

Georges Bataille et l'observation de la douleur comme « renversement » : l'exemple du supplicié chinois

Camille PAGEARD

Dans les textes de Georges Bataille, la douleur, autant que le rire ou le plaisir, est un des états humains liés aux grands concepts qui jalonnent l'œuvre, à savoir le sacré, la souveraineté, la transgression, le sacrifice, l'érotisme ou encore la mort. L'ensemble de ces notions se trouve réuni dans *Les Larmes d'Eros*, ouvrage publié en 1961 chez l'éditeur Jean-Jacques Pauvert. Pour accompagner ce court texte, Bataille publie près de deux cent cinquante illustrations dont la grande majorité est composée de reproductions d'œuvres d'art.

Observant que Bataille y reprenait idées et illustrations d'autres ouvrages et qu'il s'agissait du dernier livre publié de son vivant, certains critiques ont écrit qu'il s'agissait d'un livre testamentaire⁴²⁷. Mais le terme excède vraisemblablement la volonté de l'auteur. Tout au plus est-il possible de dire qu'il s'agit d'un ouvrage récapitulatif. Pourtant, le qualificatif « testamentaire » peut se justifier si on observe le fait que Bataille utilise un certain nombre d'illustrations qu'il n'avait jusque-là pas publiées, comme s'il livrait ici certaines images obsessionnelles. Parmi elles se trouvent cinq photographies qui semblent bien illustrer le sens de la douleur pour l'auteur. Il s'agit du groupe de photographies dit du « supplicié chinois ».

Si l'étude de ces dernières est déjà conséquente, il faut préciser qu'ici, afin d'interroger la place, le sens et les implications de ces images, pour l'auteur et pour le lecteur-spectateur, un détour sera nécessaire par l'observation de leur « dynamique » et de leur iconographie⁴²⁸.

⁴²⁷ Joseph-Marie Lo Duca, « Georges Bataille, au loin... », in *Les Larmes d'Eros*, Paris, éd. J.-J. Pauvert, 1981, p. V.

⁴²⁸ Cette approche s'appuie sur le constat que l'utilisation de l'image par Bataille, même s'il ne l'a pas théorisée lui-même, est des plus significatives dans ses textes. Georges Didi-Huberman, in *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*,

Michel Surya, dans la biographie qu'il consacre à l'auteur, écrit à propos du grand nombre de textes posthumes de Georges Bataille que certains « [...] des plus beaux de ses livres de cette époque [1945-1962] ne furent pas publiés quand l'étaient – à défaut ? – des livres d'un intérêt moindre (*Lascaux, Les Larmes d'Eros...*)⁴²⁹. ».

Si, en bien des points, *Les Larmes d'Eros* est un ouvrage original, il est vrai que ses qualités littéraires et théoriques sont moindres que celles de textes antérieurs, comme *L'Expérience intérieure*⁴³⁰, ou posthumes, comme *La Souveraineté*⁴³¹. On peut en effet trouver dans cet ouvrage certains paragraphes recopiés mot pour mot à partir d'autres ouvrages, des répétitions entre certaines parties, des renvois récurrents à des textes déjà publiés ou en cours d'élaboration et des développements parfois succincts. Pourtant, ce livre ne manque pas d'intérêt, tant par son texte que par son illustration.

Dans son avant-propos et sa conclusion, deux phrases spécifient la nature du projet et l'intention qui a présidé à la réalisation de l'ouvrage : « Le sens de ce livre est, *en un premier pas*, d'ouvrir la conscience à l'identité de la "petite mort" et d'une mort définitive. De la volupté, du délire à l'horreur sans limite⁴³² », « J'ai voulu [...] rendre sensible le glissement de l'érotisme sans mesure à l'érotisme conscient⁴³³. ».

Dans ce livre divisé en deux parties, « Le Commencement (La naissance d'Eros) » et « La fin (De l'Antiquité à nos jours) », Bataille observe le changement de statut de l'érotisme dans l'histoire face à la conscience de la mort, aux pratiques sacrificielles, aux interdits religieux ou encore au monde du travail régi par la règle de l'utilité...

Ainsi, les illustrations suivent l'argumentation chronologique du texte. Elles concernent les représentations érotiques de peintures, gravures et statuettes préhistoriques, celles liées au culte de Dionysos dans l'Antiquité, celles présentes dans des peintures, dessins et gravures de ce qu'il nomme l'époque chrétienne, du XV^e siècle à « La fin », c'est-à-dire l'époque au cours de laquelle Bataille écrit le livre, à la fin des années 1950.

Paris, éd. Macula, 1995, a par ailleurs déjà montré que l'étude de l'agencement et des réseaux iconographiques des illustrations de la revue *Documents* (1929-1930) était susceptible de révéler visuellement certains des concepts fondamentaux de l'auteur.

⁴²⁹ Michel Surya, *La Mort à l'œuvre*, Paris, éd. Gallimard, 1992, p. 579.

⁴³⁰ Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Paris, éd. Gallimard, 1943.

⁴³¹ Georges Bataille, *La Souveraineté*, in *O. C.*, T. VIII, Paris, éd. Gallimard, 1976.

⁴³² Georges Bataille, *Les Larmes d'Eros*, Paris, éd. J.-J. Pauvert, 1961, p. XXII.

⁴³³ *Ibid.*, p. 188.

Les clichés du supplicé chinois forment la conclusion de ce parcours illustratif. Plus précisément, ils se situent dans un chapitre intitulé « En guise de conclusion » et qui comprend trois parties : « Personnages fascinants », « Le sacrifice vaudou » et « Supplice chinois ».

Elles représentent le supplice chinois dit du *Leng-Tch'e* (découpage en morceau). Les photographies montrent différentes étapes de l'exécution publique de Fou-Tchou-Li, coupable du meurtre du prince Ao-Han-Ouan. On y voit donc Fou-Tchou-Li maintenu par une corde sur deux morceaux de bois. La foule entoure le supplicé et les bourreaux découpent son corps morceau après morceau à l'aide de couteaux et de scies. Le public est concentré sur la tâche des bourreaux et l'on peut même en observer certains qui se penchent pour apprécier au mieux leur ouvrage. Les visages sont impassibles, en opposition avec l'action effectuée et avec l'expression « extasiée » du supplicé.

Grâce aux indications de Bataille, on sait comment les clichés sont arrivés en sa possession. Il en aurait reçu un exemplaire lors d'une séance avec son psychanalyste, Adrien Borel, en 1925. Une fois en possession de ce cliché, Bataille ne s'en départira pas⁴³⁴.

En observant les différentes publications et allusions à cette image en France depuis la fin du XIX^e siècle, Claire Margat⁴³⁵ a pu mettre en évidence plusieurs de ses caractéristiques, mais surtout un fort changement de statut de cette dernière.

Ainsi, la première utilisation de cette image est scientifique. On la retrouve dans des ouvrages d'études sociologiques des mœurs chinoises du XIX^e siècle et dans des études psychologiques, comme celle du *Traité de Psychologie* de Georges Dumas publié en 1923⁴³⁶. C'est de cet ouvrage que l'aurait tirée Borel.

Mais, en contraste avec la manière dont Bataille la garde « secrète » tout au long de sa vie, elle est ensuite largement diffusée et est alors considérée comme une image à sensation forte. La possibilité de détacher ou de décoller l'image de certains des ouvrages⁴³⁷ dans lesquels elle est insérée et sa diffusion sous forme de carte postale illustrent à la fois la

⁴³⁴ Sur les circonstances de prises de vue, l'identification du supplicé et la découverte des clichés par Bataille, nous nous plaçons du côté de ce qui est généralement accepté. Cependant de récentes recherches montrent que celles-ci peuvent être discutées. Voir Jérôme Bourgon, « Bataille et le supplicé chinois : erreurs sur la personne », in <http://turandot.ish-lyon.cnrs.fr/Essay.php?ID=27>, consulté le 06-12-08.

⁴³⁵ Claire Margat, *Esthétique de l'horreur du Jardin des supplices d'Octave Mirebeau (1899) aux Larmes d'Eros (1961) de Georges Bataille*, Thèse de doctorat, Paris I, 1998, p. 261.

⁴³⁶ Georges Dumas, *Traité de Psychologie*, Paris, éd. Alcan, 1923.

⁴³⁷ Commandant Harfeld, *Opinions chinoises sur les barbares d'Occident*, Bruxelles, éd. A. Dewit, 1909.

possibilité de préserver les « âmes sensibles », mais aussi de la faire circuler plus facilement. Ainsi, comme l'écrit Margat, du fait de sa représentation horrible et de sa publication, la photographie du supplice peut se situer au même rang que les photographies de nus ou les *curiosa*.

Il semble que ce soit, en partie, le rôle que lui attribue Bataille. En effet, si, dans le *Traité de Psychologie* de Dumas, elle sert d'interprétation à « l'horripilation » comme corrélatif de la douleur, Bataille s'y réfère dans *Les Larmes d'Eros* pour en réfuter le propos :

Mais l'auteur, bien à tort, [...] en parle pour donner l'exemple de l'*horripilation* : les cheveux dressés sur la tête ! Je me suis fait dire qu'afin de prolonger le supplice, le condamné recevait une dose d'opium. Dumas insiste sur l'apparence extatique des traits de la victime. Il est bien entendu, je l'ajoute, qu'une indéniable apparence, sans doute, en partie du moins, liée à l'opium, ajoute à ce qu'a d'angoissant l'image photographique⁴³⁸.

L'intérêt de Bataille ne porte donc pas particulièrement sur l'horripilation, mais sur l'image elle-même. Il privilégie une approche esthétique et s'intéresse plus précisément à l'angoisse que cette dernière provoque chez lui.

Celle-ci semble être due à deux éléments principaux. Le premier est la représentation d'un acte horrible, d'un corps souffrant qu'on découpe morceau après morceau, de la destruction de l'intégrité physique du corps humain. Le deuxième réside dans le fait que l'on a affaire ici à une image qui peut être qualifiée de contradictoire ou de paradoxale. Il y a en effet une opposition évidente entre le visage qui semble esquisser un sourire, visage « extasié » selon l'auteur, et la douleur que doit ressentir le supplicié lors de l'acte qu'il subit. Cette opposition provoque indéniablement une forme de malaise.

Au vu de leur situation dans l'ouvrage, il serait aisé de dire simplement que ces cinq clichés forment en quelque sorte son « apogée ». Mais l'utilisation du terme « apogée » induit le fait que les illustrations des *Larmes d'Eros* soient agencées de telle manière qu'elles orientent le lecteur vers un point paroxystique. C'est cet agencement qu'il faut prendre en compte pour en mesurer l'effet. D'ailleurs, différentes lettres de Bataille à Lo Duca, directeur de la collection *Bibliothèque Internationale d'Erotologie* dans laquelle s'insère *Les Larmes d'Eros*, marquent un attachement tout particulier de l'auteur à l'arrangement des

⁴³⁸ Georges Bataille, *Les Larmes d'Eros*, Paris, éd. J.-J. Pauvert, 1961, p. 236-239.

illustrations, parfois contre Lo Duca lui-même⁴³⁹. Il semble qu'ici Bataille ménage une forme d'effet visuel.

Mais, s'il est clair que la progression historique des illustrations trouve sa résolution dans ces clichés, leur statut d'apogée se manifeste aussi par le médium utilisé (la photographie) et leur iconographie. Chacun de ces éléments illustre le projet de l'ouvrage et les liens qui unissent pour l'auteur l'érotisme, la jouissance, la mort ainsi que l'observation de l'horreur et de la douleur.

Cela se traduit donc d'abord par l'utilisation de la photographie. Ce sont en effet les seules illustrations, avec les photographies du sacrifice vaudou haïtien, qui utilisent la photographie comme témoignage d'un acte réel et en partie présent⁴⁴⁰. En effet, si la reproduction d'œuvres d'art, peintures, gravures, dessins ou sculptures, est réalisée grâce à la photographie, les ensembles du sacrifice et du supplice sont de *pures* photographies. Elles acquièrent de ce fait une valeur d'authenticité et d'actualité que n'avaient pas les autres illustrations.

Agissant ainsi, Bataille intègre des éléments de réalité, d'« expériences vécues » dans un univers de représentations fictives. Si, jusque-là, on avait pu voir des sacrifices, des meurtres et des représentations érotiques, elles appartenaient au monde de l'art, à la représentation « imaginaire », bien que Bataille utilise parfois les œuvres d'art comme des documents. Mais ces photographies, quant à elles, témoignent d'activités réelles, en un certain sens contemporaines et, de plus, particulièrement violentes.

Pourtant, du point de vue de l'actualité, ces deux ensembles photographiques renferment un paradoxe. En effet, Bataille n'a jusque-là présenté que des œuvres appartenant au monde occidental. Se rapprochant de l'époque pendant laquelle il écrit, les années 1950, finissant par la présentation d'œuvres modernes, il réalise en définitive un écart avec des représentations géographiquement et historiquement éloignées, Haïti et la Chine de la fin du XIX^e siècle. Mais ce paradoxe est résolu à la fois par

⁴³⁹ « [...] c'est même vraiment impossible la place de Capuletti que vous avez installé au milieu d'horreurs, de supplices qui ne peuvent être interrompus de cette façon. Cela interrompt absolument la logique de ces illustrations. Il faut absolument changer cela. [...] De toutes façons, il faut trouver un moyen de placer Capuletti avant la séquence " sacrifice vaudou – supplice chinois – illustrations finales " en tout cas avant la p. 224. », lettre du 22 mai 1961 de Georges Bataille à J.-M. Lo Duca, in *Les Larmes d'Eros*, Paris, éd. J.-J. Pauvert, 1981, p. XIX-XX.

⁴⁴⁰ Il faut ici mettre de côté les photographies des châteaux de Gilles de Rais, du marquis de Sade et d'Erzsébet Bathory qui sont des photographies au statut plus documentaire, bien que les évocations des scènes qui s'y sont déroulées soient susceptibles de provoquer une certaine angoisse.

l'« actualité » de la photographie et par la charge visuelle et émotionnelle que la vue des clichés provoque.

En nous donnant à voir cette série d'images, Bataille reste fidèle à un principe de révélation et de dévoilement qui jalonne son œuvre, comme il le montre lui-même dans son livre en insistant, par exemple, sur l'enfant montrant son sexe dans la *Bacchanale* de Titien, en plaçant le détail à côté de l'œuvre ou en publiant la fresque de Pompéi dite du « *Dévoilement du Phallus* ».

De même, si l'on observe la fin de la séquence relative à l'art moderne, on peut voir qu'elle montre effectivement, comme annoncé dans l'avant-propos, des œuvres dans lesquelles les sujets illustrent l'identité de la « petite mort » et de la mort définitive. Cette séquence se termine par deux reproductions d'œuvres de Clovis Trouille. La première, *Le Tombeau*, met bien en relation l'érotisme et la mort dans la présentation de femmes nues dans un caveau. La seconde, *Première classe*, présente deux femmes détournant le regard du postérieur d'une troisième qui se situe dans l'ouverture faite entre deux rideaux.

Cette dernière illustration semble être là pour faire la transition avec les deux ensembles photographiques. Comme pour une représentation théâtrale, après le développement de l'action, les rideaux s'ouvrent sur l'acte final, ici un événement visuel. Bataille nous révèle les images les plus difficiles, les plus réelles et les plus représentatives de « l'identité de la “petite mort” et de la mort définitive ». Il s'agit en effet de représentations liant la mise à mort animale, puis humaine, à la représentation de l'extase, de la transe du sacrifiant haïtien et du « sourire » du supplicié chinois.

Lors de la lecture de l'ouvrage, le lecteur progresse vers l'image la plus difficile mais aussi la plus représentative de sa conception d'un érotisme « sadique ».

Le second point qui permet de comprendre cette image comme le point paroxystique de l'ouvrage est la « résonance » des éléments iconographiques qui jalonne l'ensemble de l'ouvrage.

On sait que des correspondances entre deux images peuvent s'établir lorsqu'elles sont jointes, mais aussi lorsqu'elles sont disjointes, dans un même ouvrage, dans deux ouvrages différents, voire dans deux ouvrages d'auteurs différents, ou même lorsqu'elles appartiennent à deux mondes historiques et/ou géographiques différents.

Alain Jouffroy, dans une série d'entretiens avec Pierre Klossowski, dont plusieurs œuvres sont reproduites dans *Les Larmes d'Eros*, remarque qu'un grand nombre des œuvres de l'écrivain-dessinateur contiennent un détail – la main à demi ouverte dans un geste autant de rejet que

d'acceptation – qui fait que, au-delà du style et des scènes présentées, elles se répondent les unes les autres et, de ce fait, se trouvent liées entre elles. Pour Jouffroy, la récurrence de ce détail dans l'œuvre dessinée de Klossowski montre que « [...] sa signification déborde en quelque sorte du cadre [...]. C'est par ce « détail » que s'établit la *communication* avec le spectateur⁴⁴¹. ».

Pour l'auteur, s'appuyant sur la définition du détail *particolare* défini par Daniel Arasse⁴⁴², chez Klossowski, ce détail produit deux mouvements : le premier attire le spectateur sur la scène et l'état intérieur des personnages, et le second, par sa répétition d'œuvre en œuvre, attire le spectateur sur le lien avec d'autres tableaux. Le détail « dépasse » le tableau et communique avec les autres œuvres par l'intermédiaire de l'artiste et du spectateur.

Cette définition peut s'appliquer aux illustrations des *Larmes d'Eros*. La répétition et la « communication » d'éléments iconographiques y mettent particulièrement en action le regard, la mémoire et la sensibilité du spectateur-lecteur.

Dans le cliché du supplicé chinois, trois principaux éléments iconographiques sont à mettre en avant, chacun communiquant avec la *quasi* totalité des illustrations. Le premier est celui de la mise à mort et du supplice qui répond, par exemple, à la flagellation des fresques de Pompéi, au *Massacre des Proscriptions romaines* de Caron, aux *Massacres* de Masson ou au sacrifice humain aztèque... Le second est celui du corps nu qui, dans l'ouvrage, se divise lui-même en deux sections. La première est le corps dans son intégrité comme dans les représentations érotiques et idéalisées du *Paradis terrestre* de Cranach ou des nus du Titien. Mais ce qui nous préoccupe ici est le corps déformé, démembré, déchiré ou décomposé comme dans *La Scie* de Cranach, les représentations de la mort par Baldung Grien, l'*Anatomie* d'Agoty ou *La Poupée* et les gravures de Bellmer...

Rappelons que pour Gilbert Lascault⁴⁴³, l'iconographie de la blessure, se rapportant au champ du corps touché dans son intégrité, est l'iconographie principale des *Larmes d'Eros*. La grande majorité des illustrations s'y retrouve en effet, car il la met en parallèle avec celles de l'orifice, de la béance, de la perforation, de la fente, du sourire ou encore du sexe féminin.

⁴⁴¹ Alain Jouffroy, Pierre Klossowski, *Le Secret pouvoir du sens*, Paris, éd. Ecriture, 1994, p. 100.

⁴⁴² Daniel Arasse, *Le Détail, Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, éd. Flammarion, 1992.

⁴⁴³ Gilbert Lascault, « Notules pour les larmes », in *L'Arc*, n° 44, 1971, p. 71-76.

Enfin, le troisième élément iconographique est celui se rapportant à l'extase. Lui aussi se divise en deux sections. On trouve, bien sûr, dans le livre, une série de représentations de l'extase amoureuse, de la jouissance, comme dans *Jupiter et Io* du Corrège. Mais, par sa figuration de l'expression du visage ou des postures des corps, elle est à mettre en relation avec l'iconographie de la douleur comme dans *La Mort de Sardanapale* de Delacroix, *Phrosine et Mélidore* de Prud'hon, certains des *Caprices* de Goya...

Mais là où le supplicé chinois trouve une plus grande résonance, c'est dans le parallèle avec deux illustrations de *L'Erotisme*. En effet, ces deux illustrations sont elles aussi des images « contradictoires » ou « paradoxales », car elles présentent aussi des figures alliant extase et douleur. Ainsi, le Christ de Grünewald semble esquisser un rictus et le visage de la Sainte Thérèse du Bernin est extatique alors qu'ils subissent pour l'un une crucifixion et pour l'autre le martyre d'une flèche brûlante dans le cœur.

C'est à ce fonctionnement des illustrations, à ces « résonances », que Lascault se réfère lorsqu'il écrit que Bataille cherchait à « obtenir du lecteur une lecture où celui-ci se perd, où le déroulement chronologique des images est simultanément reconnu et remis en question. Le pas en avant exige que le lecteur tourne en rond⁴⁴⁴. ». En effet, chacune des illustrations se rapporte à un ou plusieurs éléments iconographiques et, de ce fait, annule ou dépasse son insertion historique. Par ces résonances, selon l'expression de Lascault, *Les Larmes d'Eros* devient un livre « labyrinthique ». Le sens de ce labyrinthe iconographique, de cette perte de repère annulant la progression historique, semble être à l'image du sens de la douleur extatique, de l'extase mystique et de la jouissance érotique pour Bataille. En effet, pour lui, la jouissance et l'extase se rejoignent, entre autres points, sur le fait que tous deux permettent, lors de leur expérience, d'approcher la mort.

Dans son livre *L'Erotisme* de 1957⁴⁴⁵, Bataille écrit que celui-ci nécessite le « silence » de la volonté et de la conscience. Ainsi, lors de l'activité sexuelle, les individus « discontinus » retrouvent une « continuité » car, pour lui, lors de l'acte érotique, la jouissance occasionne une disparition momentanée de l'individualité. La jouissance les mène à la « petite mort », espace de « continuité ». Ainsi, pour Bataille, la jouissance érotique, de même que l'extase mystique, est une forme de transgression de la conscience, de l'individualité discontinue, proche de ce qui selon lui peut définir la mort.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁴⁵ Georges Bataille, *L'Erotisme*, Paris, éd. de Minuit, 1957.

De la même manière, par ces rapports iconographiques, par la lecture labyrinthique que provoquent les illustrations des *Larmes d'Eros*, Bataille semble vouloir permettre au lecteur de dépasser la discontinuité historique, la séparation en style et en époque, comme la discontinuité géographique.

L'image du supplicé chinois regroupe donc une part importante des éléments iconographiques des illustrations de l'ouvrage et se place à la fin momentanée de l'histoire. Elle est le lieu de résolution, le point extatique. D'ailleurs, après elle, il n'y a plus de chronologie. On passe ensuite à une présentation « désordonnée » des œuvres : *La Leçon de guitare* de Balthus, le sacrifice aztèque, les gravures de Luiken... pour finir sur un dessin de Masson accompagné d'une note renvoyant à une illustration du début de l'ouvrage, *Le Triomphe de Priape* de Salviati. Arrivée à la fin de l'ouvrage, la lecture recommence et se prolonge indéfiniment.

Au vu de ces modes de fonctionnement des illustrations, la progression du livre semble être celle d'un chemin qui mène à l'horreur, la douleur et l'extase, à la fois dans sa représentation et dans sa manifestation. Dans chacun des cas, l'image du supplicé chinois a une place centrale. Mais si ces propositions de lecture permettent d'approcher la place et le sens de cette image, elles ne permettent pas de comprendre précisément les propos de Bataille dans le texte qui l'accompagne :

Ce cliché a eu un rôle décisif dans ma vie. Je n'ai pas cessé d'être obsédé par cette image de la douleur, à la fois extatique et intolérable. [...] Bien plus tard, en 1938, un ami m'initia à la pratique du yoga. Ce fut à cette occasion que je discernai, dans la violence de cette image, une valeur de renversement. À partir de cette violence – je ne puis, encore aujourd'hui, m'en proposer une autre plus folle, plus affreuse – je fus si renversé que j'accédai à l'extase⁴⁴⁶.

Revenant sur les circonstances d'obtention du cliché par Bataille, Margat écrit que, lorsque Bataille consulta Borel en 1925, il était alors « maladivement angoissé ». Il cherchait, d'une manière générale, une « conversion possible, mais très énigmatique, de l'angoisse et de la souffrance en joie ou même en extase⁴⁴⁷ ». C'est bien là le sens de la « valeur de renversement » que Bataille attribue au cliché.

Dans *L'Expérience intérieure*, dont le projet est d'enseigner « l'art de tourner l'angoisse en délice⁴⁴⁸ », Bataille, bien que s'interrogeant

⁴⁴⁶ Georges Bataille, *Les Larmes d'Eros*, Paris, éd. J.-J. Pauvert, 1961, p. 238-237.

⁴⁴⁷ Claire Margat, *Esthétique de l'horreur*, Thèse de doctorat, Paris 1, 1998, p. 261.

⁴⁴⁸ Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, in *O. C.*, T. V, Paris, éd. Gallimard, 1973, p. 47.

davantage sur le langage que sur l'image, revient à plusieurs reprises sur le cliché du supplicié. Ce dernier intervient lors de l'exposition d'une pratique religieuse privée. Et, lorsqu'il traite du cliché, il s'inspire, entre autres, des *Exercices spirituels* de Saint Ignace de Loyola.

Dans ces derniers, le disciple ignacien doit se représenter des scènes de la vie du Christ ou de l'Enfer afin d'en ressentir la douleur et l'angoisse. Bataille procède de même et fixe l'image du supplicié⁴⁴⁹ lors d'expériences « contemplatives ».

Bataille agit comme le disciple de Saint Ignace qui « composait un lieu » par l'imagination afin, par exemple, de ressentir les douleurs du Christ lors de la Passion. Chacun doit se concentrer sur une image, matérielle ou mentale, dans le but d'en ressentir tous les effets par « dramatisation⁴⁵⁰ ». Ainsi, il écrit : « Le jeune et séduisant Chinois dont j'ai parlé, [...] me communiquait sa douleur ou plutôt l'excès de sa douleur et c'était ce que je cherchais, non pour en jouir, mais pour ruiner en moi ce qui s'oppose à la ruine »⁴⁵¹. Comme on peut le lire, si l'imagination d'une scène par le disciple ignacien doit permettre d'arriver à une certaine félicité, à un apaisement « extatique », la fixation de l'image du supplicié chinois et les « exercices » de Bataille n'ont pas le même sens.

Plus précisément, selon les mots de Margat, Bataille semble utiliser l'image du supplicié comme « médiation contagieuse ». Ainsi, pour lui, l'observation de l'horreur et de la douleur du supplicié ne conduit pas à un état extatique apaisant. S'il fait coïncider l'extase et la douleur, il ne se produit pas de transcendance comme chez les mystiques chrétiens mais une contagion de Bataille par l'image.

Cette même recherche se retrouve dans son article « L'art, exercice de la cruauté ». Analysant ce qui est en jeu dans le plaisir que le spectateur éprouve lors de la contemplation de représentations horribles, il écrit que ce qui l'attire est : « [Le] dérangement de l'ordre où nous étouffons. [...] ce qui nous attire dans l'objet détruit (dans le moment même de la destruction) c'est qu'il a le pouvoir de mettre en cause – et de ruiner – la solidité du sujet »⁴⁵². Le rôle de l'art de la cruauté, de la représentation de l'horrible et de la violence est donc pour Bataille d'amener le spectateur au plus près de la plus grande destruction, dans le « voisinage » de la mort de l'individu, de la ruine de son intégrité mentale et physique : « [Si l'art]

⁴⁴⁹ *Op. cit.*, p. 139.

⁴⁵⁰ Margat C., *op. cit.*, p. 287-294.

⁴⁵¹ Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 140.

⁴⁵² Georges Bataille, « L'Art, exercice de la cruauté », in *Médecine de France*, n° 4, juin 1949, p. 25.

ne nous convie pas, cruel, à mourir dans le ravissement, du moins a-t-il la vertu de vouer un moment de notre bonheur à l'égalité de la mort »⁴⁵³. Ainsi, en ce qui concerne le supplicé chinois, la coexistence de deux états, de la jouissance et de la douleur dans l'image comme dans la dramatisation « contagieuse » qu'il faut réaliser pour en ressentir les effets, doit aboutir, pour Bataille, à ce qu'il nomme la « sensibilité souveraine ». Cette sensibilité existe au moment de la contemplation de l'image, conduisant à un état qui n'est subordonné à aucun ordre extérieur, aucun but, aucune finalité. C'est l'inverse d'une *catharsis* ou d'une extase mystique qui vise le salut.

Cet état est celui de l'extase selon sa propre définition : une « finalité sans fin », quelque chose d'inabouti, sans cesse en mouvements, en constante tension, à l'image des mouvements iconographiques dans l'ouvrage, de la progression chronologique sans cesse contrariée, de sa définition du sacré ou de ce qu'il nomme l'« hétérologie », c'est-à-dire « le domaine propre de la polarisation »⁴⁵⁴.

C'est bien le sens que donne Bataille au supplicé chinois lorsqu'il écrit dans les dernières phrases de l'ouvrage :

*Telle est selon moi, l'inévitable conclusion d'une histoire de l'érotisme. [...] Mais un seul détour interminable a permis d'accéder à l'instant où, visiblement, les contraires paraissent liés, où l'horreur religieuse, donnée, nous le savions dans le sacrifice, se lie à l'abîme de l'érotisme, aux derniers sanglots que seul l'érotisme illumine*⁴⁵⁵.

Bataille accorde, nous l'avons dit, un intérêt particulier à l'agencement des illustrations⁴⁵⁶. Ainsi, leur progression et leurs rapports iconographiques mettent en avant le sens de l'érotisme et de l'extase pour l'auteur, ordonné par lui mais perçu par le lecteur-spectateur. Mais une question se pose : le lecteur-spectateur peut-il lui aussi être « renversé » par l'observation du supplicé chinois ?

En effet, les citations de Bataille issues de l'ouvrage révèlent une contradiction entre son rapport extrêmement intime à cette image et leur publication. Si l'ensemble de l'ouvrage se présente comme une étude de l'érotisme et veut en même temps « ouvrir » la conscience du lecteur, la séquence du supplicé est entièrement tournée vers son propre rapport à cette image. Bien que l'intention de Bataille semble permettre au lecteur-

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁵⁴ Georges Bataille, « La polarité humaine », in *O. C.*, T. II, Paris, éd. Gallimard, 1970, p. 167.

⁴⁵⁵ Georges Bataille, *Les Larmes d'Eros*, Paris, éd. J.-J. Pauvert, 1961, p. 239.

⁴⁵⁶ Lettre du 22 mai 1961 de Georges Bataille à Joseph-Marie Lo Duca, in *Les Larmes d'Eros*, Paris, éd. J.-J. Pauvert, 1981, p. XIX-XX.

spectateur d'approcher ce « renversement » par la conjugaison du texte et de l'illustration de l'ouvrage, ce dernier reste témoin de ce « renversement ». D'ailleurs, une phrase met en doute la possibilité pour le lecteur d'y accéder : « Ce livre n'est pas donné dans l'expérience limitée qu'est celle de tous les hommes »⁴⁵⁷. Bataille cherche donc à retranscrire ce que cette image provoque en lui. Mais, si le lecteur-spectateur est ici actif dans le sens où son « regard » circule entre le texte et l'image, se focalise sur une image et en « reconnaît » une autre, pouvant être éprouvé par la vue de l'image, il n'en sera pas nécessairement « renversé », du moins dans le sens où l'entend Bataille.

Camille PAGEARD (Rennes II)

⁴⁵⁷ Georges Bataille, *Les Larmes d'Eros*, Paris, éd. J.-J. Pauvert, 1961, p. 237.