plus ou moins affirmé. Le portrait ressemble au portraituré et la copie à son modèle, justement parce que le portrait n'a pas la substance du portraituré, et que la copie ne se trouve pas au même 'lieu' hiérarchique – ontologiquement parlant – que son modèle. Bref, la 'conformité' idéale exige quelque chose comme la réciproque d'une 'non-commaterialité' : dans l'expression 'convenante' ou scolastique (chrétienne et aristotélicienne, mythique et métaphysique) de la ressemblance, *la matière ne doit pas toucher à la forme*, ou plutôt la matière ne doit pas entrer dans l'énoncé ou dans l'actualité du rapport normal de 'conformité'. (Didi-Huberman 1995, 29)

Voilà ce qui tient la matière à distance : une étroite hiérarchie ontologique qui s'enracine dans l'aristotélisme ainsi que dans le christianisme (perte de ressemblance entre Dieu et l'Homme suite au péché originel). En revanche, Bataille opérerait une perturbation hié-

¹ Le thomisme avait été une des cibles critiques de Bataille dans l'article "Figure humaine" de 1929 (Bataille 1970, 181-185).

² Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, Ia, 4, 3, cité et traduit ici par Didi-Huberman.

rarchique qui ferait jouer sur le même niveau le bas avec le haut, la copie avec le modèle et la forme avec la matière. Plus précisément, il imposera aux formes "l'insubordination des faits matériels" (Bataille 1970, 318). Comme l'écrit Michel Leiris, *Documents* a permis à Bataille de pratiquer une "philosophie agressivement anti-idéaliste" (Leiris 1963, 690), et en effet tous les articles de cette période sont traversés par la fascination d'un certain *matérialisme*, un "bas matérialisme", pour reprendre le célèbre article intitulé *Le bas matérialisme et la gnose* (Bataille 1970, 220-226). Ici, Bataille analyse le courant philosophique du matérialisme qui, à ses yeux, est le seul en mesure de s'opposer aux abstractions de l'idéalisme (au sens large du terme). Chez les gnostiques, la matière n'est pas la dégradation d'un principe supérieur : elle n'est pas la chose en soi, ne possède aucune connotation ontologique mais constitue un principe autonome, indépendant et actif. Il faut se soumettre non pas à ce qui serait plus haut, à savoir la raison, mais à "ce qui est plus *bas*" (Bataille 1970, 224), à condition que cela ne singe pas l'autorité. Le plus grand risque dans lequel peut tomber le matérialisme est d'idéaliser la matière comme une forme abstraite, erreur qu'ont commis de nombreux matérialistes du passé, puisqu'"ils ont situé la matière morte au sommet d'une hiérarchie conventionnelle des faits d'ordre divers, sans s'apercevoir qu'ils cédaient ainsi à l'obsession d'une forme *idéale* de la matière, d'une forme qui se rapprocherait plus qu'aucune autre de ce que la matière *devrait* être" (Bataille 1970, 179). Il faut substituer l'être même, matériel, bas, à la nécessité d'une autorité extérieure abstraite, idéale. Le matérialisme souhaité par Bataille est un matérialisme antidialectique qui considère la matière non pas comme une abstraction mais plutôt comme "source de contradiction" (Bataille [1930] 1970, 221) ; cela nous montre que son intention n'est pas de résoudre les contradictions ou les dualismes, mais de les maintenir en vie, toujours actifs et en mouvement, non hypostasiés en une abstraction typique de l'idéalisme. Le bas matérialisme de Bataille doit donc *déclasser* la hiérarchie entre matière et forme. *L'informe*, qui en est l'instrument, doit libérer la matière de la prison ontologique idéaliste ; la matière informe, basse, ne correspond à aucun devoir-être, à aucun concept catégorisable. Elle ne s'appuie pas sur les constructions métaphysiques de l'idéalisme et, si l'on veut trouver une base théorique au bas matérialisme, il faut la chercher dans la philosophie gnostique et dans le manichéisme dualiste. La pensée doit se réveiller du sommeil métaphysique où régnait le principe d'identité afin de le dépasser, grâce au mouvement de *l'informe*, en direction de la *dépense*, de l'excès, de l'écart : au lieu de la rationalité absolue, Bataille fait jouer la tension dialectique jamais satisfaite et en mouvement perpétuel. Ce mouvement continu qui se traduit par un renversement des valeurs et des formes opère par le truchement du travail de *l'informe* qui doit –

c'est sa *besogne* – déclasser, bouleverser les hiérarchies, et notamment démanteler le principe selon lequel "chaque chose ait sa forme" (Bataille 1970, 217). En effet, comme l'écrit Denis Hollier, "il est toujours tentant d'arrêter une forme. La forme est la tentation du discours. C'est en prenant forme qu'il se développe, puis se fixe et se fait reconnaître. D'une certaine manière, Bataille ne l'a pas fait : à la tentation de la forme il a su opposer la violence d'un désir" (1993, 54).

Cependant, ce désir n'a pas éliminé la forme mais lui a fourni une vibration, une *ondularité* qui, en se manifestant, la condamne à se perdre dans un rythme, dans des contractions et des dilatations agitant la matière et qui, dans l'immobilité de l'instant, donnent lieu au mouvement.

3. Bataille/Bacon/Deleuze : la déformation

La rythmicité de l'œuvre de Bataille est marquée par des mouvements *spastiques* (déjà mis en évidence par Sartre) que nous pouvons mieux comprendre en abordant l'essai que Gilles Deleuze a consacré au peintre Francis Bacon, *Logique de la sensation* ([1981] 2002). Nous croyons en effet que certaines articulations conceptuelles mises en lumière par Deleuze à propos de la peinture de Bacon peuvent nous suggérer les modalités à travers lesquelles la matérialité "empoisonne" la forme chez Bataille.

En s'opposant au *figuratif* sous-jacent à la logique de la *représentation*, Bacon aurait atteint le "figural" pur, l'épiphanie éphémère de l'"advenir", et qui obéit à la logique de la *sensation*. En effet, les "Figures"³ de Bacon n'ont pas de fonction illustrative, documentaire ou narrative, mais elles expriment des sensations, des affections, des pulsions. Au cours d'un entretien avec David Sylvester, Bacon établit une distinction nette entre les deux options esthétiques : "Alors qu'une forme illustrative vous dit immédiatement en passant par l'intelligence ce que la forme signifie, une forme non illustrative agit plutôt sur la sensibilité et ensuite vous ramène lentement au fait" (Bacon 1976, I, 62). L'art doit saisir la réalité dans son point de concentration vitale le plus élevé, il doit produire l'image avant toute articulation rationnelle, s'adresser directement au système nerveux, solliciter l'instinctuel qui se cache derrière la civilité des bonnes manières, en déchaînant des sensations qui se démarquent de la simple reproduction de l'objet. Comme Valéry le disait : transmettre la

³ La majuscule est de Deleuze.

sensation, mais "en évitant le détour ou l'ennui d'une histoire à raconter" (Bacon 1976, I, 127). Deleuze traduit magistralement cette poétique réaliste par une rigoureuse logique de la sensation qui s'articule sur différents niveaux et qui se dispose dans une pluralité d'ordres et de champs hétérogènes. La logique des sens qui préside à toute son œuvre fait de Bacon – aux yeux de Deleuze – un héritier de Cézanne, lequel avait compris que la sensation n'est pas le produit du libre jeu de la couleur et de la lumière, comme les impressionnistes le croyaient, mais qu'elle est le corps vécu, sa vibrante forme sensible, son caractère *pathique* et non pas *représentatif*. "Peindre la sensation" (Deleuze 2002, 40) devient le mot d'ordre de l'art qui dédaigne le dépassement de la figuration par la forme abstraite :

L'abstrait me semble une solution de facilité. La matière picturale en soi est abstraite, mais la peinture, ce n'est pas seulement cette matière, c'est le résultat d'une sorte de conflit entre la matière et le sujet. Il y a comme une tension, et j'ai l'impression que les peintres abstraits éliminent d'emblée un des deux termes de ce conflit. (Bacon 1996, 117-18).

Les "Figures" de Bacon, qui incarnent cette tension, constituent une des réponses les plus persuasives et efficaces à la question de Klee : comment rendre visibles des forces invisibles ?

En effet, ce qui engendre la sensation est l'exercice des forces sur un corps, et chez Bacon il s'agit de forces d'isolement, de *déformation* et de dissipation qui véhiculent les effets entropiques de la force du temps, du travail écrasant de la mort. Les têtes peintes par Bacon sont exposées aux forces de pression, dilatation, contraction et tiraillement qui produisent des cris, des *spasmes*, des chutes, des mutilations, d'inguérissables souffrances.

Or, ces tensions qui traversent les tableaux de Bacon mettent en résonance la "Figure" – isolée à l'intérieur de ronds, parallélépipèdes, pistes (ou "contours") – avec ce que Deleuze, d'après Bacon, appelle "structure matérielle", à savoir des *aplats* qui l'entourent, l'enferment. Entre ces deux espaces, deux mouvements égaux et opposés se développent. Le premier procède de la "structure matérielle" à la "Figure", laquelle va être ainsi renfermée par une sorte de cylindre-cage qui lui donne un "athlétisme" singulier – c'est la force d'*isolement*. Le deuxième mouvement va de la "Figure" à la "structure matérielle" et implique la *corporéité* de la première ; c'est le corps qui s'efforce d'échapper de soi-même à travers un de ses organes (par exemple la bouche, dans le cas du cri) afin de rejoindre la "structure matérielle" et *se dissiper* en elle à l'aide d'un point de fuite du "contour" : ce sont les forces de *déformation* et de *dissipation*. Déformation justifiée par le fait que les lignes se courbent selon une trajectoire *spastique*, de contraction, qui concerne souvent une série

de pratiques d'excrétion ; déformation qui ne veut pas dire transformation puisque celle-ci impliquerait une idée de dynamisme qui est tout à fait absente dans la première, laquelle s'exerce sur la forme au repos, statique, donc en subordonnant le mouvement à la force.

Ces deux mouvements d'invasion mutuelle – la "structure matérielle" qui opprime la "Figure" et la "Figure" qui s'ouvre à la "structure matérielle" dans l'intention de se confondre avec elle – déterminent une démarche *rythmique* de "diastole-systole" (Deleuze 2002, 46) qui configure une dimension tactile ou "haptique"⁴ de la peinture. Dans les toiles de Bacon on peut faire l'épreuve d'un espace d'indiscernabilité entre les éléments qui en font partie, un espace qu'on peut interroger au moyen d'un regard qui *touche* et qui fait l'expérience, dans un même lieu, de la présence de la forme et du fond :

À ce stade, nul rapport de profondeur ou d'éloignement, nulle incertitude des lumières et des ombres, quand on passe de la Figure aux aplats. Même l'ombre, même le noir n'est pas sombre. [...] Si les aplats fonctionnent comme fond, c'est donc en vertu de leur stricte corrélation avec les Figures, *c'est la corrélation de deux secteurs sur un même Plan également proche*. Cette corrélation, cette connexion, est elle-même donnée par le lieu, par la piste ou le rond, qui est la limite commune des deux, leur contour. (Deleuze 2002, 14)

Il semblerait que, voulant translittérer ce discours en caractères batailliens, cette "mise en mouvement des formes" visant à la production de *formes concrètes* ne signifie rien d'autre que la *consubstantialité* de forme et de matière – haut et bas, rationnel et irrationnel – comme pratiquée par l'exercice *rythmique* de l'écriture et des choix iconographiques qui l'accompagnent.⁵ Il s'agirait donc d'une opération qui *dissipe* les deux catégories dans un même plan qui est *haptique*, traversé par les forces nerveuses du désir. Désir qui désarticule le corps de l'écriture (textuelle et visuelle), le *déforme* sans lui soustraire totalement la forme mais en la soumettant à une décomposition *anagrammatique*. Dans les mots de Hans Bellmer (l'un des illustrateurs des récits érotiques de Bataille) : "Le corps est comparable à une phrase qui vous inviterait à la désarticuler, pour que se recomposent, à travers une série d'anagrammes sans fin, ses contenus véritables" (Bellmer 2008, 45).

⁴ Du verbe grec *haptain*, toucher.

⁵ Il faut souligner qu'au-delà des revues *Documents* et *Acéphale* ou des ouvrages consacrés explicitement à l'art comme *Manet, Lascaux ou la naissance de l'art* et *Les larmes d'Eros*, beaucoup d'autres textes de Bataille, fictionnels et non, contenaient des illustrations.

Bellmer propose en termes linguistiques – après l'avoir *pratiqué* dans son art – ce que Deleuze retraduit en termes artaudiens à propos de Bacon quand il soutient que dans ses tableaux, les forces agissent sur la "Figure" comme une onde sur un "corps sans organes", en y produisant de différents niveaux :

Voilà ce qu'il faut comprendre : l'onde parcourt le corps ; à tel niveau un organe se détermine, suivant la force rencontrée ; et cet organe changera, si la force elle-même change, ou si l'on passe à un autre niveau. Bref, le corps sans organes ne se définit pas par l'absence d'organes, il ne se définit pas seulement par l'existence d'un organe indéterminé, il se définit enfin par la *présence temporaire et provisoire* des organes déterminés. (Deleuze 2002, 50)

Le caractère éphémère des organes se traduit chez Bataille par la réorganisation agitée et continue des mots et des images selon un ordre variable d'obscénité, fondant ainsi le discours du désir qui, *en déformant*, donne *rythme* aux textes en leur permettant de communiquer davantage à la *sensibilité* qu'à l'*entendement*. En nous éloignant légèrement de l'analyse de Deleuze⁶, nous soutiendrons la thèse que la *consubstantialité* de matière et de forme, chez Bataille, fait allusion à une sorte de *continuum* désirant (l'aplat) qui exerce une pression sur la structure verbale et sur l'image (les "Figures"), ou plutôt sur l'idée qu'elles représentent, tout en engendrant une contraction déformante, un *spasme* qui va ouvrir un passage, un *trou*, précisément dans la direction de ce *continuum* dans lequel *on se consume* en une *dépense* mortifère. C'est ainsi que la forme, annonçant par le désir sa propre *déformation*, c'est-à-dire sa *matérialisation*, laisse le champ libre à une matière qui l'assume en soi, l'intériorise, mais sans la porter aux limites de son être : il s'agit d'une opération purement *topologique* et non pas de suppression car les limites sont ramenées à l'intérieur de l'extérieur sans pour autant entrer dans une zone d'ombre. De cette façon la matière, n'étant plus *contenue* – le conteneur a en effet été absorbé – est partout et menace le lecteur et la forme-livre elle-même, en en sanctionnant l'artificialité⁷.

Cette *déterritorialisation* de la forme apparaît clairement dans les éditions illustrées des récits de Bataille. Nous prendrons comme exemple deux passages tirés des éditions de *Madame Edwarda* parues en 1945 et en 1965, illustrées respectivement par Jean Perdu

⁶ Selon Deleuze, la "Figure" reproduit déjà en soi-même la tension entre matière et forme, couleurs et geste pictural – le *diagramme*, comme l'appelle Bacon – qui les organise.

⁷ Bacon, au contraire, souhaitait accentuer l'aspect artificiel de la forme-tableau en exigeant que ses toiles aient des cadres et des vitres de protection.

(Jean Fautrier) et Hans Bellmer (cf. Angélique 1945; Bataille 2001, 22 et 34-35).⁸ Ces deux extraits, avec les gravures qui les accompagnent, se rapportent à la même scène du récit, celle de l'étreinte entre le protagoniste Pierre et la prostituée Edwarda dans un bordel. Ils montrent comment l'écriture est mise à rude épreuve par l'irruption du désir, de la matérialité du *continuum* qui s'approprie le champ de la page et des graphèmes qui la tachent en perturbant – en *déformant* – la discursivité pour la réduire à un tas de points (opération *pictographique*) et de lignes courbes, liquéfiées, *spastiques* qui suggèrent une scène sans la raconter (opération pleinement baconienne, "figurale"). En particulier, la gravure de Jean Fautrier, placée entre une phrase⁹ et des lignes de pointillés, représente un homme et une femme stylisés qui s'entrelacent comme deux paires de ciseaux. Elle interrompt brusquement le texte pour affirmer l'*unicum* de l'extase érotique, l'articulation des corps à travers la blessure génitale, contre la séparation des mots qui la précèdent. La contagion entre deux êtres humains dans l'expérience de la *petite mort* ne peut faire rien d'autre que laisser derrière soi – mais tout en le projetant infiniment en avant parce que le désir se perpétue sans cesse sans atteindre son objet – le silence du plan haptique. Dans le deuxième exemple, les lignes de pointillés prennent à elles seules une page entière et semblent être la légende muette de la gravure qui suit, où l'on voit une tête d'homme composée par d'innombrables jambes féminines qui se liquéfient et se confondent. En réalité, les rôles sont inversés et c'est le dessin de Bellmer qui fonctionne comme un commentaire de l'opacité de l'angoisse que ces points, en faisant exploser la parole, semblent suggérer. Ce commentaire nous renvoie à ce dont nous avons parlé plus haut : la dislocation du désir qui a comme effet la superposition d'un organe à l'autre en réduisant le corps à un jeu polyvalent de formes liquides – c'est *l'insubordination des faits matériels*.

Conclusion

De tels procédés *rythmiques* de *déformation matérielle* et *matérialisation formelle* semblent vouloir se moquer des acquisitions d'une large partie de l'art contemporain, où

⁸ Cette édition avait déjà été conçue par Bataille en 1956, mais elle n'avait pas fait l'objet d'une publication à cause de problèmes financiers.

⁹ "L'indifférence tumultueuse de la salle à son bonheur [*de Madame Edwarda*], à la gravité mesurée de ses pas, était consécration royale et fête fleurie : la mort elle-même était de la fête en ceci que la nudité du bordel appelle le couteau du boucher (Bataille 2001, 22).

l'accent est mis sur la *poétique* à détriment du *poème*. Si l'abstractionnisme, ainsi que l'art conceptuel ou l'*action painting* étaient fondés sur une opération intellectuelle capable d'informer et défigurer la matière au travers un nombre limité d'actes d'attribution de sens – et donc de *profondeur* –, ici nous nous trouvons devant un mouvement de création qui s'élançe du bas pour rester sur la surface (une surface sans crispations) sans jamais viser le haut, sans jamais fixer l'Idée. Chez Bataille aussi bien que chez Bacon, le moment performatif est confié à l'*accident* et non pas au projet. Chez les deux, c'est à la sensibilité de générer le signe, textuel ou pictural, et cette sensibilité même en est aussi la cible.

Chez Bataille, l'aveuglement, l'obsession pour la visibilité manquée ne suggère que l'"hapticit  " de sa démarche, une expérience tactile qui appartient au domaine de la tache aveugle¹⁰ au moment où l'on se met dans l'ombre, en n'y pouvant que marcher à t  tons. En ce sens, nous pourrions parler de l'écriture de Bataille comme d'un *body art* sans concept, sans *poétique* du corps, qui voit en ce dernier le territoire d'un exercice cruel de torture, de blessure : tout est à la surface, même quand on entame en profondeur la chair. Ce qui importe n'est pas l'idée de ce corps mais ce que l'on fait avec son sang, son *poème* :

Puisque *ema*, en grec, veut dire sang, et que po-ema doit vouloir dire
après :
le sang,
le sang après.

Faisons d'abord *poème*, avec sang.

Nous mangerons le temps du sang.

Et en avant le po-  me en chant. Et *sans* sang.

Car ce qui était fait avec du sang, nous, nous en avons fait un poème.

Et de quoi vint le chant grégorien (viol tranché d'une émulsion de sang),

de quoi sont venus certains mantrams tibétains ?

D'avoir voulu éviter le sang, d'avoir distillé à jamais le sang, et dans ce sang le réel véridique pour en faire

¹⁰ "Il est dans l'entendement une tache aveugle : qui rappelle la structure de l'  il. [...] Mais alors que la tache aveugle de l'  il est sans conséquence, la nature de l'entendement veut que la tache aveugle ait en lui plus de sens que l'entendement même. Dans la mesure où l'entendement est auxiliaire de l'action, la tache y est aussi négligeable qu'elle est dans l'  il. Mais dans la mesure où l'on envisage dans l'entendement l'homme lui-même, je veux dire une exploration possible de l'être, la tache absorbe l'attention : ce n'est plus la tache qui se perd dans la connaissance, mais la connaissance en elle" (Bataille 1943, 129).

ce que l'on appelle
 aujourd'hui
 de la *poésie*,
absence de cruauté dans le temps (Artaud 2004, 1114-1115)¹¹

Si alors l'on peut parler d'*irreprésentabilité* à propos de Bataille, ce serait précisément à cause de cette réappropriation rythmique du sang dans le poème. Nous dirions, brièvement, que l'*irreprésentable* est la *poématique-sanglante* rythmicité du corps désirant, la violence que le désir exerce sur les images, sur les formes, en les troublant et parfois en les supprimant. L'objet de ce désir est infiniment présent parce qu'infiniment *déformé*, infiniment oublié – il se donne dans l'accident, dans le *désastre*. Nous aimerions *dé-écrire* l'*irreprésentable* comme la tentative toujours échouée de prendre une photo de ce qu'on aime, sans y parvenir parce qu'incapables de la mettre au point, ou bien parce que la main nous tremble ou encore à cause d'un accident qui trouble la prise de vue. Accidents du désir, *vision excessive*, vision *de* l'excès et vision *dans* l'excès qui est aussi, au fond, *visibilité haptique*, tactile, de la mort – vérité ultime de toute jouissance.

*Dr. Nicola Apicella, École des Hautes Études en Sciences Sociales
de Paris (EHESS Paris) nicola.apicella[at]gmail.com*

Références

- Artaud, Antonin. Textes du retour à Paris écrits en 1946. Paris: Gallimard, 2004.
- Angélique, Pierre. *Madame Edwarda*, avec 30 gravures de Jean Perdu. Paris: Imprimeur-Libraire le Solitaire, 1945.
- Bacon, Francis. Entretiens avec Michel Archimbaud. Paris: Gallimard, 1996.
- Bacon, Francis. L'art de l'impossible. Entretiens avec David Sylvester. Genève: Skira, 1976.
- Bataille, Georges. "De l'existentialisme au primat de l'économie", in idem. *Œuvres Complètes*, XI, Paris, Gallimard, 1988. 279-306.

¹¹ Ici, l'invective artaudienne a comme cible la belle et exsangue poésie petite-bourgeoise.

Bataille, Georges. "Informe", in idem. *Œuvres Complètes*, tome 1. Paris: Gallimard 1970. 217.

Bataille, Georges. "Figure humaine", in idem. *Œuvres Complètes*, tome 1. Paris: Gallimard 1970. 181-185).

Bataille, Georges. "La notion de dépense." in idem. *Œuvres Complètes*, tome 1. Paris: Gallimard 1970. 302-320.

Bataille, Georges. "Le bas matérialisme et la gnose." in idem. *Œuvres Complètes*, tome 1. Paris: Gallimard 1970. 220-226.

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

Bataille, Georges. "Matérialisme", in idem. *Œuvres Complètes*, tome 1. Paris: Gallimard 1970. 179-180.

Bataille, Georges. *Sur Nietzsche*. Paris: Gallimard, 1944.

Bataille, Georges. *Madame Edwarda par Pierre Angélique*. Paris: Pauvert, 2001.

Bellmer, Hans. *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*. Paris: Alia, 2008.

Deleuze, Gilles. *Logique de la sensation*. Paris: Seuil, 2002.

Hollier, Denis. *La Prise de la Concorde, suivi de Les dimanches de la vie. Essai sur Georges Bataille*. Paris: Gallimard, 1993.

Leiris, Michel. "De Bataille l'impossible à l'impossible Documents". *Critique*, No. 195-196, août-septembre 1963. 685-693.

Sartre, Jean-Paul. "Un nouveau mystique", in idem. *Situations I*. Paris: Gallimard, 1947. 133-174.