

CATHERINE MAUBON
Documents :
une expérience hérétique

1929 : le 15 janvier paraît le premier numéro des *Annales*; le 15 décembre, le dernier de *La Révolution surréaliste*. Une aventure commence alors que s'achève momentanément une autre. Entre ces deux dates qui en disent long sur la fin des années vingt, le 15 avril sort le premier numéro de *Documents* — magazine illustré paraissant dix fois par an. Moment charnière mais aussi position charnière, s'il est vrai que le projet de la revue qui ne fut du reste (et pour cause) jamais défini, semble se situer au point de rencontre idéal, inconcevable pour tout autre que pour Georges Bataille, de l'organe surréaliste et de la revue de Lucien Febvre et de Maurice Bloch. Et cela, non seulement parce que «publication Janus, ainsi que la définira Leiris, *Documents* tourna l'une de ses faces vers les hautes sphères de la culture (dont Bataille était bon gré mal gré un ressortissant par son métier comme par sa formation) et l'autre vers une zone sauvage où l'on s'aventure sans carte géographique ni passeport d'aucune espèce»¹, mais encore plus paradoxalement parce que Bataille s'y efforça de parcourir jusqu'au bout et parallèlement les voies opposées, ouvertes par les deux revues.

Retour en arrière : en 1922, pour obtenir le diplôme d'archiviste-paléographe, Bataille édite *L'Ordre de chevalerie*, poème sans autre intérêt que d'être un «document ancien et curieux sur les idées chevaleresques et sur les rites d'adoubement»²; en 1926, il inaugure sa collaboration à *Aréthuse*, la revue d'art et d'archéologie consacrée aux arts mineurs où il focalise son attention sur les numismatiques de civilisations peu étudiées comme celles des Grands Mongols ou des Koushans, privées d'intérêt esthétique mais de grande valeur documentaire : «Seules les monnaies nous fournissent des renseignements nombreux sur les noms et la nationalité des souverains, sur la langue, l'art, les traditions ou

la religion des peuples maîtres du pays»³; toujours en 1926, mais dans *La Révolution surréaliste*, il présente les «fatrasies» que lui avait demandées son ami Leiris, comme des «poèmes incohérents qui ont échappé au mépris des générations»⁴; enfin, en 1929, avec *L'Amérique disparue*, sa participation discordante au numéro spécial des *Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts*, consacré à l'art précolombien, il illustre pour la première fois l'usage personnel — actif — qu'il entend faire d'une documentation qui, par ce qu'il lui arrivera parfois d'être lacunaire, n'en dénotera pas moins toujours un sens aigu de la réalité historique, sociologique ou ethnographique dont elle ne cessera de dénuder violemment le caractère discontinu.

On ne peut manquer en effet de s'interroger sur le choix d'un titre dont Bataille fut le seul responsable et que Wildenstein l'éditeur de la revue comme d'Espezel, son représentant direct au sein du comité de rédaction, semblent n'avoir accepté que dans la mesure où ils lui prêtaient un tout autre sens que celui qui fut d'emblée illustré. Le 15 avril, alors que venait à peine de sortir le premier numéro, d'Espezel, apparemment affolé, écrivait à l'inquiétant secrétaire général : «[...] D'après ce que j'ai vu jusqu'ici, le titre que vous avez choisi pour cette revue n'est guère justifié qu'en ce sens qu'il nous donne des «Documents» sur votre état d'esprit. C'est beaucoup mais ce n'est pas tout à fait assez. Il faut vraiment revenir à l'esprit qui a inspiré le premier projet de cette revue [...]»⁵. On connaît le déroulement de l'affaire.

C'est à propos du choix de ce terme — le plus neutre qui fût disponible, selon Leiris, mais on ne saurait se limiter à cette justification — que la référence aux *Annales* et plus précisément au débat méthodologique à l'intérieur duquel en mûrit le projet, me paraît pertinente. Ancien élève de l'Ecole des Chartes, auditeur attentif des cours de Marcel Mauss au Collège de France, Bataille était certes au fait de la mise en question du document dont le renouvellement des sciences historiques étaient en train de faire son élément moteur. Il savait en outre quelle part décisive l'ethnologie comme la psychanalyse pouvaient jouer dans ce procès qui le conduirait à théoriser, avant d'autres, les catégories du discontinu et de la différence.

Si, en 1929, la question n'est pas encore de «penser la discontinuité» pour reprendre l'expression de Michel Foucault⁶, la méfiance ne s'en est pas moins installée et la notion de document considérablement élargie. Se sont mises à parler des choses jusqu'alors muettes : un nouveau discours est en train de prendre forme où la souveraineté du sujet est fortement prise à partie. Une mutation est en cours à laquelle il suffira d'un rien pour qu'elle introduise dans le mécanisme de la répartition culturelle le jeu qui en sapera les soubassements. Or, nulle part comme à *Documents*, ce rien ne semble avoir été à l'œuvre, même s'il a pu quelque temps donner le change en créant l'illusion de ne pas compromettre l'équilibre d'une revue qui avait emprunté sa froide élégance à la traditionnelle *Gazette des Beaux-Arts*. En fait Wildenstein fit preuve de beaucoup de patience ou plutôt d'une incapacité de discernement pour le moins déconcertante. Car il fallait être aveugle et sourd pour ne pas lire et entendre

ce qui fut dit clairement dès le texte publicitaire diffusé lors du lancement : «Les œuvres d'art les plus irritantes, non encore classées, et certaines productions hétéroclites, négligées jusqu'ici seront l'objet d'études aussi rigoureuses, aussi scientifiques que celles des archéologues [...] On envisagera ici, en général, les faits les plus inquiétants, ceux dont les conséquences ne sont pas encore définies»⁷. Deux gestes de provocation suivirent : dès le numéro 4, l'introduction de la rubrique *Variétés* dont le caractère frivole et irrespectueux jurait par rapport à la répartition initiale en Doctrines/Archéologie/Beaux-Arts/Ethnographie et, à partir du numéro 5, le déplacement du siège de la revue de la rive droite à la rive gauche qui entraîna aussitôt l'abolition du prestigieux comité de rédaction qui lui avait jusque-là bien imprudemment prêté son aval. *Documents* n'en continua pas moins à sortir régulièrement pendant plus d'un an. Quinze numéros avaient été publiés lorsqu'à la fin de 1930 Bataille s'en vit retirer la responsabilité qu'il avait du reste assumée seul dès le numéro 4. Reprise en main par d'Espezel, la revue retourna sur la rive droite pour une survie illusoire : deux numéros sortirent, en février 1933 et en mars 1934, exclusivement composés d'articles empruntés à *La Gazette des Beaux-Arts*. Ce qui revient à proclamer son irrémédiable arrêt de mort. Elle acheva son parcours en retournant à ce *même* qu'elle n'aurait pas cessé de représenter si Bataille ne lui avait substitué son exact contraire.

Car ce qui fait l'intérêt de *Documents* — et en constitue l'originalité par rapport aux revues d'avant-garde de l'époque —, c'est cette stupéfiante mise en scène de l'autre à laquelle il est difficile encore aujourd'hui de rester insensible. Dans ses grandes lignes, cette mise en scène de l'autre est du reste aussi simple que l'opération dont elle est l'instrument. Il s'agit de convoquer sur la scène de la représentation ce qui en est exclu et de démontrer ainsi combien abusives en sont aussi bien l'homogénéité que la continuité qui la définissent ordinairement. Ou, si l'on veut reprendre la métaphore géologique employée par Leiris, de provoquer le cataclysme qui laisse apparaître «l'effrayante sauvagerie» qui s'agite sous la croûte dans laquelle a fini par se solidifier la «mince couche verdâtre — magma vivant et détritiques variés»⁸ que représente — pour celui-ci — la civilisation et tout ce qui la caractérise.

Mais *Documents* ne provoqua d'autre cataclysme que celui de son scandale. Et encore celui-ci fut-il atténué par le faible écho de son impact limité. Ce n'est donc pas tant par ses effets que par ce qu'elle représentait d'intrinsèquement inadmissible que la revue fut suspendue. Ce fut une question essentiellement méthodologique — la prétention non seulement de déplacer les matériaux mais, en les répartissant autrement, de les rendre pertinents à une nouvelle distribution, à une nouvelle représentation — tout aussi «scientifiquement» documentée. En fait, et dans la mesure où lancé par Lucien Febvre le mot d'ordre était «S'ingénier. Être actif devant l'inconnu»⁹, jamais Wildenstein et son éminent comité de rédaction d'où avaient été du reste exclus tous les ex-surréalistes qui rejoignirent en nombre Bataille, n'auraient dû accepter un titre qui se prêterait aussi facilement à toute espèce de manipulation et dont l'usage par

antiphrase se révélerait le moins dangereux. L'expérience déjà lointaine — et totalement neutralisée — de *Littérature* aurait pu leur servir d'exemple. Breton, lui, ne s'y trompa guère qui fleura d'emblée en Bataille celui qui serait allé plus loin que lui dans son exploration de l'inconnu. Or, ce qu'il lui reprocha le plus violemment ne fut pas tant de «vouloir considérer au monde ce qu'il y a de plus vil, de plus décourageant et de plus corrompu» mais plutôt de raisonner : «Le malheur pour M. Bataille est qu'il raisonne [...] Il cherche en s'aidant du petit mécanisme qui n'est pas encore tout à fait détraqué en lui, à faire partager ses obsessions»¹⁰. Un flot d'injures qui ne fait certes pas honneur à Breton mais qui donne cependant la mesure de la menace que celui-ci sentit alors peser sur le mouvement surréaliste.

Mais que trouvons-nous dans cette revue qui suscite encore un certain malaise, s'il est vrai que de toutes les revues d'avant-garde parues entre les deux guerres, elle est la seule dont les ayants droit n'autorisent pas la réimpression ? Une froide élégance, avons-nous dit, dont la mise en page ne saurait en rien rivaliser avec celle de *La Révolution surréaliste*, par exemple, et dont la couverture cartonnée jaune imprimée en gros caractères noirs ferait penser à une de ces publications à usage interne qui circulent dans les administrations, si la riche iconographie n'en justifiait amplement le sous-titre de «magazine illustré» qui allège, par la diversité dont il est le porteur, le sérieux des apparences. Typographiquement, *Documents* se distinguerait plutôt par son manque d'innovation et par un conformisme que ne mettent nullement en question les sommaires, pour peu qu'on les lise rapidement. En fait rien que de familier à une époque qui en a vu d'autres. Il en va différemment si, pris au piège de la banalité, on s'aventure dans une lecture dont l'inquiétude se laisse difficilement identifier. Certes, si on les consulte, la liste des collaborateurs comme la table analytique récapitulative ont de quoi faire tourner la tête. Mais, somme toute, il ne s'agit que de juxtapositions inattendues qui suscitent la curiosité à travers la formulation d'une série de questions : qu'auront à dire de commun un membre de l'Institut et un ex-surréaliste ? Quel pourra être le point d'articulation entre les rubriques d'*Archéologie* et celles de *Variétés* ? entre celle de *Mysticisme* et celle d'*Ethnographie* ? Un magazine est-il l'espace le plus approprié à la définition d'un *Dictionnaire critique* ? Et ainsi de suite si la réponse — car il n'y en a qu'une — ne finissait par s'imposer avec la violence de l'évidence : *Documents* constitue le lieu où la représentation de la *différence* — documentée dans ses aspects les plus hétéroclites — a permis mieux qu'ailleurs (et là réside sa véritable menace) la mise en perspective et la prise de distance des préjugés les plus enracinés de la civilisation occidentale : le logocentrisme, l'ethnocentrisme, l'anthropomorphisme.

Il n'est pas question de faire ici le dépouillement complet de la revue ni d'en réduire l'intérêt à la seule présence de Bataille dont on sait qu'il y mit à jour le noyau obsessionnel dont il allait faire le champ d'application de sa pensée hétérologique. Je voudrais au contraire démontrer que la force de cette «machine de guerre contre les idées reçues»¹¹ dépendait étroitement de l'habileté avec

laquelle Bataille réussit à faire converger dans une seule direction — la sienne — la multiplicité et la diversité des interventions qui finirent toutes par se transformer en autant d'instruments de dénonciation. Car à *Documents*, ou du moins parce qu'à *Documents* aucune prise de parole ne resta innocente. Pas même celles des collaborateurs dont la bonne foi et l'attachement à l'ordre établi avaient la charge d'en contenir le pouvoir transgressif. Ainsi, lorsque sur le premier numéro de la revue il dénonça le fait qu'«en Europe il n'est [...] question que des grands styles de l'architecture de pierre, et en particulier de la représentation humaine»¹², le professeur Strzygowski ne se doutait probablement pas qu'il était en train de jeter la première pierre contre l'architecture dont *Documents* ne cesserait de dénoncer la fonction symboliquement autoritaire en lui opposant le pouvoir de dissolution de toute peinture en mesure de se soustraire à son emprise. Bataille se chargea de le faire comprendre aux lecteurs en glosant, dans le numéro suivant, sur le mot *architecture* qu'il plaça — en toute connaissance de cause — en tête du *Dictionnaire critique* :

*[...] l'être idéal de la société, celui qui ordonne et prohibe avec autorité, s'exprime dans les compositions architecturales proprement dites. Ainsi, les grands monuments s'élèvent comme des digues opposant la logique de la majesté et de l'autorité à tous les éléments troubles [...] La disparition de la construction académique en peinture est, au contraire, la voie ouverte à l'expression (par là même à l'exaltation) des processus psychologiques les plus incompatibles avec la stabilité sociale*¹³.

Avec ces quelques lignes auxquelles on peut accorder la valeur rétrospective d'un programme, Bataille ouvrait le champ, pour lui illimité, à l'intérieur duquel toutes les interventions allaient prendre le caractère subversif d'une dénonciation systématique de l'ordre social et de ses instruments de répression¹⁴.

Revue d'art par vocation, *Documents* confia à l'interrogation des sources iconographiques la plus grande partie de ses analyses. Si celles-ci ne furent pas toutes l'objet de l'élargissement problématique qui permit à Bataille de faire affleurer à la surface du texte la part irréductible dont toute création tend à être la sublimation, elles n'en furent pas moins dans leur ensemble l'occasion d'un renouvellement de la documentation comme des approches méthodologiques et des lectures auxquelles elles donnèrent lieu. Ce renouvellement est particulièrement perceptible — parce que plus inattendu — dans le domaine de l'art ancien, ainsi défini pour les commodités de la récapitulation analytique, et où l'on trouve juxtaposés les noms de Piero di Cosimo, Caron, Piranesi, Bellange, Seghers, Corot, Courbet, Delacroix, Manet, Seurat. Une liste hétéroclite qu'unifie cependant, sans la moindre difficulté, ce qu'il y a toujours eu de «barbare» et de «primitif», de «grotesque» et de «violent», en un mot d'«inhumain», dans la création artistique¹⁵. Amorcée par les recherches de Marie Elbé sur les scandales que provoquèrent à leur époque les tableaux de Courbet et de Manet¹⁶, c'est une véritable histoire de «l'aveuglement devant la peinture»¹⁷ qu'esquissent les unes auprès des autres des études dont il importe de rappeler qu'elles portèrent toutes leur regard sur ce qui, d'une façon

ou d'une autre, avait été occulté ou refoulé par l'histoire de l'art officielle.

Dans une telle perspective, l'art moderne — et son désir de représenter le réel sous toutes ses formes — devenait familier et lisible. Il s'inscrivait dans le prolongement d'une aventure commencée à l'origine de l'humanité et à laquelle, en dehors de tout souci de scandaliser ou non, il s'efforçait de donner la forme la plus efficace — la sienne, celle de la modernité. L'évidence et la force de sa réalité ne nécessitaient dès lors aucun type de démonstration. Il suffisait de les illustrer aux yeux de qui ne s'était pas encore exercé à leur déchiffrement, à travers l'œuvre de Picasso, Braque, Gris, Léger, Masson, Mirò, Arp, les peintres de *Documents*.

En lui dédiant un prestigieux hommage auquel participèrent les plus assidus et les plus illustres de ses collaborateurs, de Carl Einstein à Leiris, de Mauss au Docteur Reber, de Puech à Rivet, de Schaeffer à Jouhandeau sans oublier Bataille et Baron, Desnos, Vitrac et d'autres encore, la revue reconnut en Picasso celui qui, plus et mieux que tout autre, effectuait ce plongeon dans l'inconnu avec lequel elle identifiait l'art véritable. «Maître de la peinture comme Fantômas de l'épouvante», ainsi que le définit Prévert, Picasso, en qui — en polémique évidente avec les surréalistes — chacun souligna la vocation «réaliste», était pour tous le symbole de la liberté créatrice — la «véritable liberté [qui...] ne consiste en rien à nier le réel ou à s'évader [mais qui...] au contraire implique la reconnaissance du réel, qu'il faut alors de plus en plus creuser et miner, pousser en quelque sorte jusqu'à ses ultimes retranchements»¹⁸.

Dans cette relative uniformité des contenus, il faudrait cependant distinguer la spécificité des voix, leur teneur. Isoler celles de Leiris, Limbour, Desnos qui mesurèrent la difficulté (si ce n'est l'absurdité) de parler de peinture autrement que par une série de déplacements, de transpositions et dans la conscience de toujours laisser pour compte ce qui en constitue la spécificité.

Mais l'on sait que *Documents* trahit sa vocation, celle du moins que ses commanditaires estimaient devoir être la sienne, et qu'ils jugeaient incompatible, entre autre, avec les nouvelles formes d'expression artistiques comme le jazz, le music-hall, le cinéma parlant ou la littérature populaire : dès le numéro 4, des comptes-rendus réguliers postulèrent leur droit non seulement à l'existence mais à la reconnaissance admirative. Fortement tonalisée, la rubrique *Variétés* se caractérisa essentiellement par l'obstination violente avec laquelle elle ne cessa d'opposer l'ennui des productions occidentales, empêtrées dans un esthétisme conventionnel et conformiste, à l'envoûtement de l'art afro-américain dont, à la fin de la guerre, le jazz avait été la première révélation. Sous l'impulsion de Georges-Henri Rivière qui en fut avec Schaeffner le plus actif divulgateur, le jazz — «la vraie musique (c'est-à-dire celle qui est le plus capable de faire entrer une foule en transe), pour ne pas dire la seule musique»¹⁹ — y fut l'objet d'une chronique détaillée à laquelle s'articulèrent aussi bien le cinéma parlant, celui grâce auquel on pouvait se «laisser prendre : corps et âme à des scènes d'une sensualité ardente, lancés à la dérive sur le radeau des voix»²⁰ que le music-hall, le théâtre chantant de Georgius, de Louis Douglas pour ne pas

parler de l'extraordinaire revue des Black Birds qui semble avoir littéralement subjugué aussi bien Bataille que Leiris : ils lui consacrèrent tous les deux des lignes dithyrambiques auxquelles s'ajouta une note de Schaeffner. Le lien étroit que ces spectacles avaient conservé avec leur propre folklore fut mis en relief. Et leur pouvoir de fascination semblait dépendre de leur capacité de réactiver le fantasme de l'origine — sauvage, bien sûr — qui hantait l'ensemble de la rubrique si ce n'est de la revue. Cette capacité les distinguait des autres signes de rébellion repérables dans la peinture ou la littérature. Il n'est que de comparer, en tous cas, les réactions, on ne saurait plus opposées, de Bataille au spectacle «puant la naphthaline» auquel se réduisait pour lui la représentation au Châtelet du *Tour du Monde en quatre-vingts jours* et à celui, bouleversant de sauvagerie, pourrait-on dire parodiquement, des Black Birds :

Inutile de chercher plus longtemps une explication des coloured people brisant soudain avec une folie incongrue un absurde silence de bègues : nous pourrissions avec neurasthénie sous nos toits, cimetière et fosse commune de tant de pathétiques fatras; alors les Noirs qui se sont civilisés avec nous (en Amérique ou ailleurs) et qui, aujourd'hui, dansent et crient, sont des émanations marécageuses de la décomposition qui se sont enflammées au-dessus de cet immense cimetière : dans une nuit nègre, vaguement lunaire, nous assistons donc à une démente grisante de feux follets louches et charmants, tordus et hurlants comme des éclats de rire. Cette définition évitera toute discussion²¹.

En effet. Fragilisée aujourd'hui par le ton idéologiquement emphatique dans lequel Leiris, qui en fut avec Bataille le plus virulent porte-parole, reconnut quelques années plus tard l'expression d'une «sorte de racisme à l'envers»²², la rubrique n'en contribue pas moins à la dénonciation de l'ethnocentrisme dont *Documents* fit, à travers la très large part qui y fut accordée à l'ethnographie, l'un des éléments les plus significatifs de son questionnement. C'est à ce point de rencontre d'éléments apparemment incompatibles où se situe la position névralgique de Bataille, que se renforce le caractère emblématique de la présence à ses côtés aussi bien de Michel Leiris que de Carl Einstein, de tous ses collaborateurs ceux qui le suivirent le plus loin dans son parcours aventureux vers l'inconnu : Leiris parce que, lié à Bataille d'une amitié qui reposait sur une identité d'intérêts travaillés par la psychanalyse freudienne et la sociologie française, il se trouvait à mi-chemin entre la littérature qu'il venait à peine d'abandonner en rompant avec Breton et l'ethnographie dont la vocation allait prendre forme à l'intérieur de la revue. Einstein, parce que cet éminent spécialiste d'histoire de l'art africain et moderne souhaitait, depuis longtemps déjà, une collaboration de l'histoire de l'art et de l'ethnologie. Tous les deux — et Leiris plus qu'Einstein — parce qu'ils acceptaient dans ses grandes lignes si ce n'est dans ses aberrations provocatrices, le modèle anthropologique à la définition duquel Bataille s'efforçait alors d'apporter une série de preuves par l'exemple.

Il y aurait lieu de s'interroger sur la disponibilité, pour le moins insolite dans le panorama contemporain, que la revue de Wildenstein ne cessa de manifester

à l'égard de l'ethnographie si l'on ne trouvait à son comité de rédaction les noms de Paul Rivet et de Georges-Henri Rivière. Mais encore faut-il éclairer ce qui reste insolite, à savoir la présence du directeur et du sous-directeur du Musée du Trocadéro au sein de ce comité. Il est vrai que l'on y trouve aussi Babelon et d'Espezel, collègues de Bataille au Cabinet des Médailles. Mais il est tout aussi vrai qu'en 1929 la numismatique avait depuis longtemps déjà rejoint le domaine traditionnel de l'art alors que l'ethnographie s'efforçait au contraire de prendre ses distances avec lui, préoccupée comme elle l'était de faire reconnaître le statut de science de plein droit auquel elle aspirait. La présence à *Documents* de Paul Rivet comme de ses collègues et amis ne saurait susciter aucun doute quant à leur intention profonde, du reste pleinement réalisée, de présenter et d'illustrer des documents matériels susceptibles d'enrichir par leur témoignage l'«étude des races, des civilisations et des langues»²³, comme l'ethnographie s'en était assigné la tâche. Et cela Wildenstein ne pouvait l'ignorer même si l'on peut facilement imaginer qu'il pensa de son côté pouvoir exploiter l'engouement qu'à la fin des années vingt le public continuait à manifester pour l'art nègre. Mais sur ce plan aussi il dut subir un dur démenti, dès le premier numéro, où, dans sa présentation des critères de rénovation du Musée du Trocadéro, Rivière n'hésita pas à dénoncer tous les dangers qu'un tel engouement représentait pour l'ethnographie :

A la suite de nos derniers poètes, artistes et musiciens, la faveur des élites se porte vers l'art des peuples réputés primitifs et sauvages. Un goût impérieux mais versatile distribue ses certificats de beauté au mannequin de malicolo, à l'ivoire du Congo, au masque de Vancouver; les chapiteaux de Vézelay et les marbres hellénistiques sont relégués à l'admiration des vieilles dames et des barbons. / Ceci provoque dans l'ethnographie d'étranges incursions, accroît une confusion qu'on prétendait réduire. Le Trocadéro rénové pouvait se fonder sur ce contre-sens, devenir un Musée des Beaux-Arts, où les objets se répartiraient sous l'égide de la seule esthétique»²⁴.

Ce qui revenait en somme à dire qu'en ce qui les concernait, les ethnographes avaient les idées claires comme Bataille du reste : *Documents* fut la seule revue contemporaine non spécialisée à participer activement à l'effort de conciliation de l'unité postulée de la nature humaine avec «la diversité et souvent l'incompatibilité de ses manifestations singulières»²⁵ dont l'école sociologique française et le tout récent Institut d'Ethnologie de l'Université de Paris avaient fait la base éthique de leur renouvellement épistémologique.

En effet, toutes les interventions ethnographiques, qu'il s'agisse de celles de Rivet, de Rivière, de Griaule, de Schaeffner, de Leenhardt ou de Leiris, postulerent ou pratiquèrent une répartition de la documentation qui dénonçait systématiquement les préjugés de rareté et de pureté du style. Dans la rubrique ethnographique, on put lire ainsi que «la maison du pauvre est aussi, sinon plus précieuse que le palais du riche», que «tel procédé de percussion sur une caisse de bois ou sur le sol n'offre pas moins d'importance que tels moyens mélodiques ou polyphoniques dont dispose un violon ou une guitare», bref que «même

si elle s'intéresse au *beau* et au *laid*, au sens européen de ces termes absurdes, [l'ethnographie] a cependant tendance à se méfier du beau, qui est bien souvent une manifestation rare, c'est-à-dire monstrueuse, d'une civilisation»²⁶.

Un renversement de valeurs qui convoquait sur la scène de la représentation non seulement les civilisations résiduelles mais la part résiduelle de toute civilisation — dont la nôtre bien sûr. Comme on peut le constater ses amis ethnographes apportèrent beaucoup d'eau au moulin de Bataille qui sut en faire l'usage nécessaire en transformant ce qui à l'origine devait être une revue d'art ouverte sur l'actualité en un recueil de curiosités ethnographiques et linguistiques que Roland Barthes a pu à juste titre comparer à «ce qu'on appelait autrefois le Magasin pittoresque»²⁷.

Car c'est bien comme un Magasin pittoresque que se présente *Documents* où, dans le mélange des voix, se mêlèrent les codes qui traversaient alors le savoir en s'ignorant mutuellement. Dans l'esprit de Bataille qui ne tenta certes pas de les unifier, la double référence à l'étrange et au détail devait non seulement démonter l'unité de ce savoir mais favoriser, à travers sa miniaturisation et sa futilisation, la mise en évidence de ce qui en était le laissé pour compte et dont il fit l'objet du *Dictionnaire critique*, la plus scandaleuse des rubriques de la revue.

«Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots»²⁸. La définition est tellement percutante et appropriée à l'approche contemporaine du texte qu'elle semble aller de soi aujourd'hui où on l'articule immédiatement à l'opération d'engendrement du signifiant, qu'on lui applique avec Kristeva le terme de «signifiante» ou avec Barthes — ainsi que je le ferai — celui de «troisième sens ou sens obtus» — celui qui vient en trop comme le supplément que mon intellection ne parvient pas bien à absorber, à la fois entêté et fuyant, lisse et échappé»²⁹. Les besognes des mots, c'est-à-dire tout ce qui pousse à être dit pour ne jamais l'avoir été que par l'enfant ou le sauvage, ce qui ne peut être dit pour ne pouvoir l'être qu'en dehors du circuit qui règle l'échange linguistique. Ce qui constitue le refoulé de tous les dictionnaires : le monstrueux, l'irréductible, l'inclassable — l'informe :

*Informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens, mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat*³⁰.

Où *crachat* — et il suffit de se reporter à l'entrée immédiatement précédente glosée par Griaule et Leiris — doit être lu comme le symbole même de l'informe, de l'invérifiable, du non-hiérarchisé, pierre d'achoppement molle et

*gluante qui fait tomber, mieux qu'un quelconque caillou, toutes les démarches de celui qui s' imagine l'être humain comme étant quelque chose — autre chose qu'un animal chauve et sans muscles, le crachat d'un démiurge en délire*³¹. Cela même qui par sa réticence à se laisser enfermer dans quelque forme que ce soit échappe à tous les carcans, à toutes les définitions, à tous les dictionnaires.

D'*Informe à Crachat*, mais tout aussi bien d'*Architecture à Cheminée d'usine*, d'*Oeil à Bouche*, de *Métaphore à Métamorphose*, et ainsi de suite, les entrées du *Dictionnaire critique* renvoient les unes aux autres en tissant un réseau qui n'est autre que le tissu de la langue sur lequel les mots dérivent dans le désordre de leur liberté retrouvée. C'est à travers ce glissement d'un terme à l'autre, à travers ce jeu des substitutions où chavirent les définitions et se désarticule la chaîne verbale que fut dénoncée l'imposture des dictionnaires traditionnels et leur prétention à la nomination, à l'accord postulé du mot et de la chose. «*Rossignol* : Sauf en des cas exceptionnels il ne s'agit pas d'un oiseau»³². Contre tous ceux qui prétendaient qu'il n'y en avait qu'une, celle de l'usage collectif et normatif, le *Dictionnaire critique* expérimenta une nouvelle pratique du sens que ne réglementait plus l'abstraction réductrice de toute définition mais qu'animaient au contraire les forces pulsionnelles mises en branle par le mécanisme associatif, la glose étymologique, l'exploration idiomatique et le jeu métaphorique. Ce qui cette fois remontait à la surface du mot et ce dans quoi le mot acceptait de se perdre était le travail de stratification et de différenciation sur l'oblitération duquel repose le pouvoir du langage quand ce dernier a perdu la trace des émotions profondes dont cette oblitération continue cependant à être, sans le savoir, la projection :

*[...] personne ne regarde plus ce qui lui apparaît comme la révélation d'un état de choses violent dans lequel il se trouve pris à partie. A cette manière de voir enfantine ou sauvage a été substituée une manière de voir savante qui permet de prendre une cheminée pour une construction de pierre formant un tuyau destiné à l'évacuation à grande hauteur des fumées, c'est-à-dire pour une abstraction. Or, le seul sens que peut avoir le dictionnaire ici publié est précisément de montrer l'erreur des définitions de ce genre*³³.

Documents en était arrivé à son quinzième numéro lorsque son éditeur décida d'en retirer la responsabilité à Bataille qui ne fit apparemment rien pour poursuivre un parcours dont il savait probablement qu'il ne le conduirait nulle part — dans l'impossibilité intrinsèque où il se trouvait de jamais atteindre, à l'intérieur de l'espace qu'il avait ouvert à son exploration, l'objet dont il avait fait son but, le résidu qu'aucune des modalités à travers lesquelles il s'était efforcé de l'identifier n'avait en fait réussi à représenter. Objet mélancolique pourrait-on dire, si Bataille n'avait lui-même donné le sens (si de sens on peut parler) de son entreprise comme de son interruption dans le dernier article du dernier numéro dont il eut la responsabilité, *L'Esprit moderne et le jeu des transpositions*, en assimilant ce résidu à «la terreur causée par la mort ou la pourriture, le sang qui coule, les squelettes, les insectes qui nous mangent». Or, précisa-t-il, «ce résidu il n'est pas question d'arriver vraiment à le représenter». Et en

témoignage de son affirmation, il évoqua «le jeu des transpositions les plus inouïes ou les plus merveilleuses» que l'esprit moderne n'avait cessé de lui substituer après en avoir fait l'objet de sa quête.

Bataille, précisons-le, n'entendait nullement polémiquer avec l'esprit moderne mais plutôt attirer l'attention sur l'impasse dans laquelle celui-ci s'obstinait à vouloir progresser. En indiquant comme unique voie de sortie l'abandon du champ de son action — qui était aussi en grande partie celui de *Documents* —, Bataille ne proclamait-il pas implicitement la faillite de la revue qu'on retirait paradoxalement de ses mains parce qu'il lui avait fait abusivement franchir les limites restreintes de son domaine initial : «L'esprit moderne n'a jamais mis en avant que des méthodes applicables à la littérature ou à la peinture. Or il est probable que tout ce qui pourrait lui succéder ne prendrait de sens que sur un tout autre plan» ?

Il est tout aussi probable, du reste, que c'est vers ce «tout autre plan» que, conscient de la partie dramatique qu'allaient devoir jouer les années trente, Bataille s'orientait lorsqu'à la fin de 1930 il abandonna une aventure qu'il avait conduite aussi loin qu'il avait pu en rappelant que «c'est une volonté d'homme qui perd la tête qui permet seule d'affronter brusquement ce que tous les autres fuient»³⁴.

Catherine Maubon

1. Michel Leiris, «De Bataille l'impossible à l'impossible *Documents*», in *Brisées*, Paris, Mercure de France, 1966, p. 260. C'est dans cet article «admirable de présence amicale» (Bernard Noël) que l'on trouvera les informations — par ailleurs lacunaires — les plus précises sur la revue. Voir aussi Bernard Noël, «Sur *Documents*», in G. Bataille, «*Documents*», Paris, Mercure de France, 1968; S. Finzi, «La dialettica delle forme» in G. Bataille, «*Documents*», Bari, Dedalo, 1974.

2. G. Bataille, «L'Ordre de chevalerie» (*Ecole des chartes. Position des thèses soutenues par les élèves de la promotion de 1922 pour obtenir le diplôme d'archiviste paléographe*, Paris, Picard, 1922), reprise dans les *Oeuvres complètes*, Gallimard, 1970, tome 1, p. 99.

3. G. Bataille, «Notes sur la numismatique des Koushans...», *Aréthuse*, V, n° 1, 1^{er} trimestre 1928, repris dans *O.C.*, tome 1, p. 122. Cf. de même «Les séries monétaires musulmanes sont d'aspect monotone; elles ne présentent guère d'intérêt que par les renseignements historiques qu'elles fournissent» («Les monnaies des Grands Mongols au Cabinet des Médailles», *Aréthuse*, n° 4, octobre 1926, repris *ibid.* p. 108).

4. G. Bataille, «Fratrasies», *La Révolution surréaliste*, n° 6, 1^{er} mars 1926, repris *ibid.*, p. 103.

5. Extrait d'une lettre de Pierre d'Espezel citée par l'éditeur Denis Hollier dans G. Bataille, tome 1, p. 617.

6. M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 12.

7. Cité par Michel Leiris, *art. cit.*

8. Michel Leiris, «Civilisation», *Documents*, n° 4, septembre 1929, repris in *Brisées*, *op. cit.*, p. 26.

9. Lucien Febvre, «Ni Histoire à Thèse ni Histoire-Manuel» (1933) in *Combats pour l'Histoire*, Paris, Colin, 1953, p. 87.

10. A. Breton, «Deuxième manifeste du Surréalisme», *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, repris dans Gallimard, coll. Idées, 1966, p. 147.

11. M. Leiris, «De Bataille l'impossible...» *op. cit.*, p. 261.

12. J. Strygowski, «Recherches sur les arts plastiques et Histoire de l'art», *Documents*, n° 1, 1^{er} avril 1929, p. 22.

13. G. Bataille, «Architecture», *Documents*, n° 2, mai 1929, repris dans G. Bataille, *op. cit.*, p. 171.

14. Dans le prolongement de la définition de Bataille s'inscriront la plupart des interventions de Carl Einstein et en particulier sa condamnation radicale de l'art abstrait : «Ces tableaux standardisés et hygiéniques ne sont pour nous que des hypertrophies de l'ordre. Des flics théoriques règlent la comptabilité des formes, d'où toute surprise dangereuse est exclue. On fabrique des ersatz d'architecture, des tableaux collectifs ou doctrinaires, absolument superficiels en face de ce qui est nécessité par un besoin précis», C. Einstein, «L'Exposition de l'art abstrait à Zurich», *Documents*, n° 6, 1929, p. 342. Cf. à ce propos, L. Meffre, «Carl Einstein et la revue «Documents» : histoire de l'art et ethnologie», *L'Ethnologie renouvelée : du musée au terrain*, Rome, novembre 1985 (actes en cours de publication, Franco Angeli editore).

15. M. Elbé, «Manet et la critique de son temps», *Documents*, n° 2, 1930, p. 84 : «[...] Manet, [...] après Delacroix et Courbet, provoquait le rire et la colère de la foule. N'était-il pas insensé au point d'abandonner les formules d'une riche culture artistique pour revenir à la «barbarie» des primitifs ?»; G. Camille, «Pierro di Cosimo», *Documents*, n° 6, 1930, p. 333 : «Si Piero di Cosimo a le goût de la réalité, c'est d'une réalité étendue au surnaturel, à l'anormal, à des visions fantastiques mais qui ne cesse jamais d'être concrète; s'il cherche à échapper au général, ce n'est pas pour retrouver une forme de vic plus facile, mais afin d'en préférer une autre qui soit sous le signe de la violence et du grotesque»; H. Ch. Puech, «Les Prisons de Piranèse», *Documents*, n° 4, 1930, p. 204 : «Avec Piranèse le classicisme se dénoue sans détour en une vision parfaitement inhumaine des choses». Et de même, sans nom d'auteur mais attribué à G. Bataille, «Les portes de San-Zeno de Vérone», *Documents*, n° 7, p. 373 : «Nous insistons ici sur la merveilleuse brutalité de ces compositions qui ne sont réglées par aucune formule, qui ne témoignent d'aucun souci d'embellir, de dissimuler l'abominable vulgarité des événements humains».

16. M. Elbé, «Manet et la critique de son temps», *art. cit.*; «Le scandale Courbet», *Documents*, n° 4, 1930, p. 227. On comparera ce dernier article à la présentation de l'exposition Courbet dont elle fut la responsable, que Camille Gronkowski publia sur «La Gazette des Beaux Arts» quelques mois plus tôt (6^e période, tome 2, juillet 1929, *L'Exposition Courbet au Petit-Palais*).

17. Cf. P. Daix, *L'Aveuglement devant la peinture*, Paris, Gallimard, 1971.

18. M. Leiris, «Toiles récentes de Picasso», *Documents*, deuxième année, n° 2, 1930, p. 70.

19. M. Leiris, «Duke Ellington», *Documents*, deuxième année, n° 1, 1930, p. 48.

20. M. Leiris, «Talkie», *Documents*, n° 5, octobre 1929, p. 278.

21. G. Bataille, «Black birds», *Documents*, n° 4, septembre 1929, repris dans les O.C., t. 1., p. 186; «Le tour du monde en quatre-vingts jours», *Documents*, n° 5, octobre 1929, repris dans O.C., p. 190.

22. M. Leiris, *L'Autre qui apparaît chez vous*, entretien avec M. Haggerty dans «La France découvre le Jazz», numéro spécial de *Jazz magazine*, n° 35, janvier 1984, p. 36.

23. «L'ethnographie fait partie des sciences dont l'ensemble constitue l'ethnologie, c'est-à-dire des sciences qui ont pour but l'étude des races, des civilisations et des langues du monde», *Instructions sommaires pour les collectionneurs d'objets ethnographiques*, Musée d'Ethnographie et Mission scientifique Dakar-Djibouti, Paris, Palais du Trocadéro, mai 1931, p. 9. Il s'agit d'une plaquette (en partie rédigée par Leiris) que les membres de la Mission Dakar-Djibouti distribuèrent au personnel administratif des colonies traversées durant leur séjour en Afrique.

24. G.H. Rivière, «Le Musée d'Ethnographie du Trocadéro», *Documents*, n° 1, 1929, p. 58.
25. Cl. Lévi-Strauss, «L'Ethnologue devant le colonialisme», in *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983, p.50.
26. P. Rivet, «L'Etude des civilisations matérielles : ethnographie, archéologie, préhistoire», *Documents*, n° 3, 1929, p. 130; A. Schaeffner, «Des instruments de musique dans un musée d'ethnographie», *Documents*, n° 5, 1929, p. 248; M. Griaule, «Un coup de fusil», *Documents*, deuxième année, n° 1, 1930, p. 46.
26. R. Barthes, «Les Sorties du texte», in *Bataille*, Paris, 10/18, U.G.E., 1973, p. 51.
28. G. Bataille, «Informe», *Documents*, n° 7, décembre 1929, repris dans *O.C.*, *op. cit.*, p. 217.
29. R. Barthes, *Le Troisième sens. Notes sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein* (1970) in *L'Obvie et l'obtus, Essais critique III*, Seuil, 1982, p. 45 et p. 53 : «cela même dont a pu parler Georges Bataille singulièrement dans ce texte de *Documents* qui situe pour moi l'une des régions possibles du sens obtus : *Le gros orteil de la reine*, je ne me rappelle pas le titre exact».
30. G. Bataille, «Informe», art. cit., p. 217.
31. M. Leiris, *L'Eau à la bouche*, dans l'article «Crachat», *Documents*, n° 7, décembre 1929, repris dans *Brisées*, *op. cit.*, p. 43.
32. C. Einstein, «Rossignol», *Documents*, n° 2, 1929, p. 117.
33. G. Bataille, «Cheminée d'usine», *Documents*, n° 6, 1929, repris dans *O.C.*, *op. cit.*, p. 329.
34. G. Bataille, «L'Esprit moderne et le jeu des transpositions», *Documents*, deuxième année, n° 8, 1930, repris dans *O.C.*, *op. cit.*, p. 271-274.