

**« Surréalisme de l'œil chez Georges Bataille »**

Jérémi Robitaille-Brassard

**Pour citer cet article :**

Robitaille-Brassard, Jérémi. 2016. « Surréalisme de l'œil chez Georges Bataille », *Postures*, Dossier « Écrire avec », n°23, En ligne <<http://revuepostures.com/fr/robitaille-23>>

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : [postures.uqam@gmail.com](mailto:postures.uqam@gmail.com)

## Surréalisme de l'œil chez Georges Bataille

Jérémi Robitaille-Brassard

---

Voir est un acte ; l'œil voit comme  
la main prend.

Paul Nougé

Lorsque paraît le premier manifeste du surréalisme en 1924, André Breton érige, sur les cendres de Dada et s'inspirant de la pensée de Freud, un mouvement qui va marquer le début du XX<sup>e</sup> siècle. Georges Bataille, à la même époque, publie un premier récit sous le pseudonyme de Lord Auch intitulé *Histoire de l'œil*. Peu après, en 1929, Bataille et Breton se livrent un duel « à coup d'articles interposés » (Aribit, 2008, 2) dans leurs revues respectives<sup>1</sup> où ils confrontent leurs deux philosophies. L'esprit, l'imaginaire et surtout l'inconscient sont les territoires que le surréalisme se donne comme projet d'explorer. Bataille, à l'inverse, va ancrer sa pensée dans un matérialisme « agressif », mettant de l'avant le corps et sa « contrainte » (3) en tant que matière vivante. Lorsqu'on sait l'écart idéologique qui a séparé André Breton et Georges Bataille, il n'est pas surprenant de constater que leurs conceptions de la vision n'en étaient pas moins conflictuelles<sup>2</sup>. Cet exposé se propose d'établir un dialogue entre la vision telle qu'elle est comprise par les tenants du surréalisme

---

<sup>1</sup> Bataille dirige, avec Georges-Henri Rivière, la revue *Documents*, dont le premier numéro paraît en 1929; Breton, quant à lui, dirige *La Révolution surréaliste* à partir de 1925 jusqu'à son dernier numéro en 1929.

<sup>2</sup> « Contre toute une prétention idéaliste à la "liberté", dont Breton s'est selon [Bataille] fait le chantre, le matérialisme de Bataille s'annonce d'emblée comme une "contrainte" : contrainte de la matière vivante à l'égard de sa propre configuration atomique et de son inéluctable devenir, qui inscrit le déterminisme au cœur même de l'être. Cette question pose la nécessité de repenser le rapport de la "forme" et de l'"informe", qui polarise l'ensemble de l'investigation phénoménologique de Bataille : règnes végétal, animal et humain ; histoire ; pensée ; politique ; science ; art ; religion..., c'est toute une lecture analogique qui, aux antipodes de l'analogie poétique surréaliste, ramène la totalité de ses objets sous une même dynamique de la matière, chacun n'exprimant jamais que le "symptôme" de la vérité générale. » (Aribit, 2008, 2)

et la vision bataillienne telle qu'elle se développe dans *l'Histoire de l'œil*. En définissant d'abord les enjeux théoriques qui entourent la double vision du surréalisme, nous verrons comment elle est directement liée à l'importance qu'accorde le mouvement de Breton à « l'esprit nouveau » : l'inconscient. Nous pourrions ensuite ouvrir le dialogue avec le récit de Bataille et étudier la nature de l'acte de voir dans cette véritable « promenade à travers l'impossible » (Bataille, 1970, 33) qu'est *l'Histoire de l'œil*. Nous étudierons, en nous intéressant à certains constats faits par les surréalistes, le rapport entre regardé et regardant, et de façon plus générale, le thème de la vision et du rapport au réel.

### **Double vision chez les surréalistes**

Dès l'ouverture du premier manifeste du surréalisme, André Breton organise toute sa pensée pour se positionner très clairement contre la logique et la raison. « Nous vivons encore sous le règne de la logique » (Breton, 2010, 19), écrit-il en expliquant que c'est grâce aux découvertes de Freud que « l'imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits. » (20) En effet, les théories freudiennes de l'inconscient et du rêve sont au centre des idées surréalistes ; celles-ci serviront d'outils privilégiés dans le projet surréaliste : mettre fin « au règne de la logique ». Ainsi, dans le cadre de la pratique artistique, cet inconscient, cet « esprit nouveau » qui émerge, doit « reprendre ses droits » et dominer la raison. C'est toute la question du rapport au réel qui est ébranlée, puisque pour Breton, il faudrait laisser place aux rêves et à l'imagination : « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoire, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*. » (L'auteur souligne, 24) Comment libérer l'esprit humain de la raison et de la logique, sinon en lui imposant un « automatisme » défait des chaînes du délibéré, du raisonné ? Les techniques de création que vont imaginer les surréalistes seront, en ce sens, développées de manière à faire surgir « le fonctionnement réel de la pensée » (26) et toute la part cachée de l'esprit humain. Notamment, l'écriture automatique, sans doute la technique la plus connue des surréalistes, sera utilisée à cette fin<sup>3</sup>. Mais ce n'est pas seulement par l'écriture que les surréalistes s'appliqueront à explorer les territoires de l'inconscient ; Paul Nougé, Max Ernst et

---

<sup>3</sup> André Breton, dans la préface du catalogue *Max Ernst. Au sens pareil* (1921), écrivait : « L'écriture automatique apparue à la fin du XIXe siècle est une véritable photographie de la pensée ».

Salvador Dalí, entre autres, penseront un rapport à l'image – image non pas littéraire, mais picturale cette fois – où l'esprit doit être, avant tout, engagé dans cet acte de voir dont nous parlait Nougé dans la citation en exergue. L'acte de voir doit devenir actif et ainsi permettre l'apparition des désirs véritables du sujet qui voit :

Il ne suffit pas, pour que nous le voyions, qu'un objet éclairé existe devant l'œil ouvert. Les objets ne s'imposent pas à notre œil, tout au plus le viennent-ils solliciter d'une manière plus ou moins confuse ou insistante. La passivité, ici, n'est pas de mise. Voir est un acte; l'œil voit comme la main prend. Notre main peut passer à la portée de bien des choses que rien ne l'entraîne à saisir; notre œil ouvert passe sur bien des choses qui demeurent, au sens physique du mot, invisibles. [...] Il ne suffit pas de créer un objet, il ne lui suffit pas d'être, pour qu'on le voie. Il nous faut le montrer, c'est-à-dire, par quelque artifice, exciter chez le spectateur le désir, le besoin de le voir (Nougé, 2003, 259-260).

Il y aurait donc une vision de l'œil, passive, qui glisserait sur les choses du monde; puis il y aurait la vision de l'esprit, celle-ci étant active, relevant du geste et de l'acte de préhension du réel. Bien que lacunaire à ce stade-ci, cette idée d'un dualisme de la vision marque le territoire théorique surréaliste et se retrouve dans la pensée d'autres artistes du groupe de Breton.

Il est peu surprenant d'apprendre que Dalí a lui aussi réfléchi à cette question de la double vision; l'artiste peintre n'est-il pas celui qui, par sa pratique, entretient un rapport au *vu* des plus singuliers? En effet, dans des textes tels que *L'Âne pourri* et *Nouvelles considérations générales sur le mécanisme du phénomène paranoïaque du point de vue surréaliste*, Dalí développe ce qu'il a appelé la méthode « paranoïaque-critique ». Si nous avons tous une idée générale du comportement paranoïaque, il faut ici comprendre que pour Dalí, la paranoïa devient un processus actif qui engage le sujet, et par lequel est possible « l'intrusion scandaleuse, dans le monde, des désirs de l'homme » (Nadeau, 1964, 149). Véritable faculté hallucinatoire de l'esprit, la paranoïa dont nous parle Dalí est « une méthode spontanée de connaissance irrationnelle "basée sur l'objectivation critique et systématique des associations et interprétations délirantes" » (148). Si la paranoïa est la capacité à halluciner et donc à faire apparaître l'inconscient dans le réel, il ne fait pas de doute que se distinguent ici aussi les deux visions, soit celle de l'œil et celle de l'esprit. La

première, passive, capte le réel et le concret, tandis que la seconde permet l'hallucination d'« images à multiples figurations » (Dalí, 2003, 186) que mène l'imaginaire (compris en tant que pulsion de l'inconscient) jusque dans la vision de l'œil. C'est tout le projet surréaliste qui est reconduit dans cette conception de la vision ; matérialiser l'esprit, à travers les procédés de l'automatisme, l'engager et le projeter dans l'image *vue* pour ainsi abolir l'expérience de la vision de l'œil au profit de l'expérience de l'esprit. Si « voir est un acte », si l'œil « voit comme la main prend », et qu'« il ne suffit pas, pour que nous le voyions, qu'un objet éclairé existe devant l'œil ouvert » (Nougé, 2003, 258), c'est avant tout parce que la vision de l'esprit est le muscle qui prend le réel, telle une main qui se referme, pour voir plus loin et matérialiser l'inconscient dans une matière qui s'offre inerte, et pour les surréalistes, propice aux décroissements des esprits.

### **L'œil et la vision dans le récit bataillien**

*L'Histoire de l'œil* met en scène les aventures érotiques de deux jeunes adolescents, le narrateur, personnage masculin, et Simone, qui vont plonger dans une « nuit » de « cavalcade sauvage et débridée » (Teixeira, 2011, 4), pleine de violence et de frénésie sexuelle, aux marges de l'impossible. Dès l'ouverture, il est clair que Simone est celle qui « mène le bal orgiaque » (Bataille, 1970, 17) du récit : se défiant elle-même sans gêne à s'asseoir dans une assiette de lait, sous le regard excité du narrateur. À peine les deux adolescents se sont-ils rencontrés que déjà ils profitent « de toutes les circonstances pour [se] livrer à des actes inhabituels » (Bataille, 1970, 15) d'ordre sexuel. C'est d'ailleurs ce faisant que Marcelle, « la plus pure [...] de [leurs] amies » (16), va les surprendre. La voyant qui s'effondre en pleurs après les avoir vraisemblablement observés, ils se précipitent sur elle et l'initient à leurs jeux en lui arrachant ses vêtements. Plus tard, lors d'une orgie qu'organisent Simone et le narrateur, Marcelle s'abandonne à la débauche et, enfermée dans une armoire, sombre dans la folie après avoir atteint l'orgasme. Elle sera ensuite internée dans une maison de santé, et nos deux partenaires dévergondés iront la libérer sans hésitation, étrangement attachés qu'ils sont à elle. Or, une fois libérée, Marcelle se pend ; c'est aux côtés du cadavre de leur amie que les deux amants « bais[eront] pour la première fois » (46), emplis d'innocence juvénile et nécrophile. Fuyant vers Madrid, ils retrouvent un riche anglais, Sir Edmond, qui les accueille : c'est avec lui qu'ils partageront la suite de leur débauche. L'Anglais se mêlant bien vite à

leurs amusements orgiaques, le couple redevient une triade et peut continuer à (se) *faire voir* à quelqu'un, tout en ayant un compagnon pour porter la frénésie plus loin encore. En compagnie de leur nouvel ami, Simone et le narrateur assistent à une corrida lors de laquelle l'œil d'un torero est énucléé par la corne du taureau qui lui transperce le crâne. Au même instant, Simone, ayant déjà en mains les testicules du premier taureau vaincu, en introduit un dans son vagin : « ainsi[,] deux globes de consistance et de grandeur analogues avaient été brusquement animés d'un mouvement simultané et contraire » (57). Notons que ce n'est pas la première fois que Simone s'adonne à des plaisirs avec des objets ovoïdes ; l'œuf, l'œil et le testicule sont tous, à un certain moment du récit, utilisés comme objets pouvant produire un plaisir sexuel par la pénétration. Vagabondant après l'épisode de la corrida, le trio se rend à Séville et aboutit à « l'église de Don Juan » (58). Va suivre tout un épisode de débauche sexuelle où la triade dévergondée contraint le prêtre à profaner les reliques et les objets du culte avec son urine et son sperme. Don Aminado est finalement étranglé à mort. Simone fera énucléer le prêtre par Sir Edmond et jouera avec l'œil du mort en le faisant pénétrer dans son sexe. C'est alors que le narrateur verra, dans le vagin de sa jeune amie, ce qui lui semble être le regard de la jeune Marcelle, apparu dans l'œil fraîchement énucléé (69). Le récit se clôt sur cette vision surréelle. Nous apprenons, enfin, qu'ils partent les trois sur un yacht « vers de nouvelles aventures avec un équipage de nègres. » (69)

Pour Roland Barthes, « *l'Histoire de l'œil*, c'est vraiment l'histoire d'un objet » (Barthes, 1963, 770), ce n'est ni l'histoire de Simone ou du narrateur, mais bien celle de l'œil en tant qu'objet qui se déplace « d'image en image » (770). De même que Barthes place l'œil au centre de son analyse du récit de Bataille, nous prendrons également comme appui l'importance évidente qu'a l'œil dans l'histoire des deux adolescents. Cependant, c'est plutôt sur ce qui sort de cet œil, le regard, et ce qui peut y entrer, l'objet vu, que nous nous attarderons.

À la fois action de voir et expression des yeux, le regard est quelque chose qui se donne et qui se reçoit. Nous pouvons d'ores et déjà distinguer là deux mouvements : il y a d'abord *regarder*, le « geste » que cernait Nougé plus haut, puis *être regardé*, c'est-à-dire paraître à la vision d'un autre. Dans le texte de Bataille, les deux protagonistes principaux, Simone et le narrateur, ont besoin l'un de l'autre pour donner à voir leurs perversions à un tiers. Dès la première scène, il est évident que c'est par le regard du narrateur que Simone

fait exister le spectacle d'elle qui s'assoit dans l'assiette de lait du chat, alors qu'elle et le narrateur ne se connaissent à peine. Tel un miroir, le regard renvoie ce qui est vu au regardé et lui donne un espace d'existence qui ne saurait être sans l'attention de l'autre. Le narrateur est excité du jeu érotique que donne à voir la jeune fille, mais c'est en étant vue qu'elle existe pour *elle-même* aussi. Tout ce jeu de relations entre voir et être vu s'agence tout le long du récit entre les deux adolescents, mais bien vite apparaît un troisième regard. D'abord celui de Marcelle, qu'ils initient malgré elle à leurs récréations lascives, mais qu'ils perdront rapidement ; puis celui de Sir Edmond, qui aura surtout le rôle d'un voyeur, même s'il participera à quelques scènes d'importance. Autant individuellement qu'en tant qu'entité de couple, le narrateur et Simone ont besoin d'être vus pour qu'existent *réellement* toutes leurs scènes de bacchanale. En ce sens, tous les actes de transgression auxquels s'adonnent les deux amants sont prolongés dans et par le regard. Il y aurait donc là une capacité de la vision, qui serait celle de prolonger le geste du corps : saisir le réel, le spectaculariser, tout en faisant durer, en éternisant le geste de l'autre. Cela peut aussi se comprendre selon la formule *voir fait agir*. Ainsi Sir Edmond et le narrateur « frappés de stupeur et immobiles » (Bataille, 1970, 62) à la vue de Simone qui s'affaire sur le jeune prêtre, vont-ils, une fois la fascination passée, se mettre aussi au travail : « l'énigmatique Anglais s'avança résolument vers le confessionnal et après avoir écarté Simone aussi délicatement que possible, arracha par un poignet la larve de son trou et l'étendit brutalement sur les dalles à nos pieds. » (62) C'est après avoir vu que Sir Edmond *entre en scène* et prolonge, non pas le geste en soi de Simone, mais le geste porteur de la scène, celui qui donne à voir aux autres.

Le récit de Bataille développe toute une chaîne métaphorique autour de l'œil, comme le fait remarquer Barthes dans son analyse : « L'Œil semble donc la matrice d'un parcours d'objets qui sont comme les différentes "stations" de la métaphore oculaire. » (Barthes, 1963, 771) Mais cet œil qui dérive grâce à diverses métaphores (« – Tu vois l'œil ? me demanda [Simone] – Eh bien ? – C'est un œuf, conclut-elle en toute simplicité. » (Bataille, 1970, 67)) est avant tout un œil lié au corps, connecté à celui-ci. Inévitablement, l'œil, s'il quitte le corps, y retourne et retrouve sa *vie intérieure* qui fait exister le regard. À titre d'exemple, la scène finale est très explicite. L'œil énucléé du jeune prêtre retourne tout droit au corps de Simone et s'anime de l'existence de Marcelle : « je vis exactement, dans le vagin velu de Simone, l'œil bleu pâle de Marcelle qui me regardait en pleurant des larmes

d'urine. » (69) Et cette apparition que voit le narrateur, qu'est-elle sinon le résultat d'une nécessité d'être vu par le personnage de Marcelle qui décidément, par sa mort, a marqué les deux amants d'une mystérieuse façon ?

Il importe maintenant de revenir à cette double vision des surréalistes que nous avons abordée au début de cet article. Nous avons vu qu'ils considéraient la vision comme double, c'est-à-dire composée d'une vision de l'œil et d'une vision de l'esprit, la première recevant le réel, la seconde permettant (ou devant permettre) la cristallisation de l'inconscient et de l'imaginaire dans le réel vu par la vision des yeux. Chez Bataille, il nous semble qu'il n'est jamais question d'une vision de l'esprit<sup>4</sup>. En effet, c'est plutôt une vision de l'œil qui est travaillée, et qui plus est, d'un œil concret, relié au corps même après la disparition du regard qui l'animait. Les surréalistes auraient pu reprocher au récit de Bataille d'être trop matérialiste, trop corporel peut-être, mais c'est ce qui nous semble en constituer la force, plutôt. Il faut souligner que Bataille s'est volontairement confronté à plusieurs reprises à l'idéalisme des surréalistes, il est donc peu surprenant de voir un grand écart entre leurs idées et conceptions de la vision. Reste qu'une certaine part du récit bataillien peut apparaître surréaliste en ce sens qu'il y a une mise en scène si hallucinante de transgression d'interdits, qui s'accompagne d'images surréelles catalysant ce sentiment d'impossible (par exemple, les scènes qui rapprochent à la fois le soleil, l'œuf et le testicule du génital). L'inconscient et les désirs absolus de l'être humain qu'il fallait faire surgir, selon les surréalistes, dans la vision de l'œil, les voilà qui émergent dans le tumulte transgressif bataillien. Pourrions-nous donc dire, afin de peut-être réconcilier une part du surréalisme avec *l'Histoire de l'œil*, que le texte de Bataille met en scène un surréalisme de l'œil, corporel et concret, fixé dans le matériau du corps ? Nous le croyons très certainement, car voir, chez Bataille, c'est avant tout prendre le réel et le transgresser.

Nous avons cherché, par cette réconciliation, à montrer les liens, quoique ténus, qui unissent le surréalisme à la pensée de Bataille telle qu'elle se montre dans *l'Histoire de l'œil*. Si nous disions en introduction que Bataille et Breton étaient en désaccord sur bien des

---

<sup>4</sup> Cette idée est d'ailleurs en accord avec les articles que Bataille publie dans la revue *Documents* où il met de l'avant un matérialisme radical. Voir les articles suivants : « Matérialisme » (Bataille, 1970, 179) et « Le gros orteil » (200).



aspects, il faut dès lors remarquer qu'il y a un élément qui ne les distingue plus si clairement : Bataille, bien qu'il rejette ce que les surréalistes appellent la vision de l'esprit et évite donc de mettre en texte l'idée d'une double vision, développe par ailleurs un imaginaire de l'œil empreint de surréalisme. Ce surréalisme de l'œil dans le récit bataillien doit certes être compris comme étant ancré dans le corporel, dans le matériau du vivant. Il nous semble impossible de le détacher du matérialisme auquel appartient Bataille. Or, la surréalité, la transgression qui est mise en place dans *l'Histoire de l'œil* participe du même projet surréaliste d'halluciner et de faire naître, au sein du réel, les désirs profonds de l'être humain. Ainsi *l'Histoire de l'œil* est-elle avant tout l'histoire d'un œil qui voit le vertige dans lequel il s'engouffre, qui voit tout dans une visibilité extrême, jusqu'à « l'impossible ». Ce dénuement, cette transgression s'opère ici à partir du corps, de l'œil lui-même. Dans cette mise à nu totale qui donne à voir jusqu'au trop, il apparaît que Bataille cherche une vérité de l'être somme toute absente du langage, muette, qui se dilue dans la nuit et lui échappe toujours.

## BIBLIOGRAPHIE

ARIBIT, Frédéric. 2008. « André Breton et Georges Bataille : Querelles matérialistes et incidences picturales en 1929 ». *Loxias*, Loxias 22. En ligne : < <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2441> >

BARTHES, Roland. 1963. « La métaphore de l'œil ». *Critique*, n° 195-196, p. 770-777.

BATAILLE, Georges. 1970. « Histoire de l'œil ». *Œuvres complètes*, t. I. Paris : Gallimard, p. 9-78.

BRETON, André. 2010 [1962]. *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard, coll. « Folio/Essais ».

FOUCAULT, Michel. 2001. « Préface à la transgression ». *Dits et écrits*, t. I. Paris : Gallimard.

LUCRÈCE. 1899. *De la nature des choses*. Paris : Société d'éditions littéraires. En ligne : < <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Lucrece/livre4.htm> >

NADEAU, Maurice. 1964. *Histoire du surréalisme*. Paris : Seuil.

NOUGÉ, Pierre. 2003. « Les Images défendues » dans J. Chenieux-Gendron (dir.) « *Il y aura une fois* ». *Une anthologie du surréalisme*. Paris : Gallimard.

DALÍ, Salvador. 2003. « L'Âne pourri » dans J. Chenieux-Gendron (dir.) « *Il y aura une fois* ». *Une anthologie du surréalisme*. Paris : Gallimard.

TEIXEIRA, Vincent. 2011. « L'œil à l'œuvre : Histoire de l'œil et ses peintres ». *Les Cahiers Bataille*, n° 1, Meurcourt : Les Cahiers. En ligne : [http://www.adm.fukuoka-u.ac.jp/fu844/home2/Ronso/RonsyuA/Vol5-3/A0503\\_0017.pdf](http://www.adm.fukuoka-u.ac.jp/fu844/home2/Ronso/RonsyuA/Vol5-3/A0503_0017.pdf)