

L'esthétique de « ce qui est » chez Georges Bataille

Isao OKI

Introduction

L'entrée dans un registre quotidien d'une série de termes tels que « réalité virtuelle », « réalité augmentée » ou « réalité mixte », ratifie la conviction contemporaine que le monde est constitué de différentes strates de réalité. Cette spectralité du réel, limitée par deux extrémités que sont la réalité physique et la virtualité, ne propose pas de structure d'ordre hiérarchique.

Dans un tel contexte, l'aspect dynamique du devenir de l'être observé autrefois par Gilles Deleuze reste digne d'être noté. Sur l'échange des forces qui s'articulent dans le processus de différenciation, il signale que « le virtuel ne s'oppose pas au réel, mais seulement à l'actuel. *Le virtuel possède une pleine réalité, en tant que virtuel*¹ ». Tandis que l'actuel signifie ce qui est donné comme matière, le réel n'est pas seulement constitué du tangible ou du visible.

Les circonstances semblent défavorables aux matérialistes puisque le virtuel montre une affinité profonde avec l'idéalité et la spiritualité. Cependant, les concepts attribués à l'actuel, tels que la présence et le présent n'impliquent pas nécessairement l'absence et la durée comme contrepartie, car il s'agit plutôt d'une vision différente de matière. Bien que la combinaison de la matière et de l'idée soit sans cesse mise en cause, ce thème se voit lancé dans une autre perspective autour des années 1940. Pour en citer un exemple, quand Emmanuel Levinas développe ses idées de « il y a » et que Georges Bataille parle de « ce qui est », les deux auteurs accordent une importance majeure à la matérialité et à la corporéité qui ne dépendent pas de la réalité physique. Dans le cadre de cette étude, la

¹ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, (1968), PUF, 2003, p. 269.

réflexion sur le rapport de matérialité et de virtualité, en se référant à ces notions représentatives « il y a » et « ce qui est », permettrait d'identifier les enjeux confiés au concept de matière et d'examiner leur rôle joué surtout dans le domaine artistique.

1. Voir « ce qui est »

Dans *Méthode de méditation* rédigée en 1947, Bataille met en épigraphe des mots de René Char, qui aspire à intégrer le pouvoir intuitif de l'art pictural à la poésie et qui demande à Picasso d'illustrer ses poèmes, influencé par la collaboration du peintre et de Paul Éluard : « *Si l'homme ne fermait pas souverainement les yeux, il finirait par ne plus voir ce qui vaut la peine d'être regardé*² ». La citation résonne avec l'affirmation d'Éluard lui-même, par l'intermédiaire de qui René Char a dû rejoindre le groupe surréaliste : « On ne voit ce qu'on veut que les yeux fermés, tout est exprimable à haute voix³ ». L'acte de voir affranchi de la condition physique ou encore l'expérience de l'invisible étaient en cause, en particulier à cette époque avant-gardiste, tout en gardant une relation inextricable aussi bien avec le réalisme qu'avec l'idéalisme. Bataille lui-même partage ce lieu commun, notamment en rapport avec sa théorie de la souveraineté :

Le jour où ce que j'attends se verra, tous les yeux seront peut-être fermés, comme inévitablement les yeux de bourreaux dignes de ce nom sont aveugles à la mort. Mais il est temps encore, et je puis, sortant de nos habitudes de penser, me donner à l'avance le spectacle que jamais ne regarderont que des yeux fermés, mais que je vois encore, et qui devant des yeux que j'écarquille est aussi merveilleux qu'angoissant⁴.

² René Char, cité dans Georges Bataille, *Méthode de méditation*, (1947), *Œuvres complètes*, t. V, Gallimard, 1973, p. 192.

³ Paul Éluard, *Donner à voir*, (1939), *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 938.

⁴ G. Bataille, « Hegel, l'homme et l'histoire », (1956), *Œuvres complètes*, t. XII, Gallimard,

Dans ce petit article, Bataille invoque les relations binaires telles que le jeu de croissance et de consommation, de durée et d'instant privilégié, ou la modalité du monde fondée sur la distinction de l'homme et de la chose, du sujet et de l'objet. De ces relations binaires l'homme se libère par l'expérience de la nuit métaphorisant la mort symbolique ou réelle. La destruction d'une victime en est une et elle appelle l'existence sacrée ou l'instant privilégié mais l'existence souveraine ne se réalise qu'au moment de la destruction, de la consommation improductive où il n'assume plus son être individuel.

Un parallèle s'établit entre le poète et les mots, nommés ailleurs victimes de la poésie.

Telle est en effet la misère de la poésie, que, se servant des mots pour exprimer ce qui a lieu, elle tend à étouffer le cri d'une émotion présente sous le masque d'un visage de musée. La poésie criant l'instant suspendu, du fait que l'ordre émouvant des mots lui survivra, tend à n'exprimer qu'un sens durable : elle le fige en solennité funèbre⁵.

La poésie est apte à exprimer l'instant suspendu, même si elle donne forme à ce qui a lieu et finit par le voiler. Pour illustrer cette aptitude, l'auteur invoque l'idée de « donner à voir », titre choisi par Éluard pour son recueil de poèmes paru en 1939 : « mais s'il faut "donner à voir" (quand le souci de l'homme raisonnable – morose, homme d'affaires, méfiant – l'empêche de *voir*), il faut donner aux mots le pouvoir qui *ouvre les yeux*⁶ ». L'analyse rejoint le thème d'une vision qui se dérobe aux yeux.

Le spectacle de ce qui se cache sous le masque se définit enfin comme l'objet de l'acte de donner à voir. Quand la mise à mort lors d'un rite sacrificiel révèle l'absence de la victime, Bataille pose la

1988, p. 365.

⁵ *Idem*, « De l'âge de pierre à Jacques Prévert », (1946), *Œuvres complètes*, t. XI, Gallimard, 1988, p. 99.

⁶ *Ibid.*, p. 87.

question : « L'absence serait-elle à la fin ce contenu de l'instant que le sacrifice ou la poésie "donne à voir" ?⁷ »

Le sacrifice et la poésie donnent à voir l'instant, dont le contenu n'est pas une affirmation de la présence. « Ce qui vaut la peine d'être regardé » ne désigne pas seulement la vision corporelle ni intellectuelle, mais diffère aussi de ce qui se présente sous les yeux. De ce contenu de l'instant, Bataille donne un autre exemple dans le même article. Après une longue citation d'*Inventaire* :

Est-ce abuser de « voir » à travers ces lignes « ce qui est » ? N'est-ce pas, comme dans le *Dîner de têtes* ou *La Crosse en l'air*, ce monde actuel, impossible et bête, impossible et cruel, impossible et faux ? Obsédant, sortant par les yeux..., tel qu'un jeu poétique enragé des mots le peut seul « donner à voir »... (du moins, peut-on le « voir » et non l'analyser, le « voir » à n'en plus pouvoir...) ⁸

Les vers de Prévert en question se remplissent de jeux de mots presque enfantins, mais autonomes parce qu'ils ne défendent aucune autorité.

Alors que donner à voir signifie donner à voir « ce qui est » comme décrit ci-dessus, par le syntagme voir « ce qui est », l'auteur entend annihiler la forme qui masque la matière et les causes :

Une voiture, un homme entrent dans un village : je ne vois ni l'une ni l'autre, mais le tissu tramé par une activité à laquelle j'ai part. Là où j'imagine voir « ce qui est », je vois les liens subordonnant à cette activité ce qui est là. Je ne vois pas : je suis dans un tissu de connaissance, réduisant à lui-même, à sa servitude, la liberté (la souveraineté et la non-subordination premières) de ce qui est ⁹.

L'intérêt porté par Bataille à l'appareil de vision et à l'acte de voir est manifeste depuis le début de sa carrière. Cette obsession se

⁷ *Ibid.*, p. 102.

⁸ *Ibid.*, p. 97.

⁹ *Idem, Méthode de méditation, op. cit.*, p. 205.

combine par la suite avec une attitude poétique plus globale qui s'élève contre la vision intellectuelle et le langage utilitaire.

Pour désigner un état des choses avant d'être étouffées par les mots ou les formes et recouvertes par la finalité rationnelle pour ainsi dire, l'auteur recourt au pronom relatif neutre. Le terme « ce qui est » se trouve parsemé dans les textes de Bataille de différentes époques. Conjuguée ensuite avec la corporéité, la notion laisse croire à son essence matérielle.

Le dévoilement d'éléments qui demeurent derrière les formes évoque naturellement le dépouillement corporel, d'autant plus chez Bataille dont la devise est : « *Je pense comme une femme enlève sa robe*¹⁰ ».

Par un auteur destiné à faire face à la vie mise à nu, le lecteur est invité à être ouvert à la communication. Ainsi le narrateur de *Madame Edwarda* proclame : « Il est décevant, s'il me faut ici me dénuder, de jouer des mots, d'emprunter la lenteur des phrases. Si personne ne réduit à la nudité ce que je dis, retirant le vêtement et la forme, j'écris en vain¹¹ », suivant le commentaire dans la préface : « je n'oublierai jamais ce qui se lie de violent et de merveilleux à la volonté d'ouvrir les yeux, de voir en face *ce qui arrive, ce qui est*¹² ». Alors la nudité refuse la cognition rationnelle et demande de fermer les yeux, qui sont à la fois l'appareil de vision et l'organe de l'intelligence.

L'intelligence qui obstrue la vue est également appelée la connaissance vulgaire, justement comme les ombres confuses qui attendent la lumière qui les dissipe :

La connaissance vulgaire est en nous comme un autre *tissu* ! L'être humain n'est pas fait que de tissus visibles (osseux, musculaire, adipeux) ; un tissu de connaissance, plus ou moins étendu,

¹⁰ *Ibid.*, p. 200.

¹¹ *Idem*, *Madame Edwarda*, (1941), *Romans et récits*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 336.

¹² *Ibid.*, p. 318.

sensiblement le même en chacun de nous, se trouve également chez l'adulte¹³.

Entre la matière et les choses, il subsiste inévitablement une sorte de médium qui facilite l'échange de messages mais qui inhibe le sens visuel comme le montre cette citation : « En un sens, la condition à laquelle je *verrais* serait de sortir, d'émerger, du "tissu"¹⁴ ». Alors que son argument semble clair et simple, la comparaison avec les opinions d'autres penseurs partageant la même problématique permet par la suite de déterminer la particularité de sa notion de « ce qui est ». Il sera surtout question des idées développées par Henri Bergson et par Emmanuel Levinas.

Dans *Le Rire* que Bataille aurait parcouru rapidement, il était également question de l'art et la vision, la problématique étant ailleurs approfondie, comme dans les articles de *La Pensée et le mouvant*. Là où Bataille parle de « tissu », Bergson emploie le terme de « voile » : « Entre la nature et nous, que dis-je ? entre nous et notre propre conscience, un voile s'interpose, voile épais pour le commun des hommes, voile léger, presque transparent, pour l'artiste et le poète¹⁵ ». Tout comme le langage utilitaire qui réalise la transmission de messages, un voile assume l'universalité de l'art grâce à laquelle une vision arbitraire est reconnue à plus grande échelle. Malgré la dépréciation de Bataille, certains thèmes traités dans cet ouvrage concernent la cognition pure et le langage qui ne sont pas sans rappeler son parti pris :

Enfin, pour tout dire, nous ne voyons pas les choses mêmes ; nous nous bornons, le plus souvent, à lire des étiquettes collées sur elles. Cette tendance, issue du besoin, s'est encore accentuée sous l'influence du langage¹⁶.

¹³ *Idem, Méthode de méditation, op. cit.*, p. 205.

¹⁴ *Loc. cit.*

¹⁵ Henri Bergson, *Le Rire*, (1900), PUF, coll. « Quadrige », 2016, p. 115.

¹⁶ *Ibid.*, p. 117.

Le rapport des choses en soi avec des étiquettes évoque celui de la forme avec « ce qui est », excepté le fait que les étiquettes, représentées par le langage et qui masquent les choses mêmes, sont un voile universel et par conséquent impersonnel :

Nous ne saisissons de nos sentiments que leur aspect impersonnel, celui que le langage a pu noter une fois pour toutes parce qu'il est à peu près le même, dans les mêmes conditions, pour tous les hommes¹⁷.

S'il existe un décalage entre le monde et la vie intérieure, l'art se charge de le rectifier et faire voir un état naturel. L'art se situe à l'opposé des symboles utilitaires, voire de « ce qui nous masque la réalité », à savoir le langage, et la nature pour Bergson devient le synonyme de la réalité même pour les artistes :

Ainsi, qu'il soit peinture, sculpture, poésie ou musique, l'art n'a d'autre objet que d'écarter les symboles pratiquement utiles, les généralités conventionnellement et socialement acceptées, enfin tout ce qui nous masque la réalité, pour nous mettre face à face avec la réalité même¹⁸.

Les artistes sont ceux qui révèlent cette nature. La réalité et la nature visées par l'art se voient élevées au rang de la perception pure qui implique « une certaine immatérialité de vie, qui est ce qu'on a toujours appelé de l'idéalisme¹⁹ ». Avec la considération sur la réalité masquée ou le langage comme voile, les lecteurs sont amenés à y voir une sorte de dévoilement de « ce qui est », en d'autres termes de la matière, puisque l'artiste tâche de laisser apparaître le fond des choses sans nécessairement inventer un nouveau monde.

En effet, le visage sans masque et le corps sans voile font partie des images communes et récurrentes chez les défenseurs des choses en soi. Bataille lui-même s'en sert surtout pour éclaircir sa notion de

¹⁷ *Ibid.*, p. 117-118.

¹⁸ *Ibid.*, p. 120.

¹⁹ *Loc. cit.*

souveraineté : « je réussis à voir une femme, je la retire, la dénudant, de la sphère des objets liés à l'activité²⁰ ». Également dans un de ses premiers textes, il critiquait la cognition schématique représentée par la connaissance philosophique du monde en l'identifiant à la tentative de « donner une redingote à ce qui est²¹ ». S'entrevoit ici son intuition qui touche le parallélisme intrinsèque entre l'action de dévoilement et l'existence de la matière brute. Cependant, il faudrait retenir par-dessus tout l'immatérialité de l'objectif de l'art pour Bergson et l'enjeu principal de son argument qui porte sur le réalisme et l'idéalisme. Si l'art incarne la pureté de perception, la raison en est qu'il est à côté de la vision directe de la réalité dénuée de toute convention. Par cette pureté intuitive, décrire la réalité rejoint finalement l'idéalisme, attitude contestée par presque toutes les parties prenantes de l'avant-gardisme de l'entre-deux-guerres.

Selon la pensée bergsonienne, la convention s'associe au matérialisme parce qu'elle se dote des formes communes à tous les individus. Il s'agit de la matérialité d'un outil utilitaire et, pour cette raison, l'idéalité et la description du réel s'unissent en toute logique.

En un mot, les romanciers présentent le réel tel qu'il est mais à travers le regard des personnages qui reconstruisent la réalité, tout en suggérant sa nature labile. Un passage de *L'Abbé C* serait exemplaire sur ce plan :

La lumière rose du soleil à son déclin donnait sous les tilleuls à cette scène un aspect de l'autre monde, elle grandissait la figure de la dame en noir, elle donnait à ses traits gris, à ses manières pincées une sorte d'animalité céleste. Les décrochements de son long passage avaient figé Germaine dans la lumière²².

L'auteur décrit la projection de la réalité intérieure sur le monde, qui se présente en tant que décor romanesque et qui se pare d'une sorte d'universalité. À travers la composition réflexive, le narrateur

²⁰ G. Bataille, *Méthode de méditation*, op. cit., p. 206.

²¹ *Idem*, « Informe », (1929), *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, 1970, p. 217.

²² *Idem*, *L'Abbé C, Romans et récits*, op. cit., p. 621.

appréhende un état du monde extérieur. Seulement, Bataille de même que les écrivains surréalistes qui n'admettent pas la suprématie du monde idéal absolu et extérieur, doutent que sa séparation avec l'intériorité soit la condition préalable. Se dessine la voie du passage de la vision passive à l'acte de voir comme action indépendante, ou de la reproduction mimétique à la reconstitution de « ce qui est ».

En posant comme point de départ soit la réalité intérieure, soit la création subjective, Bataille ainsi qu'André Breton et son entourage visent l'universel, qui n'est partagé par personne tout comme l'inconscient. Il serait ainsi possible de supposer un enjeu de « donner à voir » en vue d'un système interactif qui incite les lecteurs à éprouver un moment où ils font face à « ce qui est » universel et impersonnel.

Ce schéma touche également la distinction supposée entre la réalité et la virtualité car dans le monde matériel, à chaque instant la conscience de la réalité se remplace, renouvelée par la perception du monde propre à celui qui voit. Pour Bataille, c'est la matérialité qui joue un rôle primordial, la sensibilité étant toujours ouverte vers la réalité matérielle, pour faire l'expérience de « ce qui est ».

2. La matérialité du corps

La corrélation de la matérialité avec la corporéité donne lieu à une aire d'intersection entre Bataille et Levinas. Les pistes sont tracées en particulier par la nudité et l'informe, notions familières aux deux auteurs.

Tout d'abord la nudité chez Levinas offre une occasion du contact avec l'altérité : « la relation avec la nudité est la véritable expérience – si ce terme n'était pas impossible dans une relation qui va au-delà du monde – de l'altérité d'autrui²³ ». La nudité amène le sujet à l'expérience de l'objet sans formes.

De son côté, Levinas se réfère à la théorie bergsonienne pour traiter de la fonction de l'art qui concerne également l'altérité :

²³ Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, (1947), Vrin, 2013, p. 54.

L'art, même le plus réaliste, communique ce caractère d'*altérité* aux objets représentés qui font cependant partie de notre monde. Il nous les offre dans leur nudité, dans cette nudité véritable qui n'est pas l'absence de vêtements, mais, si on peut dire, l'absence même de formes, c'est-à-dire la non-transmutation de l'extériorité en intériorité que les formes accomplissent. Les formes et les couleurs du tableau ne recouvrent pas, mais découvrent les choses en soi ; précisément parce qu'elles leur conservent leur extériorité²⁴.

La tâche de l'art est cette fois déterminée en tant que dévoilement de l'altérité qui reste intacte sous une forme. L'effacement de vêtements ou de formes rend exotique la réalité à travers l'intériorité des choses représentée par leur matérialité. Dans le passage sur la peinture moderne qui s'éloigne de la reproduction mimétique, il le précise :

Dans la représentation de la matière par cette peinture, se réalise d'une manière singulièrement saisissante cette déformation – c'est-à-dire cette mise à nu du monde. La rupture de continuité sur la surface même des choses, ses préférences pour la ligne brisée, le mépris de la perspective et des proportions « réelles » des choses, annoncent une révolte contre la continuité de la courbe. A un espace sans horizon, s'arrachent et se jettent sur nous des choses comme des morceaux qui s'imposent par eux-mêmes, des blocs, des cubes, des plans, des triangles, sans qu'il y ait transition des uns aux autres. Éléments nus, simples et absolus, boursouflures ou abcès de l'être. Dans cette chute des choses sur nous, les objets affirment leur puissance d'objets matériels et atteignent comme au paroxysme même de leur matérialité²⁵.

L'opération de la mise à nu du monde qui modifie « des proportions "réelles" » révèle les éléments impersonnels. Elle ne transmet plus simplement la vision subjective de l'artiste mais la pluralité des réalités. Partant ainsi du particulier, la matérialité des choses s'accorde une dimension universelle au-delà de l'expression

²⁴ *Ibid.*, p. 74.

²⁵ *Ibid.*, p. 79.

d'une personnalité. Il faut noter que chez Levinas, cette forme d'universalité reste une extériorité en tant qu'autrui²⁶. La question de l'universel et de l'attitude face à l'autre forme une de ses différences fondamentales avec Bataille, observée également par les chercheurs qui comparent les deux auteurs²⁷.

Pour Bataille également, le particulier se tourne vers l'universel et suggère le rapport entretenu par le personnel et l'universel qui implique sa vision d'espace et de temps. À ce propos, il utilise une autre expression neutre à la forme négative « ce qui n'arrive pas » : « *ce qui n'arrive pas*, ce qui est, qui était, qui sera, sans que rien n'arrive ²⁸ » et alors que ce qui arrive représente une entité particulière, « ce qui n'arrive pas » se trouve du côté de l'universel :

Dans *ce qui arrive*, la subjectivité possible est toujours objectivement limitée. Elle est personnelle, liée à quelque objet déterminé. *Ce qui arrive* est un loup pour *ce qui arrive*. *Ce qui arrive* signifie la dévoration de ce qui n'est pas cette chose même qui arrive. La limite n'est donnée que dans la mesure où la communication, d'un sujet à l'autre, est personnelle : où quelque immanence s'oppose à la

²⁶ Comme suggéré dans la phrase suivante : « La relation du Même et de l'Autre – ou métaphysique – se joue originellement comme discours, où le Même ramassé dans son ipséité de “je” – d'étant particulier unique et autochtone – sort de soi », E. Levinas, *Totalité et Infini : Essai sur l'extériorité*, (1961), Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 2000, p. 29.

²⁷ Un des exemples est donné par John Lechte qui, quoique traitant une autre thématique, explique la différence des deux positions en ces termes : « In short, it is because base materialism is not talked or written about in any meaningful way that Bataille is concerned to bring it into presence. Moreover, for Levinas, the relation between the Same and the Other is not symmetrical, as is the case with Bataille, for whom difference is opposed to identity, the sacred to the profane, continuity to discontinuity, the expenditure of the general economy to the parsimony of the restricted economy » (En bref, c'est parce que le bas matérialisme n'est aucunement exposé ou décrit de manière signifiante que Bataille se préoccupe de le ramener à la présence. De plus, pour Levinas, la relation entre le Même et l'Autre n'est pas symétrique, comme c'est le cas chez Bataille, pour qui la différence est opposée à l'identité, la sacré au profane, la continuité à la discontinuité, la dépense dans l'économie générale à la parcimonie dans l'économie restreinte), John Lechte, « Transcendence and the Sacred : On Bataille and Levinas », *Theory, Culture and Society*, vol. 35 (n° 4-5), July-September 2018, p. 104. Cependant, concernant en particulier la matérialité de Bataille, l'analyse dans cette étude montrerait qu'elle ne se récupère pas dans une structure symétrique régie par la logique d'opposition et d'intégration.

²⁸ G. Bataille, « L'au-delà du sérieux », (1955), *Œuvres complètes*, t. XII, *op. cit.*, p. 315.

propension du *ce qui arrive* à rapporter chaque chose (qui arrive) à soi-même, à son intérêt de chose qui arrive. En fait, la communication suppose détruite – ou réduite – une particularité, le quant-à-soi de l'être particulier, ainsi lorsqu'on retire la robe d'une fille²⁹.

Devant un objet déterminé, la subjectivité limitée tend à tout reprendre et à effacer ainsi l'altérité. De l'autre côté, en recourant à la métaphore corporelle, Bataille entreprend de sonder les bornes de l'universel et du particulier. Justement, non seulement l'universalité suppose la dissolution du particulier, mais il semble exister différents niveaux d'universalité. Bataille considère que « le Dieu qui nous transcende est notre Dieu... Autrement dit, le sentiment d'être homme est celui d'être universel³⁰ ». Selon sa logique, l'accord de l'homme en tant qu'être universel avec le monde comme totalité, exige une sorte de simulacre de l'universel, car « [n]ous ne connaissons que des objets, ou des sujets objectivés (personnels)³¹ ». Sur ce point, la figure de Dieu indique la modalité de « ce qui n'arrive pas » qui s'actualise pour ainsi dire.

Il s'agirait également de l'inconnu ou de l'universalité conceptualisé. Par contre, l'universalité qui demeure tout autre donnerait une occasion d'une autre modalité pour figurer les bornes avec des objets extérieurs. Cette sorte d'universalité, virtuelle et poursuivie nécessairement par la voie du particulier, rappelle le schéma de la communication et de l'expérience érotique.

Dans la mesure où j'envisage l'instant, obscurément, je reçois la touche de l'inconnu, le connu se dissipe en moi. *Ce qui arrive* implique la durée (mais non l'immuabilité) de *ce qui arrive*. Et, dans l'instant, rien n'arrive plus. L'érotisme est la substitution de l'instant ou de l'inconnu à ce que nous croyions connaître³².

²⁹ *Ibid.*, p. 317-318.

³⁰ *Idem*, « L'espèce humaine », (1952), *Œuvres complètes*, t. XII, *op. cit.*, p. 222.

³¹ *Idem*, « L'au-delà du sérieux », art. cit., p. 318-319.

³² *Ibid.*, p. 319.

Au caractère impersonnel et universel de « ce qui n'arrive pas », s'ajoute l'instantanéité. À la façon de l'illusion opposée à la connaissance affermie, l'universel ne se fixe pas et reste à jamais virtuel. Si Bataille emploie une image fusionnelle, la structure laisse entendre en même temps que cette image n'aboutit pas à l'inclusion d'une part exclue. Il développe ensuite ses idées sur l'universalité virtuelle de « ce qui est », suivant la ligne tracée par le connu et l'inconnu.

À l'occasion d'un compte rendu de *De l'existence à l'existant* de Levinas, Bataille compare lui-même sa notion de « ce qui est » avec le « il y a » dont parle son contemporain. L'auteur remarque, dès le début, l'impersonnalité et l'universalité de l'existence opposée à l'existant qui est l'individu. L'existant individualisé est recouvert par les formes, tout comme l'homme particulier.

Quand il s'exprime à propos du « il y a » en ces termes : « Tandis que l'ignorance suprême a pour objet *ce qui est*, tout ce qui est, qui n'est pas chose et peut être nommé *l'il y a* », Bataille semble en parler pratiquement de la même manière que de « ce qui est ». L'emploi de mêmes termes, l'horreur et l'expérience à titre d'exemple ou de mêmes concepts tels que la nuit et la nudité, tend d'autant plus à assimiler le « il y a » à « ce qui est ». Il remarque précisément la révélation de la nudité, de la matière cachée derrière le vêtement :

L'art, selon Levinas, arrache les formes au monde (on pourrait dire à la sphère de l'activité), où chaque objet revêt un sens bien défini ; il a généralement les vertus de l'« exotisme ». Autrement dit, si nous voyons des choses, chacune d'elles exprime une idée, et ce n'est pas sa matérialité que nous voyons, mais la chose exprimant l'idée³³.

Les formes qui facilitent les activités utilitaires sont en un sens universelles même s'il s'agit de l'universalité forgée, et d'autre part impersonnelles, mais elles gardent la trace de matérialité : « Si je

³³ *Idem*, « De l'existentialisme au primat de l'économie », (1947), *Œuvres complètes*, t. XI, *op. cit.*, p. 295.

limite mon intérêt à l'instant présent, il glisse à l'intelligible matérialité de ce qui est (et que l'art révèle selon Levinas), il se dissout dans un éveil à l'immensité indistincte³⁴ ».

En guise de « ce qui est », le « il y a » décèle la matérialité de choses. L'existence est impersonnelle et l'existant est particulier, l'instant présent étant le temps propre au premier. Si « ce qui est » représente le présent, « ce qui arrive » se rapporte à la temporalité servile commune à ceux qui connaissent une subordination : « C'est la valeur productive au contraire qui est essentiellement négative : elle nie en effet *ce qui est*, le présent, au profit de l'avenir, *qui n'est pas*³⁵ ». L'instant privilégié constitue un but incontestable de l'art renouvelé et « ce qui est » se rattache à l'instant présent sans être autant actuel.

Revient ensuite le thème du passage du particulier à l'universel qui revêt une importance majeure dans la vision artistique de Bataille, mais le schéma ne ramène pas les deux auteurs à la même solution :

Mais ce fond de l'angoisse ne peut lui-même être entièrement saisi qu'à travers les formes superficielles. Le fond de l'angoisse est en effet la coïncidence d'une absence de sujet avec une absence d'objet, mais c'est une *possibilité* : c'est la possibilité ultime, la tentation extrême, qui met en jeu l'ouverture sans réserve à l'absence de sens³⁶.

La possibilité de deux absences décrite par Bataille se dessine comme une tentative contraire à la fois au désir de récupération subjective et aux idées de Levinas qui ne conçoit jamais de schéma fusionnel.

S'il en est de même dans l'appréciation artistique de Bataille, sa tentative vise surtout l'instant où coïncident les absences, celle du particulier et celle de l'universel. Devant les choses il voit les idées, alors que la vision de « ce qui est » montre la matière. À partir des formes le sujet parvient à la dimension impersonnelle de l'instant

³⁴ *Ibid.*, p. 301.

³⁵ *Ibid.*, p. 300.

³⁶ *Ibid.*, p. 305.

présent, de la matérialité de « ce qui est ». Il serait alors utile d'examiner la matérialité du « il y a » avec les textes de Levinas lui-même.

Dans l'article cité plus haut, Bataille explique l'actualisation de « ce qui n'arrive pas » en ces termes : « *Ce qui n'arrive pas* n'est "rien" en ceci : ce n'est pas "quelque chose". Ce n'est pas Dieu non plus. Dieu est *ce qui n'arrive pas* si l'on veut, mais bien déterminé, comme si *ce qui n'arrive pas* était arrivé³⁷ ». Le passage apparaît presque comme la retranscription de l'analyse lévinassienne :

Lorsque les formes des choses sont dissoutes dans la nuit, l'obscurité de la nuit, qui n'est pas un objet ni la qualité d'un objet, envahit comme une présence. Dans la nuit où nous sommes rivés à elle, nous n'avons affaire à rien. Mais ce rien n'est pas celui d'un pur néant. Il n'y a plus *ceci*, ni *cela* ; il n'y a pas « quelque chose ». Mais cette universelle absence est, à son tour, une présence, une présence absolument inévitable. Elle n'est pas le pendant dialectique de l'absence et ce n'est pas par une pensée que nous la saisissons³⁸.

L'influence réciproque est manifeste et ils insistent sur la présence et l'absence universelle, sinon la présence du rien dont parlerait ailleurs Jean-Paul Sartre.

Rapporté au terme d'absence, le « il y a » est essentiellement impersonnel et universel comme l'implique sa forme grammaticale, un peu à la manière de « ce qui est » de Bataille. Le pronom neutre est aussi employé par Levinas mais pour suggérer un certain écart : « L'étant – ce qui est – est sujet du verbe *être* et, par là, il exerce une maîtrise sur la fatalité de l'être devenu son attribut. Quelqu'un existe qui assume l'être, désormais *son être*³⁹ ».

Considérant la propriété de l'étant, le privilège du statut de sujet chez Levinas se met en relief. La locution française « je pense donc je suis » est emblématique, qui marque la connivence de l'existant et les pensées : « Le corps exclu par le doute cartésien, c'est le corps

³⁷ *Idem*, « L'au-delà du sérieux », art. cit., p. 317.

³⁸ E. Levinas, *De l'existence à l'existant*, op. cit., p. 82.

³⁹ *Ibid.*, p. 120.

objet. Le *cogito* n’aboutit pas à l’impersonnelle position : “il y a de la pensée”, mais à la première personne du présent : “je suis une chose qui pense”⁴⁰ ».

Si le *cogito* prouve l’existence, pour Levinas qui attribue le terme « ce qui est » à l’étant, ce dernier est un substantif qui diffère de l’existence :

Mais l’interprétation idéaliste de l’identité du « je » utilise l’idée logique de l’identité, détachée de l’événement ontologique de l’identification d’un existant. L’identité, en effet, est le propre non point du verbe *être*, mais de ce qui est ; d’un nom qui s’est détaché du bruissement anonyme de *l’il y a*. L’identification est précisément la position même d’un étant au sein de l’être anonyme et envahissant⁴¹.

Le sujet est une conscience dont la subjectivité détachée du « il y a » assurerait un fondement pour la quête incessante de l’objet du désir absolu, ainsi que la conviction que cet objet existe quelque part :

La cénesthésie est faite de sensations, c’est-à-dire de renseignements élémentaires. Le corps est notre possession, mais le lien de possession se résout finalement en un ensemble d’expérience et de savoirs. La matérialité du corps demeure une *expérience* de la matérialité⁴².

Une expérience de la matérialité ne correspond pas toujours à l’appréhension d’ordre physique, en d’autres termes le contact des objets concrets et actualisés. De Bergson à Levinas, tandis que l’opposition de la matière et des idées est centrale, il faudrait dans le même temps considérer la notion même de matérialité qui se transforme avec la relativisation des valeurs. La matérialité impersonnelle de l’être, du « il y a » ne s’oppose ni au spiritualisme ni à l’idéalisme mais équivaut la « matérialité qui, loin de

⁴⁰ *Ibid.*, p. 100-101.

⁴¹ *Ibid.*, p. 127.

⁴² *Ibid.*, p. 105.

correspondre au matérialisme philosophique des auteurs, constitue le fond obscur de l'existence⁴³ ».

Ce « fond obscur de l'existence » se met en parallèle avec la matérialité du corps alléguée dans la citation de la page précédente. Comme le montrent les qualificatifs « anonyme et envahissant » dans ce passage-là, la matérialité et l'universalité de l'existence ébranlent l'individu :

Notion de matérialité qui n'a plus rien de commun avec la matière opposée à la pensée et à l'esprit dont se nourrissait le matérialisme classique, et qui, définie par les lois mécanistes qui en épuisent l'essence et la rendaient intelligible, s'éloignait le plus de la matérialité dans certaines formes de l'art moderne. Celle-ci c'est l'épais, le grossier, le massif, le misérable. Ce qui a de la consistance, du poids, de l'absurde, brutale, mais impassible présence ; mais aussi de l'humilité, de la nudité, de la laideur. L'objet matériel, destiné à un usage, faisant partie d'un décor, se trouve par là même revêtu d'une forme qui nous en dissimule la nudité. La découverte de la matérialité de l'être n'est pas la découverte d'une nouvelle qualité, mais de son grouillement informe. Derrière la luminosité des formes par lesquelles les êtres se réfèrent déjà à notre « dedans » – la matière est le fait même de l'*il y a*⁴⁴.

Comparée à la nudité qui apporte potentiellement la rencontre occasionnelle, la matière prend une autre allure inspirant l'enlèvement ou la suffocation comme « grouillement informe », qui appelle une expérience de l'horreur.

À propos de l'absence synonyme de la nudité, des passages de *Manet* de Bataille posent la question de la subordination et de la délivrance, particulièrement par rapport à « ce qu'on voit » : « Tout facteur d'éloquence, vraie ou fausse, est éliminé. Restent les taches de différentes couleurs et l'impression égarante qu'un sentiment aurait dû naître du sujet : c'est l'étrange impression d'une

⁴³ *Ibid.*, p. 84.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 79-80.

absence⁴⁵ ». L'élimination signifie le silence, recherché par l'art moderne qui ne vise plus les formes chargées des idées. La nudité étant aussi un silence, l'absence et le silence se lient à la fois au réalisme et au matérialisme, ce qui explicite la différence entre Bergson et Bataille :

[S]a nudité (s'accordant il est vrai à celle du corps) est le silence qui s'en dégage comme celui d'un navire échoué, d'un navire vide : ce qu'elle est, est l'« horreur sacrée » de sa présence – d'une présence dont la simplicité est celle de l'absence. Son dur réalisme qui, pour les visiteurs du Salon, était la laideur de « gorille », est pour nous le souci qu'eut le peintre de réduire *ce qu'il voyait* à la simplicité muette, à la simplicité béante, de *ce qu'il voyait*. Manet se sépare du réalisme en ceci que le réalisme de Zola *situe* ce qu'il décrit : le réalisme de Manet – celui du moins de l'*Olympia* – eut une fois le pouvoir de ne le situer *nulle part*, ni dans le monde sans charme que révèle le mouvement du langage prosaïque, ni dans l'ordonnance convulsive de la fiction⁴⁶.

Bataille retrouve le réalisme opposé à l'idéalisme mais qui coïncide avec l'esthétique de « ce qui est ». D'autre part, il rompt avec Levinas pour rejoindre sa quête de l'expérience sans objet ni sujet. Pour Levinas à qui s'impose la corporéité qu'il ne cessera pas de poursuivre, cette nudité causerait aussi une oppression dont l'être cherche l'issue en tant que sujet concret. La matérialité du « il y a », source de l'existence se voit ainsi accorder une valeur ambivalente.

3. Matérialisme et Idéalisme

Selon Bergson, ce qui se décrit par le langage rationnel est universel, car impersonnel. L'art se charge de révéler, à travers les formes et les couleurs, la perception pure ou la réalité intérieure qui refuse toute convention. La convention partagée par tous signifie la matérialité des symboles, pour cette raison le réalisme est immatériel et se lie volontiers avec l'idéalisme chez Bergson.

⁴⁵ *Idem, Manet, (1955), Œuvres complètes, t. IX, Gallimard, 1979, p. 133.*

⁴⁶ *Ibid., p. 142.*

Dans cette perspective, la matérialité de « ce qui est » pour Bataille mérite une attention particulière. Bataille, dans ce passage cité d'ailleurs par Breton, donne une explication du matérialisme en ces termes :

Il est temps, lorsque le mot *matérialisme* est employé, de désigner l'interprétation directe, *excluant tout idéalisme*, des phénomènes bruts et non un système fondé sur les éléments fragmentaires d'une analyse idéologique élaborée sous le signe des rapports religieux⁴⁷.

Contraire avant tout à l'idéalisme, l'interprétation de phénomènes bruts anticipe le caractère neutre mais flagrant de « ce qui est ». Par ailleurs, en réponse à la critique formulée par le surréaliste, il apporte une explication sur la matière :

Il est vrai qu'il semble facile de donner ce caractère à l'antinomie du haut et du bas, mais à partir de ce moment cette antinomie est, plus qu'aucune autre, privée d'intérêt et de signification. Tout son intérêt, toute sa signification sont liés à la nature inconciliable de ses formes particulières : l'obscurité terrifiante des tombes ou des caves et la splendeur lumineuse du ciel, l'impureté de la terre où les corps pourrissent et la pureté des espaces aériens ; dans l'ordre individuel les parties basses et les parties nobles, dans l'ordre politique, l'aigle impérialiste et la révolution « vieille taupe », comme dans l'ordre universel la matière, réalité vile et basse, et l'esprit élevé. Ce langage inconnu des philosophes (du moins explicitement) est toutefois pour la race humaine un langage universel⁴⁸.

À l'opposé de la matière se pose toujours l'esprit, mais la matérialité à laquelle reste indifférente la philosophie, s'attribue une universalité. L'esprit est immatériel et pour que l'homme soit en accord avec lui, il doit s'y soumettre. La vie est liée à la matière mais dans cette mesure à l'universel réel. Partant plus fidèlement que les surréalistes du dualisme classique, Bataille recherche la voie de

⁴⁷ *Idem*, « Matérialisme », (1929), *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 180.

⁴⁸ *Idem*, « La "vieille taupe" et le préfixe *sur* dans les mots *surhomme* et *surréaliste* », *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 1970, p. 97-98.

communication via laquelle tout devient contestable et que cette universalité inspire.

Plus que l'antagonisme du haut et du bas, il critique l'abstraction ou la mécanisation apportées à l'antinomie dialectique, qui, comme le bas matérialisme et l'esprit, produisant les deux extrémités, font se détourner les yeux des phénomènes bruts. Il serait maintenant raisonnable d'y apercevoir l'universalité matérielle de « ce qui est ». L'acceptation d'une idéologie quelconque sans esprit critique et la déformation des choses à travers la vision du monde importée, soit idéaliste soit matérialiste, reviennent à l'actualisation productive mais dépendante.

La matière et l'esprit, le réel et l'idée ne constituent pas d'opposition simpliste. De même que la vision ne signifie pas qu'une vision corporelle, la matière diffère de ce qui est tangible. Les tableaux de Picasso, ceux de Giorgio de Chirico ou la peinture surréaliste en donnent la preuve car leur réalité ne dépend plus du réalisme visuel. Même s'il est clair que le réalisme n'a jamais signifié la reproduction parfaitement passive, il conviendrait de constater une certaine continuité assurée par la cognition moderne du monde. Par la cognition moderne du monde, il faut entendre la conscience que l'espace et le temps impliquent en même temps les effets de la subjectivité. Si Levinas, parlant de son concept d'impersonnalité, a insisté sur la fonction de l'art, ce choix suggère la corrélation entre les valeurs esthétiques et les enjeux existentiels.

Certes le dualisme du classique et du moderne est sujet à caution surtout parce que le terme de moderne est revendiqué à chaque moment de l'histoire par les écrivains qui se réclament de l'avant-garde, déjà à l'époque de la querelle des Anciens et des Modernes. Il s'agit bel et bien d'une catégorie inventée et supposée homogène comme un groupe établi. Il n'empêche qu'ils tâchaient d'identifier des propriétés définissables afin de trouver des procédés convenant à leur vision du monde, et qu'une telle tentative fonctionnait de son côté pour différencier définitivement leur position de tout le reste. Tout scandale étant destiné à finir par

s'établir comme autorité, la remise en question du cadre artistique et esthétique dans la première moitié du XX^e siècle ne fait pas exception, peut-être la dernière époque où les groupes artistiques ou le travail collectif se déployaient et ont connu une prospérité.

Le facteur décisif qui mérite d'être qualifié révolutionnaire réside d'une part en leur attitude concernant l'impersonnalité et la subjectivité. Le monde ne se fixe pas devant les artistes comme une entité absolue et indépendante mais la vision de chacun en conditionne la représentation. D'autre part, en leur affrontement avec les phénomènes bruts ou les symptômes inconscients, d'où il résulte que le procédé en mouvement a gagné autant, sinon plus de prestige que les œuvres comme le fruit du travail et du génie.

Avec la poésie faite par tous, des ready-made aux musées, tout objet étant permis d'y entrer, les objets non esthétiques deviennent artistiques. Par exemple, le scandale de *l'Histoire de l'œil* ne désigne pas nécessairement sa description obscène, mais le fait que l'exposition d'une obsession purement personnelle permette aux spectateurs de la recevoir en tant qu'œuvre d'art. De même, l'impact de la peinture surréaliste ne résulte pas de son image fantastique mais de l'exclusion de la subjectivité, la modalité de création gouvernée par la coïncidence. Outre la contrefaçon et la falsification, la méfiance envers les objets visibles comme forme et apparence, dégrade la vérité et l'authenticité des objets artistiques, pour mettre en valeur le procédé de production et la création en mouvance. Ainsi les spectateurs au temps instable en arrivent à poursuivre l'invisible et la valeur spirituelle.

Conclusion

Pour saisir la portée des activités littéraires de l'époque, il faudrait comprendre l'importance accordée à l'expérience et à l'instant présent, opposés aux œuvres établies dans la durée. La tendance se prolonge en symbiose avec l'évolution produite dans le monde matériel. Elle se résume en une perte de foi en les choses concrètes et

visibles qui attribuent un fondement théorique et favorisent une telle conviction⁴⁹.

Le virtuel qui ne s'actualise jamais mais qui reste une réalité, s'étend sur une dimension impersonnelle et universelle dont la matérialité constitue le signe. Si pour Levinas la nudité offre une occasion de rencontre avec l'altérité, la matérialité du « il y a » laisse l'auteur dans un état angoissant. De l'autre côté, l'objectif de l'art qui « donne à voir » réside précisément en ce point. À travers la recherche de l'objet de désir absolu par Levinas et la réaction de Bataille, se figurent l'aspect matérialiste de ce dernier et la notion de « ce qui est » qui ordonne son comportement esthétique. L'art assume la fonction d'ouvrir une voie pour apercevoir la nudité qui se révèle uniquement dans la nuit, écartant la cognition intellectuelle.

Cette définition de l'art qui incite à un contact avec la matérialité devra être consolidée par une réflexion sur la relation du don et de la vision suggérée par la locution « donner à voir ». En plus de la pluralité de réalités, il sera question de la création artistique qui, au lieu de demeurer la manifestation subjective de l'intériorité, tend vers le schéma réflexif du don.

⁴⁹ Comme l'industrie musicale où le support physique est devenu un objet de fétiche, le tourisme axé sur l'expérience et la pratique plus que l'achat des objets, ou encore dans la pratique pédagogique, l'activité et la réaction des participants qui l'emporte sur l'acquisition de connaissances ou l'évaluation de l'atteinte des objectifs.