

MICHAŁ KRZYKAWSKI

Université de Silésie

Au nom de la chair : manger, regarder et lire à cru

ABSTRACT: The aim of this paper is to elaborate on the fluid border that exists in French between *la chair* (flesh) and *la viande* (meat) as well as between *la chair* (flesh) and *le corps* (body). This blurry distinction spurs us to analyze the impact of the discovery of paintings in the Lascaux cave on our perception of art as connected to the realm of spirit. The uncanny character of the Lascaux cave paintings, a homage paid to animality, as well as an aspiration to the sacred, is identical with an irruption of the heterogeneous in the text. It turns art and literature into a space of excessive communication, which originates in flesh.

KEY WORDS: Meat, flesh, body, steak, cannibalism, omophagy, blood, blood drinker, slaughterhouse, heterogeneity, cave.

Dans son éblouissante analyse de la mythologie sanguine à laquelle participe le bifteck, Roland Barthes nous fait croire que le prestige de celui-ci tient à sa quasi-crudité (BARTHES, R., 1957 : 73). Que ce soit le bifteck saignant, qui évoque le flot artériel de l'animal égorgé, ou le bifteck bleu, qu'il est bien tentant d'associer au sang pléthorique des veines, on ne parle jamais de sa cuisson sans ambages : « [...] à cet état contre-nature, il faut un euphémisme : on dit que le bifteck est à *point*, ce qui est à vrai dire donné plus comme une limite que comme une perfection » (BARTHES, R., 1957 : 73).

Au premier abord, parler de viande dans le volume dont le titre nous propose de méditer sur l'influence de l'art sur la littérature peut sembler fort incongru, tout comme la présence des mangeurs de viande dans un café végétarien par exemple. En fait, l'art ainsi que la littérature sont communément pris pour le domaine de l'esprit tandis que la viande se situe du côté de la chair. Cependant, la cuisine (dite haute) n'est-elle pas un haut-lieu de la culture française (dite haute elle aussi), dont l'art et la littéra-

ture sont une partie intégrante ? Chez Proust, la cuisine est un art tout comme la peinture, la musique ou l'écriture. De surcroît, une œuvre d'art se mange comme un bon repas. Rappelons un étrange aveu de Mme Verdurin qui confie à Swann qu'elle « mange » la vigne qui orne ses chaises :

Les petites chaises aussi sont des merveilles. Tout à l'heure vous regarderez cela. [...] Rien que les petites frises des bordures, tenez là, la petite vigne sur fond rouge de l'Ours et les Raisins. Est-ce dessiné ? Qu'est-ce que vous en dites, je crois qu'ils le savaient plutôt, dessiner ! Est-elle assez appétissante cette vigne ? Mon mari prétend que je n'aime pas les fruits parce que j'en mange moins que lui. Mais non, je suis plus gourmande que vous tous, mais je n'ai pas besoin de me les mettre dans la bouche puisque je jouis par les yeux. [...] Mais, monsieur Swann, vous ne partirez pas sans avoir touché les petits bronzes des dossiers. Est-ce assez doux comme patine ? Mais non, à pleines mains, touchez-les bien.

PROUST, M., 1946—47 : 349

Cette contemplation des ornements appelle Eros. Swann est initié aux arcanes de l'art qu'on mange et qu'on touche à pleines mains jusqu'à en jouir avec les yeux, tout comme la jeune Eugénie que Mme de Saint-Ange se propose d'introduire, avec succès, aux voluptés du libertinage (voir SADE, D.A.F., de, 2000). Par conséquent, la chaise de Mme Verdurin peut être considérée comme un objet de sublimation. Elle est valorisée comme un produit suggérant l'élévation de l'esprit, qui a pourtant sa partie liée à la pulsion sexuelle déplacée vers un but non sexuel (voir ROUDINESCO, E., PLON, M., 2006 : 1038). En effet, chez les Verdurin, le passage de la table au boudoir par le biais de l'art se fraie imperceptiblement : « Les Verdurin n'invitaient pas à dîner : on avait chez eux “ son couvert mis ” » (PROUST, M., 1946—47 : 317). Cependant, les plaisirs de la bonne chère se confondent vite avec les plaisirs de la chair. Saisie d'admiration envers les bronzes, Mme Verdurin, raillée par son mari d'avoir trop peloté la chaise, dit à Swann : « Au fond, [...] on nous défend à nous autres femmes des choses moins voluptueuses que cela. Mais il n'y a pas une chair comparable à cela ! » (PROUST, M., 1946—47 : 350).

Il se peut que cette chair soit la clé du roman de Proust, la clé de ce qui est toujours déjà manqué : le plaisir de posséder l'objet qui nous échappe, et qui, par conséquent, n'est saisissable que dans la jouissance qui entraîne la perte de soi. L'élégance de la vie à Combray est avant tout synonyme du luxe qui donne sur la dépense. Derrière des conversations mondaines, des soirées galantes, des dîners accompagnés de la musique jouée par un jeune pianiste, il y a une quête de l'inconnu dont la phrase proustienne, dans sa capacité illimitée, est une traversée. Au fond, le monde léger

du plaisir est le monde lourd de la jouissance impossible, la fête des esprits étant une activité purement physique qui appelle la chair dont l'art n'est qu'une hypostase. L'art qui devient viandeux, qu'on mange tout en s'y consumant.

Manger au lieu de regarder, manger au lieu de lire jusqu'à en jouir. Que l'on veuille bien se rappeler la bonne table lors du mariage d'Emma Bovary :

Il y avait dessus quatre alloyaux, six fricassées de poulets, du veau à la casserole, trois gigots et, au milieu, un joli cochon de lait rôti, flanqué de quatre andouilles à l'oiselle. Aux angles, se dressait l'eau-de-vie, dans des carafes. Le cidre doux en bouteilles poussait sa mousse épaisse autour des bouchons et tous les verres, d'avance, avaient été remplis de vin jusqu'au bord.

FLAUBERT, G., 1961 : 44—45

Tout est inutile dans cette description. Ces menus détaillés de mets sophistiqués, surchargés de sens et marqués par un supplément secret, sont, en s'aventurant un peu dans la terminologie bataillienne, « la part maudite » du romanesque. C'est le lieu où le discours du narrateur extradiégétique défaille. L'œil de l'observateur, celui qui était censé connaître/posséder, qui croit avoir réduit la pluralité du monde à un ensemble harmonieux, l'avoir possédé en la coupant et en se coupant d'elle, jouit et co-naît¹, c'est-à-dire partage la chair du texte avec les joyeux convives lecteurs.

Il est sans doute extravagant de croire que le secret de la (bonne) littérature soit dans la viande. Cependant, comme l'aurait peut-être voulu Proust, un bon livre et un livre viandeux. C'est du moins ce qu'il attendait de son chef-d'œuvre. Dans une lettre adressée à sa cuisinière, Proust écrit :

Je vous envoie vifs compliments et remerciements pour le merveilleux bœuf mode. Je voudrais bien réussir aussi bien que vous ce que je vais faire cette nuit, que mon style soit aussi brillant, aussi clair, aussi solide que votre gelée — que mes idées soient aussi savoureuses que vos carottes et aussi nourrissantes et fraîches que votre viande. En attendant d'avoir terminé mon œuvre, je vous félicite de la vôtre.

ERMANN, M., 1988 : 66—72

C'est déjà une autre dimension de la communion dans la chair. Voilà un artiste subtil qui prolétarise son génie et trouve ses forces créatrices non pas auprès des dieux ou de sa bien-aimée, mais dans un bon morceau de viande fraîche. Il paraît que ce bœuf est pour Proust ce qu'est le bif-

¹ Le terme emprunté à SMART, P., 1988.

teck pour les intellectuels dans l'analyse de Barthes citée déjà au début du texte : « [...] le bifteck est pour eux un aliment de rachat, grâce auquel ils prosaïsent leur cérébralité et conjurent par le sang et la pulpe molle, la sécheresse stérile dont sans cesse on les accuse » (BARTHES, R., 1957 : 73). La substance sanguine du bifteck, qui s'épanche sous la fourchette comme le sang sous le couteau de boucher, peut nous faire venir à l'esprit l'image de la chair. Certes, on est assez loin de croire que manger du bifteck, ou même du steak tartare, appelle l'omophagie rituelle et que tout amateur de bifteck élève en lui un petit cannibale. Si, au premier abord, la ressemblance entre le sang du bifteck et le sang tout court ne pourrait être trop évidente aujourd'hui que pour un végétarien militant, c'est parce que le langage a fait une ligne de démarcation entre la viande et la chair bien que la différence entre les deux soit plutôt vague. D'après *Le Petit Robert*, la viande est un « aliment dont se nourrit l'homme » tandis que la chair est une « substance molle du corps de l'homme ou des animaux, essentiellement constituée des tissus musculaire et conjonctif ». Ce qu'est la 'viande' n'est saisissable que par opposition à la 'chair', comme le précise la définition de Littré : « les animaux carnivores se nourrissent de chair, l'homme mange de la viande ». Cette chair de bête, dûment préparée dans la boucherie, qui est devenue viande, appelle le passage de l'animal à l'homme, qui a eu lieu une fois pour toutes. Cette expression 'une fois pour toutes', l'une des plus belles de la langue française, comme l'a remarqué Jacques Derrida dans une interview accordée au *Monde de l'Éducation*², est d'une importance capitale. Premièrement, parce que le passage en question est ahistorique voire atemporel et, deuxièmement, parce que, se voulant réitérable, il réapparaît toujours déjà sous des formes et dans des contextes nouveaux bien que, en principe, il se manifeste par deux interdits majeurs qui touchent l'activité sexuelle et la mort, deux domaines intimement liés à la violence (BATAILLE, G., 1957).

Cependant, une fois (pour toutes) que l'homme a goûté de la viande cuite, l'appel de la chair n'a pas cessé de le hanter. Dans ses fameuses *Idols of Perversity*, une très belle étude sur les fantaisies sur le mal féminin de la fin de siècle, Bram Dijkstra rappelle les théories médicales quelque peu abominables de la fin du XIX^e siècle, qui voulaient faire face à l'anémie qui sévissait parmi de nombreuses femmes de la classe moyenne, et qu'on prenait pour la source principale de la faiblesse des hommes effeminés.

² « Elle [l'expression — M.K.] dit de façon fort économique l'événement singulier et irréversible de ce qui n'arrive qu'une fois et donc ne se répète plus, mais en même temps elle ouvre à toutes les substitutions métonymiques qui l'entraîneront ailleurs. L'inédit surgit, qu'on le veuille ou non, dans la multiplicité des répétitions. Voilà ce qui suspend l'opposition naïve entre tradition et renouveau, mémoire et avenir, réforme et révolution » (DERRIDA, J., 2001).

Or, on raisonnait qu'il n'existe meilleure façon de fortifier leur sang que de leur donner à boire du sang des autres, non pas du sang humain, mais du sang d'animaux forts comme un bœuf (DIJKSTRA, B., 1988 : 337) : « This blood should be as fresh as possible. In consequence, slaughterhouses everywhere began to attract 'blood drinkers', anemics who came to ingest their daily cup of ox blood » (DIJKSTRA, B., 1988 : 337)³. Le tableau de Joseph Ferdinand Gueldry, exposé au Salon des Artistes Français en 1898, est un extraordinaire enregistrement de ce phénomène. Comme le rapporte Dijkstra, en évoquant la relation de l'exposition, publiée dans *The Magazine of Art* par son rédacteur en chef, le tableau a fait sensation et été largement reproduit (DIJKSTRA, B., 1988 : 336—337). La parole est au rédacteur :

One of the most popular pictures of the year is undoubtedly Monsieur Gueldry's gorge-raising representation of 'The Blood Drinkers', in which a group of consumptive invalids, congregated in a shambles, are drinking the blood fresh from the newly-slain ox lying in the foreground — blood that oozes out over the floor — while the slaughterers themselves, steeped in gore, hand out the glasses like the women at the wells. What gives point to the loathsomeness of the subject is the figure of one young girl, pale and trembling, who turns from the scene in sickening disgust, and so accentuates our own.

DIJKSTRA, B., 1988 : 337⁴

Quel que soit le dégoût de la jeune femme ou le nôtre, la résistance à la chair est l'épreuve qui nous assure de l'authenticité du désir (BATAILLE, G., 1976 : 82). Si la nausée nous vient de la chair d'un animal abattu, il ne faut pas oublier que la chair en français, sauf qu'elle est ce qui s'oppose à la viande, fait également penser à ce qui est bel et bien humain. D'ailleurs, il en est de même de la distinction entre *flesh* et *meat* en anglais. Comme le remarque Angela Carter, « we make a fine distinction between flesh, which is usually alive and, typically, human ; and meat, which is dead,

³ « Ce sang devait être aussi frais que possible. Par conséquent, les abattoirs de partout ont commencé à attirer les 'buveurs de sang', les anémiques qui venaient ingérer tous les jours leur verre de sang de bœuf ». Trad. — M.K.

⁴ « L'une des photographies les plus populaires de l'année est sans doute la représentation nauséabonde de 'Buveurs de sang' de Monsieur Gueldry, où un groupe de tuberculeux rassemblés en désordre, boivent du sang frais d'un bœuf qui vient d'être tué. Le bœuf est allongé sur le premier plan, le sang suinte sur le sol, tandis que les assommeurs, les mains baignées dans le sang, distribuent les verres comme les femmes au puits. Ce qui accroît le caractère répugnant de la scène, c'est la figure d'une jeune femme qui, pâle et tremblante, s'en détourne dans le dégoût écœurant et, par conséquent, accentue le nôtre ». Trad. — M.K.

inert, animal and intended for consumption » (CARTER, A., 2000 : 137)⁵. Dans ce cas, la chair / *flesh* se réfère au corps qui est mangeable comme tel, au moins sur le plan symbolique. Jésus ne déclare-t-il pas au cours de la Cène « Prenez et mangez, ceci est mon corps donné pour vous » ? Rien d'étrange que ce scandale soit susceptible de véhiculer des élucubrations blasphématoires qui peuvent rapprocher, d'une façon bien soutenable, la sainte communion d'un sacrifice rituel au cours duquel le pieux cannibale mange son prochain, ou d'un sabbat de tuberculeux décadents et avides de sang frais. En outre, si la chair évoque le corps, elle évoque également ce qui est au corps le plus... cher, et que le français familier définit de sorte à chatouiller l'épiderme comme 'les choses'. Eponine, la protagoniste d'un texte de fiction de Bataille, débordant de sa sexualité débridée, est étrangement fascinée par la boucherie et la carrure du boucher : « elle ne cachait pas ses visites, au contraire (même jamais, me disait-elle), elle n'achetait autrement la viande » (BATAILLE, G., 1971 : 281). La boucherie représente ici la vie prise à cru, la vie dangereusement animée et jaillissante dont la pléthore évoque l'incessant va-et-vient des organes gonflés de sang, le repas sacré et le meurtre, car « ce que l'acte d'amour et le sacrifice révèlent est la chair » (BATAILLE, G., 1957 : 102) :

J'allai à la boucherie dont la grille était ouverte. Derrière les rideaux, la salle dallée gardait une fraîcheur agréable. Deux moutons pendaient à des crocs et, la tête en bas, pissaient légèrement le sang ; il y avait sur l'égal une cervelle et de grands os, dont les protubérances nacrées avaient une nudité agressive. Le boucher lui-même était chauve. Il sortit de l'arrière-boutique, il était immense, calme, lent, d'une santé, d'une brutalité évidentes. [...] Il saisit rapidement un couteau étincelant, et il en affûta la lame, en silence, avec attention. Le bruit et l'éclat de l'acier dans ce lieu de sang avaient la dureté résolue du plaisir. [...] La bestialité sournoise de la vie avait, dans ce cadre, une simplicité de meurtre.

BATAILLE, G., 1971 : 282

Il se peut que ces images nous bouleversent. En fait, les plats qu'on sert à table ne nous rappellent en rien la violence du dépeçage ou le meuglement du bétail qui va à l'abattoir et la volonté de manger son prochain ou de boire son sang ne peut qu'évoquer le pire film d'épouvante. La culture et la religion, refoulant tout paroxysme qui met en question ce qu'on appelle « la nature humaine », nous autorisent à nous croire libérés de la violence originare. Quelqu'un pourrait faire valoir que nos musées, nos

⁵ « [...] nous faisons une distinction subtile entre la chair, qui est d'habitude vivante et typiquement humaine, et la viande, qui est morte, inerte, animale et promise à la consommation ». Trad. — M.K.

peintures et nos arts en sont la meilleure preuve. Peut-être n'aurait-il pas tort. Après tout, les animaux ne font pas de peinture.

Le pur mais très parlant hasard a voulu qu'en 1940, dans une grotte à quelques heures de Paris, en pleine hécatombe de la guerre, un signe éclatant ait été découvert : la caverne de Lascaux avec les peintures que des hommes très anciens ont laissé sur ses parois. L'image présente « un homme au visage d'oiseau, qu'affirme un sexe droit, mais qui s'effondre. Cet homme est allongé devant un bison blessé. Celui-ci va mourir, mais, faisant face à l'homme, il perd affreusement ses entrailles » (BATAILLE, G., 1987 : 587). Probablement, l'animal meurt frappé du javelot de l'homme-oiseau dont la tête se termine par le bec. Pourquoi a-t-il le sexe levé ? Rien ne le justifie mais de ce fait la scène a une marque érotique. Il est significatif que l'homme sur la peinture est ébauché d'une façon schématique pour ne pas dire bâclée tandis que la représentation du bison est plus détaillée. Tout cela nous porte à croire que les peintures laissées par les artistes anonymes de Lascaux sont l'hommage fait à l'animalité et en même temps elles sont ce qui les en démarque. « L'homme, au sens de l'espèce humaine dont nous faisons partie [...], est apparu sur terre avec l'art. Et Lascaux est le premier signe véritablement majestueux de cette apparition » (BATAILLE, G., 1979 : 334). Que le mot « majestueux » ne nous trompe pas. Le commencement que représente cette apparition, le commencement de l'homme, demeure suspendu et troublant. Dans la grotte de Lascaux, l'humanité avoue les circonstances de sa naissance tout en reconnaissant ses limites par l'association du travail à l'interdit. D'après Bataille, le travail existait bien avant la naissance de l'art et devait impliquer l'existence d'un monde du travail d'où la vie sexuelle d'une part, et de l'autre le meurtre, la guerre, la mort, du fait qu'ils constituent, par rapport au monde du travail, de graves dérangements, devaient être exclus (BATAILLE, G., 1957 : 285). Etant donné que le monde du travail repose sur le principe de l'utilité, les peintures des premiers hommes se manifestent comme un acte purement inutile, elles sont le produit d'une transgression sacrée et de l'esprit de fête. La seule fonction de l'art consiste donc en sa parfaite afunctionalité, car la fonction est le propre du monde du travail que l'art — une représentation esthétique de l'appel du sacré — veut transgresser. D'après Jean-Michel Besnier, la caverne de Lascaux « désigne pour la première fois l'irruption d'un refoulé jamais réduit » (BESNIER, J.M., 1998 : 88), elle est l'image de l'humanité toujours déjà vouée à l'altérité, à son autre qui ne cesse de la hanter. Ainsi l'art se révèle-t-il comme communication, et celle-ci ne se fait jamais sans blessure, cette plaie qui ne veut pas se cicatriser. De ce point de vue, tout art appelle un acte esthétique dont le caractère est purement charnel, un acte (é)jaculatoire.

Pour Bataille, la découverte de la grotte de Lascaux a été un miracle. En même temps, elle subvertissait la conception idéaliste que les Grecs, amoureux des formes nobles et irrévocables, se faisaient de l'art :

L'on parlait de miracle grec et c'était à partir de la Grèce que l'homme nous paraissait pleinement notre semblable. J'ai voulu souligner le fait que le moment de l'histoire le plus exactement miraculeux, le moment décisif, devait être reculé bien plus haut. Ce qui différencia l'homme de la bête a pris en effet pour nous la forme d'un miracle, mais ce n'est pas tellement du miracle grec que nous devrions parler que du *miracle de Lascaux*.

BATAILLE, G., 1979 : 9

Ce miracle est l'expression de nos origines et révèle à quel point l'œuvre d'art se rattache au commencement de l'homme qui, engendré en tant que tel par le monde du travail, voire la différenciation du sujet et de l'objet, se livre, une fois pour toutes, à une expérience religieuse. Car, d'après Bataille, l'art s'associe à la religion. La création d'une œuvre d'art, bien qu'elle ne soit possible qu'à l'usage des outils propres au monde du travail, est un acte religieux par le reniement de l'ordre sous l'égide de l'utile. L'homme n'est pas humain par la séparation de l'animal. L'homme est humain par l'hommage fait à ce dont il se sépare, une fois que la séparation a eu lieu. Toute activité humaine a son origine dans l'art qui donne sur le sacré. Le miracle de Lascaux, représentant l'homme-oiseau dans un état d'excitation sexuelle et devant un bison qui perd ses entrailles, en est la première manifestation. Ce miracle nous communique l'essentiel : l'unité du sacré, de l'érotisme et de la mort. L'artiste de Lascaux, en imitant des formes animales et, par conséquent, en reconnaissant sa nature sacrée, révèle ce qui met sa vie en jeu.

L'art d'imiter par la gravure ou la peinture l'aspect des animaux ne put être utilisé avant d'être et que, pour être, il fallut que ceux qui s'y exercèrent les premiers aient été conduits au hasard et par jeu.

BATAILLE, G., 1979 : 37

Le sens profond de l'art n'est saisissable qu'à la suite de l'exclusion de « tout autre » qui, entouré d'interdictions imposées par la culture (pour Bataille l'interdiction est culturogène), ne cesse pourtant pas de provoquer notre désir. De ce point de vue, il est possible de voir dans la création d'une œuvre d'art une activité précisément a-culturelle, car elle entraîne une infraction à la norme que la culture prend pour son fondement, elle est l'image du revers de ce que la culture a sanctionné. En même temps, l'art exprime l'aspiration la plus profonde de l'homme, ce merveilleux qu'il

veut atteindre dans un mouvement extatique sans espérer trouver la vérité ou l'une de ses hypostases. L'homme-oiseau de Lascaux est une antithèse de la conception angélique de l'homme libre de la chair et créateur d'œuvres d'art qui sont pour lui une source de contemplation ainsi qu'un exemple patent de sa spiritualité :

J'insiste sur la surprise que nous éprouvons à Lascaux. Cette extraordinaire caverne ne peut cesser de renverser qui la découvre : elle ne cessera jamais de répondre à cette attente de miracle, qui est, dans l'art ou dans la passion, l'aspiration la plus profonde de la vie. [...] Ce qui nous paraît digne d'être aimé est toujours ce qui nous renverse, c'est l'inespéré, c'est l'inespérable. Comme si, paradoxalement, notre essence tenait à la nostalgie d'atteindre ce que nous avons tenu pour impossible. De ce point de vue, Lascaux réunit les conditions les plus rares : le sentiment de miracle que nous donne aujourd'hui la visite de la caverne, qui tient d'abord à l'extrême chance de la découverte, se double en effet du sentiment d'un caractère inouï qu'eurent ces figures aux yeux même de ceux qui vécurent au temps de leur création.

BATAILLE, G., 1979 : 17

La force de l'impact que les peintures gravées dans la grotte exercent sur la conception que nous nous faisons de l'art est qu'elles ne sont promises à aucune transcendance, mais elles perturbent les (pré)supposés qui conditionnent la possibilité de transcendance elle-même, en principe représentée par l'idée solaire du bien vu de la caverne platonicienne. Pour parler en langue de Bataille, les images de Lascaux manifesteraient l'intrusion de l'hétérogène dans l'homogène. Si la constatation que « homogénéité culturelle, historique [...] est le destin de l'homme [tandis que] hétérogénéité naturelle, originaire [...] est le destin de l'art » (QUIGNARD, P., 2002 : 66) est celle de Pascal Quignard, elle pourrait aussi bien figurer dans l'abondance des notes qui accompagnent les textes de Bataille publiés dans ses *Œuvres complètes*, car les notions *homogène/hétérogène* sont de lui. Dans son essai sur de Sade, qui est sa prise de position envers Breton en ce qui concerne la lecture surréaliste de l'œuvre du Divin Marquis, Bataille prétend que la vie de l'homme est organisée autour « de deux impulsions polarisées, à savoir l'EXCRÉTION et l'APPROPRIATION » (BATAILLE, G., 1970b : 58). Si l'appropriation est généralement liée à l'homogène, l'excrétion appelle l'hétérogène qui englobe les pratiques ou les éléments considérés comme un « corps étranger » (BATAILLE, G., 1970b : 58). L'art envisagé comme une pratique hétérogène entraîne une rupture avec la tradition qui voit dans l'art l'expression de la beauté, tandis que l'artiste, de préférence inspiré par les dieux, est un homme hors de commun qui voit ce que nous, le commun des mortels, ne voyons pas et ne pouvons qu'admi-

rer. Pourtant, une précision s'impose. Non pas que l'art doive désormais mettre sur un piédestal le laid et en faire tomber le beau (après tout, les peintures de Lascaux ne sont-elles pas belles ?). L'art joue le rôle de l'intrus dans la maison qui ne s'y introduit que par irruption, il ouvre et communique la déchirure, cet antre qui nous fascine. Il s'agit d'une démarcation radicale de l'idéalisme qui ferme les yeux devant le revers obscur des grands récits métaphysiques. En identifiant l'art à la culture, l'idéalisme méconnaît que l'art est précisément ce que la culture a impérativement exclu. Pour révolutionnaires qu'ils soient, les surréalistes ne l'ont pas reconnu. Une trentaine d'années après la publication du *Second Manifeste*, quand Philippe Sollers et les telqueliers dénoncent l'idéalisme de Breton et de ses compagnons, les accusations sont les mêmes que celles qu'avait formulées Bataille dans sa polémique avec Breton, où le nom de Sade avait une valeur symbolique. Or Breton, on le sait, était un grand admirateur du Marquis. Le même Breton qui, comme le note le biographe de Bataille, « dit haïr le libertinage, à qui répugnent les bordels (au même titre dit-il, que les prisons et les asiles), qui fait chaque jour l'éloge de l'amour unique et "fou", de la fidélité, et qui pour tout tremblement défend l'érotisme le plus "familial", le moins pervers, le moins détraqué » (SURYA, M., 1992 : 170). De toute façon, dans les milieux surréalistes on citait de Sade, on le vénérait, on le louait, bien qu'aucun de ses apologistes, et surtout pas Breton, n'ait fait entrer en vigueur les pratiques chères aux tortionnaires de Justine. De Sade, on s'est fait une idée onirique, une idole, un dieu primitif qui a su s'affranchir de l'oppression bourgeoise du XVIII^e siècle. Dans l'ambiance sinistre des propriétés libertines, des couvents ou des sous-sols profonds et séparés du monde, parmi les sommets monstrueux couvertes de neige, qui entouraient le château Silling, les surréalistes cherchaient l'image d'un au-delà et du merveilleux. Pour Bataille une telle attitude envers l'auteur des *120 journées de Sodome* est une supercherie. Dans *Le Bleu du ciel*, Troppmann crie comme dans la démence : « ceux qui admirent Sade sont des escrocs ». Et dans les lignes qui suivent une question essentielle est posée : « est-ce qu'ils avaient mangé de la merde, oui ou non ? » (BATAILLE, G., 1971 : 428). Si Breton, « le vieux esthète, faux révolutionnaire à tête de Christ », comme l'appelle BATAILLE (1970 : 218), cherche à dépister dans la folie du texte sadien une esthétique, un langage capable de la transmettre, s'il croit y déceler un dépassement de la conscience où les contradictions s'abolissent, ce qui doit conduire au changement révolutionnaire de l'homme, Bataille y voit l'irruption des forces excrémentielles dont la méconnaissance ou l'occultation entraîne une imposture idéaliste encore.

Une question qu'on ne tarde plus à poser est la suivante : comment l'acte esthétique, envisagé comme une pratique purement inutile, une in-

trusion de l'hétérogène dans l'homogène, peut-il se réaliser sur le plan littéraire ? Certes c'est Bataille lui-même qui y donne la réponse. Dans son très bel essai sur *Wuthering Heights* il démontre on ne peut plus clairement que « *la littérature est communication* » (BATAILLE, G., 1957b : 8). Tout comme l'homme de Lascaux qui se dresse contre son destin homogène, la littérature communique ce qui « renonce à la recherche calculée de la durée » (BATAILLE, G., 1957b : 24) et fait réitérer l'obsédante image de l'humanité qu'on retrouve dans la grotte. On mesure mieux aujourd'hui l'importance de cette réponse dont l'impact sur les recherches littéraires en France est loin d'être négligeable. Si la métaphore de la caverne platonicienne a en quelque sorte immobilisé, jusqu'à Nietzsche, la philosophie dans la perspective idéaliste, de laquelle l'institution du commentaire littéraire n'a jamais su ni voulu se libérer, la caverne de Lascaux pourrait être envisagée comme une métaphore évoquant le passage de la littérature à l'écriture, de l'œuvre au texte, qui s'est frayé le chemin dans la France poststructuraliste grâce aux travaux de *Tel Quel*. Lorsqu'on lit de très savantes analyses de Kristeva sur la présence du refoulé dans le texte, on peut y retrouver de l'esprit bataillien. Pour Kristeva, le refoulé est la condition de l'instauration du symbolique que le texte a pour fonction de dissoudre à travers le langage dans l'acte dit esthétique. Par conséquent, le texte corrompt le symbolique et avec lui la sublimation par le processus de sémiotisation, le rejet qui se réintroduit et se réitère dans un langage qui, quant à lui, n'a pu se constituer que par un rejet écarté (KRISTEVA, J., 1997 : 70—75). Or le sémiotique ne se met en place qu'à travers le symbolique, ce qui évoque l'hétérogène qui ne peut s'investir que dans l'homogène, celui-ci toujours déjà établi, une fois que séparé de tout ce qui risque de le perturber. Cette relation « implique qu'on ne considère plus la fonction symbolique comme supra-corporelle, supra-biologique et supra-matérielle, mais comme produite par une dialectique entre deux ordres (KRISTEVA, J., 1997 : 76). Le sens dans le langage ne se découvre donc plus par la dénotation d'un objet ce qui nous mènerait à une vérité scientifique. Le langage est une pratique et dire cela, « c'est précisément entendre comment le symbolique, et avec lui le sens, se déplace sous la pression du sémiotique » (KRISTEVA, J., 1997 : 14).

Nul doute que le texte soit le meilleur espace à rendre cette irruption du sémiotique la plus palpable possible. Si la polémique de Bataille avec les surréalistes autour de Sade a été évoquée ci-dessous, c'est parce que c'est dans l'œuvre du Marquis que cette irruption est on ne peut plus clairement visible. Cette hécatombe amoureuse, cette monstrueuse figure grammatico-érotique et, enfin, toute une constellation des corps sans début ni fin, qui ne fait penser qu'à une phrase à n'en pas finir, constituent une impossible représentation de l'hétérogène qui sévit le discours homogène et

rationnel des Lumières en faisant l'intrusion dans la logique que produit ce discours lui-même. Il n'en résulte pourtant pas que l'hétérogène se situe du côté de l'irrationnel, car celui-ci, pour satisfaire à la logique binaire, serait ce que l'homogène rationalisant doit condamner à l'inexistence. C'est la littérature tout comme l'art (la grotte de Lascaux et le texte de Sade en sont des preuves manifestes) qui constituent l'espace qui fait travailler l'hétérogène. Ce que le texte a d'excessif révèle précisément du caractère de l'hétérogène qui est toujours développant et jamais enveloppant, et dont les artistes de Lascaux ont donné une impossible représentation qui est celle de l'homme voué une fois pour toutes à son « tout autre ». En ce sens, la littérature et l'art se découvrent non pas dans ou à travers le corps, que ce soit le corps du texte ou un corps exquisément sculpté, mais dans la chair dont il n'est pas possible de dire où elle commence ni où elle se termine, et qui est toujours plus qu'elle-même.

Bibliographie

- BARTHES, Roland, 1957 : *Mythologies*. Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 1957a : *L'Érotisme*. Paris, Minuit.
- BATAILLE, Georges, 1957b : *La littérature et le mal*. Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 1970a : « Le lion châtré ». In : IDEM : *Œuvres complètes*. Vol. 1. Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 1970b : « La valeur d'usage de D.A.F. de Sade ». In : IDEM : *Œuvres complètes*. Vol. 2. Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 1971a : « Le bleu du ciel ». In : IDEM : *Œuvres complètes*. Vol. 3. Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 1971b : « L'abbé C ». In : IDEM : *Œuvres complètes*. Vol. 3. Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 1976 : « L'Histoire de l'érotisme ». In : IDEM : *Œuvres complètes*. Vol. 8. Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 1979 : « Lascaux ou la naissance de l'art ». In : IDEM : *Œuvres complètes*. Vol. 9. Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 1987 : *Les larmes d'Eros*. In : IDEM : *Œuvres complètes*. Vol. 10. Paris, Gallimard.
- BESNIER, J.M., 1998 : « Lascaux ou la révélation de l'inattendu ». In : *Eloge de l'irrespect*. Paris, Descartes & Cie.
- CARTER, Angela, 2000 : *The Sadeian Woman*. Londres, Virago Press.
- DERRIDA, Jacques, 2001 : « Autrui est secret parce qu'il est autre ». *Le Monde de l'éducation*, N° 284.
- DIJKSTRA, Bram, 1988 : *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York, Oxford University Press.
- ERMANN, M., 1988 : « Proust et les métamorphoses du goût ». *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, N° 38.

- FLAUBERT, Gustav, 1961 : *Madame Bovary*. Paris, Gallimard.
- KRISTEVA, Julia, 1997 : *Polylogue*. Paris, Seuil.
- PROUST, Marcel, 1946—47 : *Du côté de chez Swann*. 2^e partie. Paris, Gallimard.
- QUIGNARD, Pascal, 2002 : *Les ombres errantes*. Paris, Gallimard.
- ROUDINESCO, E., PLON, M., 2006 : *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris, Fayard.
- SADE, D.A.F., de, 2000 : *La Philosophe dans le boudoir*. Paris, Gallimard.
- SURYA, M., 1992 : *Georges Bataille. La mort à l'œuvre*. Paris, Gallimard.