

FUMIO CHIBA
La dialectique des formes
Chassés-croisés d'Einstein, Bataille et Leiris
dans la revue *Documents*

Les rapports entre les principaux collaborateurs de la revue *Documents*, Georges Bataille, Michel Leiris et Carl Einstein, ne sont pas faciles à saisir. Parmi ces trois figures, la plus énigmatique reste Carl Einstein et, malgré le regain d'intérêt récent pour cet auteur, comme en témoignent les travaux de chercheurs tels que Klaus H. Kiefer en Allemagne, Jean Laude et Liliane Meffre en France et Conor Joyce en Angleterre, cette énigme est loin d'être résolue. Georges Didi-Huberman, dans un ouvrage récent, dit que « le rôle exact de Carl Einstein au sein de *Documents* demeure non élucidé »¹. Éclaircir le rôle exact de Carl Einstein consisterait à déterminer la nature de la collaboration des trois hommes que nous avons cités, leurs rapports réciproques au niveau de la production des textes ainsi qu'à celui de l'usage des images.

Bataille parle de la *dialectique des formes* dans son article « Les écarts de la nature ». Ce passage, avec la notation de l'expression en question en italique, pourrait s'interpréter comme une réponse directe à un article d'Einstein que l'on trouve dans le numéro précédent, « Gravures d'Hercules Seghers »². La vue einsteinienne de la dialectique est montrée clairement dès ce premier article et déjà dès les premières lignes: Einstein y parle de « lutte » et parlera aussi, dans un autre numéro de *Documents*, d'« assassinat ».

1. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Éditions de Minuit, 2000, p. 190.

2. On lit en effet: « Le baroque en arrive à égarer dans un labyrinthe étroit. La vue est attirée et repoussée à la fois. Cette technique est la technique de zéro; une dialectique des formes sous le signe de la mort, une extermination réciproque des parties. Totalité ne veut pas dire ici que l'un augmente l'autre, mais que l'un extirpe l'autre » (Carl Einstein, « Gravures d'Hercules Seghers », *Documents* n° 4, 1929, p. 204). Hercules Seghers, peintre et graveur néerlandais, est né en Hollande en 1585 et mort à Amsterdam en 1654. On lit en tête de l'article d'Einstein la note quelque peu bataillienne: « Pour ses gravures, les marchands refusaient même le prix du cuivre. Désespéré, il mourut ivre, une nuit, d'une chute dans un escalier. »

L'histoire de l'art est la lutte de toutes les expériences optiques, des espaces inventés et des figurations³.

Il est évident que la confection des œuvres d'art comporte beaucoup d'éléments de cruauté et d'assassinat. Car toute forme précise est un assassinat des autres versions⁴.

Il y a lieu de supposer entre Bataille et Einstein un rapport tendu, une dialectique qui se rapproche de l'« assassinat des autres versions ». Quant à Leiris, comme nous allons le voir plus tard, il s'inspire plus qu'il ne le dit des écrits d'Einstein⁵.

L'article de Leiris intitulé « De Bataille l'impossible à l'impossible *Documents* » est le premier témoignage important concernant cette revue. Leiris y parle de « la griffe de Bataille »⁶. Bataille lui-même nous laisse deux notes très brèves⁷ dont l'une parle, d'une manière assez ambiguë, de « la direction souvent théorique de Carl Einstein ». Nous savons aussi que Pierre d'Espezel, surpris de l'attitude de ce secrétaire général, lui a envoyé la lettre suivante, probablement juste après la publication du premier numéro.

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 nous a inspiré le premier projet de cette revue, quand nous en avons parlé à M. Wildenstein, vous et moi⁸.

3. Carl Einstein, « Aphorismes méthodiques », *Documents*, n° 1, 1929, p. 32.

4. Carl Einstein, « L'enfance néolithique », *Documents*, n° 8, 1930, p. 479.

5. Leiris parle lui aussi de dialectique, mais cet emploi est plus près ici de l'emploi traditionnel du mot: « Kahnweiler parle du "dynamisme" de la peinture de Masson. Einstein d'"identification totémique avec le sujet". Limbour, de "sadisme". Ce ne sont là que des vues partielles, et il y aurait sans doute tout autre chose à dire. On pourrait parler de mouvement dialectique, d'ambivalence aussi, mais il faudrait préciser l'application de ces notions » (Michel Leiris, *Journal*, Paris, Gallimard, 1992, p. 161).

6. Michel Leiris, dans *Critique*, n° 195-196, 1963, repris dans *Brisées*, Paris, Mercure de France, 1966, p. 261.

7. Dans l'une de ces notes, on lit: « La revue *Documents* (que, sous le nom de "secrétaire général", je dirigeais réellement, d'accord avec Georges Henri Rivière, aujourd'hui conservateur du Musée du Folklore au Palais de Chaillot, et à l'encontre du directeur en titre, le poète allemand Carl Einstein) » (Georges Bataille, *Œuvres complètes*, t. XI – *Articles 1 (1944-1949)* –, Paris, Gallimard, 1988, p. 572). Dans l'autre, il est dit ceci: « Revue d'art doublée d'une partie hétéroclite dont Bataille était le rédacteur en chef sous la direction souvent théorique de Carl Einstein » (Georges Bataille, *Œuvres complètes*, t. VII – *L'Économie à la mesure de l'univers, La Part maudite, La Limite de l'utile (fragments), Théorie de la religion, Conférences (1947-1948), Annexes*, Paris, Gallimard, 1976, p. 460).

8. Lettre de Pierre d'Espezel, datée du 15 avril 1929.

Michel Leiris cite cette lettre dans son article, et souligne le caractère « impossible » de la revue.

[...] publication Janus tournant l'une de ses faces vers les hautes sphères de la culture [...] et l'autre vers une zone sauvage où l'on s'aventure sans carte géographique ni passeport d'aucune espèce.

[...] Mixture proprement « impossible » en raison moins encore de la diversité des disciplines – et des indisciplines – que du disparate des hommes eux-mêmes, les uns d'esprit franchement conservateur ou à tout le moins portés (tel Einstein) à faire œuvre d'historiens d'art ou de critiques et guère plus, alors que les autres (tel Bataille, que Rivière appuyait et que je secondai quelques mois à titre de secrétaire de rédaction, succédant à un poète Georges Limbour, et précédant un ethnologue, Marcel Griaule) s'ingéniaient à utiliser la revue comme machine de guerre contre les idées reçues⁹.

Leiris met l'accent sur l'aspect *Janus* de la publication. Voulait-il dire par là que par rapport au rôle subversif joué par Bataille, la contribution de Carl Einstein se limitait à l'œuvre conventionnelle d'un historien de l'art? Une quarantaine d'années plus tard, cette vue doit être rectifiée. Commence alors la recherche du rôle exact de Carl Einstein. Conor Joyce nous a éclairé grâce à son travail de thèse présenté à l'Université d'Essex¹⁰. Klaus H. Kiefer, de son côté, essaie lui aussi d'apporter quelques éléments nouveaux dans son étude publiée dans le catalogue de l'exposition *Élan vital oder das Auge des Eros*¹¹. Un certain nombre de documents présentés par Joyce et Kiefer, notamment la correspondance d'Einstein avec les chercheurs allemands contient des documents vraiment importants comme deux lettres adressées à Fritz Saxl de la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg à Hambourg: celles-ci nous font comprendre que Carl Einstein travaille avec énergie, surtout dans les premiers temps, pour donner à cette revue une direction précise¹². La lettre datée de mi-août 1928 et adressée au Dr. F. Reber comporte une liste détaillée d'articles prévus pour les dix premiers numéros. Einstein possédait une vision très claire de la revue *Documents*, et l'expression qu'il utilisait, « ma revue », nous semble justifiée. Le terrain spécifique d'Einstein se trouve du côté des études ethnologiques qui se faisaient avec la collaboration des chercheurs

9. Michel Leiris, *Brisées*, *op.cit.*, p. 260-261.

10. Conor Joyce, *Carl Einstein in Documents and his collaboration with Georges Bataille*, Xlibris, 2003.

11. *Élan vital oder das Auge des Eros*, München, Haus der Kunst, 1994.

12. Le premier article que Leiris publie dans *Documents* est une réflexion sur deux images tirées d'un ouvrage de Fritz Saxl, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters*.

allemands. On sait que le deuxième article qu'il publie dans *Documents* s'intitule « André Masson, étude ethnologique ». Le regard ethnologique ici se retourne, pour la première fois, non pas vers le lointain mais vers le proche et vers le contemporain. Einstein suivra ce chemin jusqu'au projet de l'article destiné à la *Nouvelle Revue Française*, sous le titre « L'ethnologie du Blanc »¹³.

De ce qui est informe

Dès le premier article qu'il publie dans *Documents*, « Le cheval académique », Georges Bataille met en jeu l'opposition de la forme proportionnée et d'une autre forme qu'il appelle monstrueuse. Il s'agit d'opposer à la conception idéaliste des Grecs la « laideur agressive », c'est-à-dire « ce qui n'a aucun sens, aucune utilité, n'introduisant ni espoir ni stabilité, ne conférant aucune autorité »¹⁴. Dans le même texte, Bataille parle aussi de « l'effroi de ce qui est informe et indécis »¹⁵. Le mot *informe* est ainsi prononcé dès le premier article¹⁶.

Le premier stade est donc constitué par l'opposition de la forme classique et de la forme monstrueuse, ce qui évoque quelque peu l'opposition nietzschéenne de l'apollinien et du dionysiaque. Désormais la pensée de Bataille va s'acheminer suivant cette mise en question de la forme au nom de l'informe et on voit finalement qu'il parle, en concordance avec Carl Einstein, de *dialectique des formes*. La problématique de l'informe chez Bataille est en effet l'un des sujets les plus commentés et argumentés ces derniers temps¹⁷.

L'article « Informe » de Bataille est publié dans le numéro 7 de 1929. Avec cet article s'ouvre une nouvelle dimension. Nous ne sommes plus dans cette simple opposition des formes proportionnées et des formes monstrueuses. Le texte est plutôt court, mais son

13. Voir Liliane Meffre, *Carl Einstein 1885-1940. Itinéraires d'une pensée moderne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 243.

14. Georges Bataille, « Le cheval académique », *Documents*, n° 1, 1929, p. 30.

15. *Ibid.*, p. 31.

16. Voir Georges Bataille, « Le cheval académique », *Documents* n° 1, 1929: « [...] tantôt, l'effroi de ce qui est informe et indécis aboutissant aux précisions de l'animal humain ou du cheval; tantôt, dans un tumulte profond, les formes les plus baroques et les plus écœurantes se succédant. »

17. Roland Barthes nous a donné, au début des années 1970, une lecture de l'article de Bataille « Le gros orteil », et s'est référé aussi à l'article « Informe ». Voir Roland Barthes, « Les sorties du texte », dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

impact est très fort. En voici l'intégralité, quinze lignes dans la page originale de *Documents* :

Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besoins des mots. Ainsi *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 de 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 crachat¹⁸.

C'est un texte étrange. Le mouvement de la phrase finale est particulièrement intéressant: la non-ressemblance revient à la ressemblance, mais il s'agit cette fois d'une ressemblance informe. On voit ici trois niveaux différents: d'abord «rien», ensuite «informe» et enfin, «araignée ou crachat». «Rien» est de l'ordre du non-figurable; «araignée et crachat» sont de l'ordre du figurable. Mais que peut-on dire d'«informe»? Il ne s'agit pas ici de la question de la représentation ni de celle du constat. Il y a ce «affirmer que» et ce «dire que» qui indiquent que nous sommes sur le plan du performatif¹⁹. Penser que ce troisième terme, «informe», est de l'ordre du performatif nous fera sortir de la dichotomie forme/informe. *Informe* ne serait pas alors à l'opposé de *forme*. *Informe* serait *ailleurs*.

La dimension performative, c'est justement le lieu nommé *Dictionnaire* dans la constitution de cette revue *Documents*. À partir du numéro 3, la revue *Documents* s'enrichit en effet d'une rubrique nouvelle intitulée *Chronique*, à l'intérieur de laquelle se trouve un *Dictionnaire critique*. Pour le premier essai, il y a trois entrées: «Absolu», «Matérialisme» et «Métaphore», articles respectivement rédigés par Einstein, Bataille et Leiris. Dès le numéro suivant, l'adjectif «critique» a disparu, mais cette rubrique *Dictionnaire* restera jusqu'au dernier numéro. Avec cette suppression de l'adjectif, un léger changement surgit dans la conception de ces pages. Il y aura désormais beaucoup plus d'articles, de collaborations, d'interactions. Par exemple l'article «Métamorphose», publié dans le numéro 6 de

18. Georges Bataille, «Informe», *Documents*, n° 7, 1929, p. 382.

19. C'est Roland Barthes qui a attiré pour la première fois notre attention sur cet aspect performatif. Voir «Les sorties du texte», dans *Le Bruissement de la langue*, op. cit., p. 301.

1929, est successivement écrit par Marcel Griaule, Michel Leiris et Georges Bataille. Einstein n'écrit que deux fois pour ce *Dictionnaire*. L'a-t-on écarté ou bien s'est-il écarté lui-même du jeu?

« Informer » se présente donc comme l'entrée d'un dictionnaire virtuel. Il faut tout de suite dire qu'il s'agit d'un dictionnaire plus que paradoxal, impossible: un dictionnaire qui ne donne pas la définition des mots mais qui est ouvert au déclassement et à la subversion du savoir. Bataille dit qu'« *informer* n'est pas seulement un adjectif mais un terme servant à déclasser ». *L'informer bataillien* va déclasser et écraser, plutôt que transformer. C'est le nom d'un mouvement ou d'une opération qui mène les choses vers le bas. Bataille parlera bientôt du *bas matérialisme*, dénonçant l'insuffisance du matérialisme qui ne s'apparente selon lui qu'à l'une des variantes de l'idéalisme.

À la fin de son article « Le cheval académique », Bataille ajoute en guise de conclusion que « les altérations des formes plastiques représentent souvent le principal symptôme des grands renversements ». Cette formule résonne de manière einsteinienne. Einstein, dans le numéro suivant de *Documents*, mettra justement en question la possibilité de « changer les hiérarchies des valeurs du réel ». S'interroger sur la question de forme, c'est désormais mettre en question le fondement même du système de valeurs. Dans ce contexte, il convient de citer ce que dit Leiris dans son article « Crachat » de la rubrique *Dictionnaire*:

Le crachat est enfin, par son inconsistance, ses contours indéfinis, l'imprécision relative de sa couleur, son humidité, le symbole même de l'*informer*, 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, riant aux éclats d'avoir expectoré cette larve vaniteuse, comique têtard qui se gonfle en viande soufflée de demi-dieu [...] ²⁰

À la même page, toujours dans la même rubrique de *Dictionnaire*, est publié l'article de Bataille, « Informer ». Bataille utilise le terme *informer* comme adjectif ²¹. Leiris pense à l'*informer* comme substantif mais, comme nous allons le voir, ce que Leiris nomme l'*informer* est pourtant d'une nature différente de l'*informer valéryen*.

20. Michel Leiris, « Crachat », *Documents*, n° 7, 1929, p. 382.

21. Ceci dit, on s'interroge sur la légitimité de parler de *pensée de l'informer*. Car la pensée substantive tout de suite son objet.

Paul Valéry

Leiris, dans le témoignage que nous avons cité, dit que Bataille considérait Paul Valéry comme l'ennemi « numéro 1 »²². Leiris rencontre Bataille pour la première fois en 1924, et cette remarque à propos de Valéry s'applique vraisemblablement à cette première période où ils se sont connus. Faut-il prendre au sérieux ce témoignage et, si oui, jusqu'à quel degré? Or, on sait que Valéry pensait également *l'informe* à sa manière²³.

Bien des années plus tard, Bataille se lance dans la critique de Valéry à propos de l'interprétation du tableau de Manet, *Olympia*. C'est le mot « horreur sacrée » qui déclenche les remarques acerbes de Bataille²⁴. Dans la revue *Documents*, Bataille ne mentionne pas certes le nom de Valéry, mais il me semble que certains de ses textes pourraient se lire comme une critique virtuelle ou comme une réaction à l'encontre de Valéry. Des textes tels qu'« Architecture », « Informe » ou « Musée », tous trois placés dans la rubrique *Dictionnaire*, me semblent poser ce problème d'intertextualité. Nous n'avons pas de preuve que Bataille ait lu *Eupalinos ou l'Architecte* de Valéry, publié d'abord dans un somptueux volume, *Architectures*, tiré à cinq cents exemplaires. Cela nous semble improbable, mais l'on comprendrait mieux Bataille si on le plaçait dans une position d'antithèse vis-à-vis d' *Eupalinos*.

Le passage dans lequel Valéry parle de l'image d'une grande Méduse est très connu. C'est un bel exemple de la version valéryenne de la thématique de la danse. Le mot *informe* n'est pas prononcé ici, mais il me semble que déjà s'opère un enchaînement qui va jusqu'au chapitre intitulé « Le sol et l'informe ». Comme l'expression « horreur sacrée », ce titre ne sonne-t-il pas, assez curieusement, avec une tonalité bataillienne?

22. « Paul Valéry, que Bataille regardait comme le représentant le plus parfait de l'académisme, était pour lui – en raison même de cette perfection – un ennemi numéro 1 » (Michel Leiris, *Brisées*, *op. cit.*, p. 257).

23. « Je pensais parfois à l'informe » (Paul Valéry, « Degas danse dessin », *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 1194).

24. Georges Bataille, *Manet*, Genève, Albert Skira, 1955, p. 64. Les phrases de Valéry en question sont les suivantes: « Olympia choque, dégage une horreur sacrée, s'impose et triomphe. Elle est scandale, idole; puissance et présence publique d'un misérable arcane de la Société. Sa tête est vide: un fil de velours noir l'isole de l'essentiel de son être. La pureté d'un trait parfait enferme l'Impure par excellence, celle de qui la fonction exige l'ignorance paisible et candide de toute pudeur. Vestale bestiale vouée au nu absolu, elle donne à rêver à tout ce qui se cache et se conserve de barbarie primitive et d'animalité rituelle dans les coutumes et les travaux de la prostitution des grandes villes » (Paul Valéry, « Triomphe de Manet », *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 1329).

Point de sol, point de solides pour ces danseuses absolues; point de planches; mais un milieu où l'on s'appuie par tous les points qui cèdent vers où l'on veut. Point de solides, non plus, dans leur corps de cristal élastique, point d'os; point d'articulations, de liaisons invariables, de segments que l'on puisse compter [...] ²⁵

La grande Méduse décrite de cette façon nous évoque l'image d'un objet informe²⁶. Il existe plusieurs exemples de choses informes. Un mouchoir froissé en est un bel exemple: cet objet ne ressemble à rien, dira Valéry, ce n'est qu'un désordre de plis à première vue.

L'informe valéryen n'est pas tout à fait informe²⁷. Il a une forme mais cette forme ne se reconnaît pas tout de suite comme telle. Là se trouve la signification de cette phrase: « Dire que ce sont des choses informes, c'est dire, non qu'elles n'ont point de formes, mais que leurs formes ne trouvent en nous rien qui permette de les remplacer par un acte de tracement ou de reconnaissance nets²⁸. » *L'informe valéryen* convient aux exercices des peintres. Un peintre devrait maîtriser ce genre de difficultés pour arriver à bien dessiner. Comme le dit justement Bernard Vouilloux, pour Valéry, « l'informe est moins la négation que la puissance (ou la "possibilité") de la forme²⁹ ». Cela ne signifie pas du tout une négativité sans emploi comme dans le cas de Bataille.

Degas danse dessin est publié en 1938. Mais la naissance de la pensée valéryenne de l'informe remonte au moins au début des années vingt. Dans *Eupalinos ou l'Architecte*, Valéry a déjà esquissé les grandes lignes de ses réflexions sur l'informe. Dans les dialogues entre Socrate et Phèdre se pose le problème *et* des « figures géométriques » *et* de l'informe. Le Socrate valéryen parle de l'« objet du monde le plus ambigu ». Il dit que c'est « un pauvre objet; une certaine chose que j'ai trouvée, en me promenant » au bord de la mer, et ajoute qu'« elle fut l'origine d'une pensée qui se divisait d'elle-même entre le construire et le connaître »³⁰.

Cet « objet du monde » nous fait curieusement penser à un autre objet qui appartenait à la collection d'Einstein. La photographie de cet

25. Paul Valéry, « Degas danse dessin », *op. cit.*, p. 1173.

26. Michel Leiris, dans *Aurora* (1927-1928), utilise la métaphore de la méduse pour dire *l'informe*: « C'est un curieux petit tas de membranes, blanc comme du marbre et presque aussi informe qu'une méduse » (Michel Leiris, *Aurora*, Paris, Gallimard, 1946, p. 121).

27. Comme nous l'avons vu, Valéry dit: « Je pensais parfois à l'informe », c'est-à-dire qu'il pense au substantif.

28. Paul Valéry, « Degas danse dessin », *op. cit.*, p. 1194.

29. Bernard Vouilloux, *L'Œuvre en souffrance. Entre poétique et esthétique*, Belin, 2004, p. 257.

30. Paul Valéry, *Eupalinos ou l'Architecte*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1970, p. 61.

objet est reproduite dans l'un des numéros de la revue *Documents*³¹, avec cette légende: « Caillou ramassé sur la plage ». S'il n'y avait pas cette indication, on prendrait cette image pour la tête d'une sculpture.

L'auteur d'*Eupalinos ou l'Architecte* considère les figures géométriques comme génératrices de la forme. Même si certains passages des articles de Bataille de la revue *Documents* peuvent se lire comme une critique virtuelle de Valéry, il est tout de même difficile de poser ce dernier comme adversaire direct de Bataille. Valéry ignore probablement l'existence même de Bataille à la fin des années vingt. Nous n'avons pas besoin d'aller chercher aussi loin: Bataille a, presque à côté de lui, un théoricien de la forme. Il s'agit bien entendu de Carl Einstein.

Carl Einstein

Dans l'une de ses lettres adressées à Daniel Henry Kahnweiler, Einstein dit à propos du cubisme qu'il ne croit pas que celui-ci « soit seulement une spécialité optique »³². D. H. Kahnweiler se rappelle dans son livre sur Juan Gris ce qu'Einstein lui avait dit un jour: « Nous savons bien que le cubisme ne nous aurait pas passionnés comme il l'a fait s'il n'avait été qu'une affaire purement optique [...] ». Le cubisme n'est pas simplement considéré comme un moment de l'histoire de l'art. Si Einstein reste profondément marqué par l'expérience du cubisme, c'est par ce regard porté au-delà de la limite de l'histoire de l'art.

Il va sans dire que le problème de la forme joue un rôle principal chez Einstein. *Negerplastik (La sculpture nègre)* était un essai pour résoudre, en terme de forme, certains problèmes posés par la nouvelle vision apportée par le cubisme et par la sculpture africaine. La prédominance des analyses formelles est clairement marquée par des formules telles que « la sculpture n'a rien à voir avec la masse naturaliste, mais seulement avec la clarification de la forme³³ » ou, « le volume est exprimé non par la masse mais par la forme »³⁴.

31. *Documents*, n° 7, 1929, p. 392.

32. Carl Einstein, Daniel Henry Kahnweiler, *Correspondance 1921-1939*, Marseille, André Dimanche Éditeur, 1993, p. 57.

33. Carl Einstein, *La Sculpture nègre*, traduction de Liliane Meffre, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 38.

34. *Ibid.*, p. 43. On lit dans le texte original en allemand: « Das Kubische nicht durch die Masse, sondern die Form ausgedrückt wird. » Comme on le voit bien ici, le mot *volume* est la traduction de *Kubische*.

Georges Didi-Huberman, dans un ouvrage récent dont les deux derniers chapitres sont d'ailleurs consacrés à l'étude de Carl Einstein, pose la question de la lisibilité des textes einsteiniens³⁵. Ce qui nous met d'abord en difficulté, lorsque nous nous penchons sur les articles qu'Einstein publie dans *Documents*, c'est, par exemple, l'emploi du mot *tectonique*³⁶. Bien qu'il s'agisse ici de l'un des mots qui revient le plus fréquemment dans ses pages, il est souvent difficile d'en saisir la signification précise. Le mot *tectonique* pourrait être pris dans le sens d'*architectural* ou d'*architectonique*, mais nous nous demandons ce que veut dire l'expression « hallucination tectonique »³⁷, employée dans l'un des articles d'Einstein consacrés à Pablo Picasso. Le lecteur sent qu'il se trouve confronté à quelque chose d'assez flou plutôt qu'à un concept rigoureux.

Conor Joyce situe cette pensée einsteinienne de la forme dans le contexte du courant esthétique de la fin du XIX^e siècle. *Tektonisch* et *Tektonik* sont des termes techniques qui jouent un rôle important au sein de l'esthétique et de l'histoire de l'art en Allemagne. Carl Einstein lui-même ne mentionne comme source intellectuelle que l'ouvrage d'Adolf Hildebrand (1847-1921), *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, publié en 1893. À part cet ouvrage, Joyce cite Wölfflin (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*), Worringer (*Abstraktion und Einfühlung*) et Riegl (*Spätrömische Kunstindustrie*) et compare les notions de *Tektonisch* et *Tektonik*. Nous n'avons pas ici le temps de suivre toutes les étapes des développements assez complexes de cette notion jusqu'à Einstein. Pour donner une certaine idée de cette évolution, il nous suffira ici de retenir l'idée de Wölfflin selon laquelle le *tectonique* se définit comme forme fermée en opposition avec la forme ouverte. De plus, nous pourrions remarquer l'emploi de cette notion par Riegl pour définir le caractère monumental des architectures de l'ancienne Égypte et de la Grèce classique. Carl Einstein, s'inspirant quant à lui de ces usages antérieurs, introduit une notion de tectonique qui s'adapte bien à la description du problème de la

35. « [...] l'écriture de Carl Einstein est d'une parfaite étrangeté, plus encore, sans doute, pour le lecteur contemporain [...] que pour le lecteur des trois premières décennies du siècle » (Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Éditions de Minuit, 2000, p. 160).

36. Dans la traduction française de *Negerplastik* par Liliane Meffre, le mot *tektonisierte* est rendu par *architecturée* et celui de *Tektonischen* par *architectural*.

37. Carl Einstein, « Pablo Picasso. Quelques tableaux de 1928 », *Documents*, n° 1, 1929, p. 35. On y lit en effet ceci : « Dans ces tableaux, la construction est fondée sur une hallucination tectonique. »

vision tridimensionnelle de la peinture cubiste³⁸. Et dans les articles de la revue *Documents*, il exploite de nouveau cette notion pour s'acheminer, me semble-t-il, vers une anthropologie des images.

Cet aperçu certainement trop général nous permettra quand même de concevoir que, dans le contexte de la revue *Documents*, le mot *tectonique* indique une dynamique des formes qui se situerait à l'opposé de *l'informe bataillien* :

Nous constatons deux types différents de représentation du mort: 1° Une représentation naturaliste qu'on ne doit pas expliquer, comme on le fait presque toujours, par la joie de vivre mais par la peur devant la mort. Obsédé par la peur de la mort, on tente d'éterniser l'existence de l'ancêtre et de soutenir la continuité perpétuelle de la famille ou de la tribu, car, dans ce sens, la famille n'est pas seulement l'alliance des vivants, mais l'ensemble des vivants et des esprits des morts. Plus on rend le mort vivant dans l'image, plus on s'écarte des formes monstrueuses des mauvais esprits, et ainsi on les oublie. Ce serait presque une manière de désenvoûtement. 2° Il existe une sorte de réalisme métaphysique dans l'art exotique et archaïque: on ne veut pas représenter le mort même, mais son *Kâ*³⁹ ou son *âme d'ombre* et, de cette représentation des substances indestructibles, provient un art du statique et du permanent. On aurait ainsi une manière d'expliquer le caractère tectonique de telles œuvres d'art⁴⁰.

Dans cet article, « Aphorismes méthodiques », publié dans le premier numéro de *Documents*, Einstein introduit donc le mot *tectonique*, lorsqu'il oppose les « formes monstrueuses » et « l'art du statique et du permanent ». Nous avons déjà vu que dans le même numéro Bataille parlait de la « frénésie des formes », de la « mentalité monstrueuse » et de « certains monstres naturels ». Dans le numéro suivant est publié un autre texte de Bataille, « Architecture », où nous lisons cette phrase: « Une voie s'ouvre – indiquée par les peintres – vers la monstrosité bestiale; comme s'il n'était pas d'autre chance d'échapper à la chiourme architecturale ». Les réflexions sur les monstres et les formes monstrueuses chez Bataille commencent donc ainsi, pour aboutir, dans le deuxième numéro de 1930, à une version définitive avec « Les écarts de la nature ».

38. Conor Joyce, *op.cit.*, p. 289-291.

39. Dans le recueil de textes que Carl Einstein publie dans *Documents*, *Ethnologie de l'art moderne*, édité par Liliane Meffre, on lit la note suivante: « Kâ: terme égyptien désignant le double de l'être humain; son principe vital. Rejoindre son Kâ signifiait pour les Égyptiens anciens, passer dans l'au-delà, mourir. »

40. Carl Einstein, « Aphorismes méthodiques », *Documents*, n° 1, 1929.

L'interaction se fait, bien entendu, dans les deux sens. Nous pourrions considérer comme un clin d'œil à Einstein la phrase suivante qui se trouve à la fin du « Cheval académique » : « Les altérations des formes plastiques représentent souvent le principal symptôme des grands renversements ». Chez Bataille, le regard porté vers la forme, c'est un regard qui va vers le bas, qui cherche l'animalité ou la bestialité dans la figure humaine. Einstein réagit à cette pensée de Bataille. Dans le deuxième numéro de *Documents* sera publié l'article d'Einstein intitulé « André Masson, étude ethnologique ». C'est un texte important, puisque l'auteur y parle de « formes hallucinatoires » au lieu de « formes tectoniques », ainsi que de « métamorphose », d'« identification totémiste » et de « retour de la création mythologique ». Dans cet article, le mot *tectonique* s'éclipse au profit d'un autre mot, *hallucination*. Il sera désormais question de la « figuration hallucinatoire » et de l'« hallucination tectonique »⁴¹. Tout se passe comme si Einstein, réagissant à Bataille et à Masson, cherchait une nouvelle voie.

C'est Michel Leiris qui trouve un terrain à exploiter dans ce texte einsteinien⁴². Mais avant de suivre cette piste, il faut évoquer le nom de Karl Blossfeldt ainsi qu'une autre pensée, présentée sous le nom de *Urformen der Kunst*, autrement dit de la *forme originaire de l'art*.

Urformen der Kunst

La photographie, avec ces auxiliaires que sont les ralentis, les agrandissements, montre ce qui se passe. Elle seule nous renseigne sur cet inconscient visuel, comme la psychanalyse nous renseigne sur l'inconscient pulsionnel⁴³.

C'est en 1931 que Walter Benjamin parle de l'inconscient visuel ou bien de l'inconscient optique. Dans sa « Petite histoire de la photographie », il note qu'« avec la photographie, cependant, on assiste à quelque chose de neuf et de singulier ». Selon lui, il y a dans la photographie « quelque chose qui ne passera jamais entièrement dans

41. Carl Einstein, « Pablo Picasso. Quelques tableaux de 1928 », *Documents*, n° 1, 1929.

42. Au début de son article « L'eau à la bouche », Leiris parle de « force hallucinatoire », terme qu'il emprunte probablement à Einstein (*Documents*, n° 7, 1929).

43. Walter Benjamin, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2000, p. 300-301.

l'« art » ». On reconnaît dans la revue *Documents*, plus qu'ailleurs, un regard attentif à ce « quelque chose qui ne passe pas dans l'art ». Il nous faut maintenant envisager les usages de la photographie. Juste après ce passage que nous avons cité, Benjamin cite le nom de Karl Blossfeldt et parle de ses photographies de plantes :

C'est ainsi que Blossfeldt, avec ses étonnantes photographies de plantes, a découvert dans la prêle des formes de colonnes primitives, dans la *fougère arborescente* une crosse épiscopale, dans des pousses de marronnier et d'érable grossies dix fois des arbres totémiques, dans le chardon à foulon des ornements gothiques⁴⁴.

Urformen der Kunst de Karl Blossfeldt est publié à Berlin en 1928, chez Ernst Wasmuth Verlag, avec une préface de Karl Nierendorf. L'accueil a été chaleureux et l'année suivante, une édition anglaise et une édition française ont paru⁴⁵.

L'article que publie Bataille dans le troisième numéro de 1929, « Le langage des fleurs », s'accompagne de cinq photos de Blossfeldt. Bataille ne donne aucune explication dans son texte sur l'usage de ces photographies. Les cinq photos sont agrandies et chacune occupe la page entière.

Il existe déjà plusieurs essais d'analyse concernant le texte de Bataille. Nous allons nous poser ici le problème de l'interprétation des images photographiques. À l'examen, on constate que parmi ces cinq photos, une seule se trouve dans *Urformen der Kunst* : il s'agit de la deuxième, dont la légende indique « queue de cheval (equisetum hiemale), pousse hivernale ». Parmi les autres, trois sont des photos que l'on retrouve dans un autre album de Blossfeldt publié sous le titre, *Wundergarten der Natur*, en 1932 ; mais la dernière ne se trouve ni dans *Urformen der Kunst* ni dans *Wundergarten der Natur*. À en juger par la date de publication de ce dernier album, on arrive à la conclusion que Bataille avait une autre source que ces deux livres.

La plupart des commentateurs de ces photos de plantes s'accordent à y voir la découverte d'un ordre caché que l'on obtient par le procédé de l'agrandissement. Un microcosme bien ordonné est apparu à l'aide de l'objectif de l'appareil photo. Or, le choix de ces cinq photos ne correspond pas tout à fait à cette manière de voir. Bataille nous semble

44. *Ibid.*, p. 301.

45. Karl Blossfeldt, *Art forms in Nature*, London, A. Zwemmer & New York, E. Weyhe, 1929 ; Karl Blossfeldt, *La Plante*, Paris, Calavas, 1929.

se servir de ces photos pour renforcer l'impression d'image *monstrueuse* plutôt que dégager le concept d'ordre architectural⁴⁶.

Probablement au contact de clichés de Blossfeldt, Bataille s'est aperçu de la valeur d'usage de la photographie. Désormais ses textes seront pourvus d'un montage d'images photographiques. Les exemples ne manquent pas: des articles tels que « Le gros orteil », « Le bas matérialisme et la gnose », « Bouche » (le texte est de Leiris), « L'esprit moderne et le jeu des transpositions », perdraient de leur force s'ils ne s'accompagnaient pas de ces photographies si singulières. Il s'agit, dans la plupart des cas, d'un procédé d'agrandissement.

Ce que suggère le titre de cet album de photos de plantes, *Urformen der Kunst*, est à l'opposé de la pensée bataillienne de l'informe. Ce qui est vraiment caractéristique chez Bataille, c'est ce geste de détournement ou de renversement. Bataille n'oppose pas l'informe à la forme originare (traduction en français du mot *Urformen*). Par ailleurs, il ne pense pas à l'informe comme l'a fait Valéry. Comme l'a dit à juste titre Georges Didi-Huberman, Bataille ne substantive pas *informe*. C'est d'abord un « adjectif », signe de l'accidentel, et ensuite un « terme servant à déclasser ». Déclasser, cela veut dire détourner, renverser, écraser, écorcher et décapiter.

Rosalind Krauss a montré comment l'*informe bataillien* n'était pas le contraire de la forme, montré également que la valeur de bouleversement ou d'écrasement visée dans le terme *informe* correspondait souvent à l'usage d'un procédé spécifique tel que gros plan, juxtaposition, contre-plongée, rotation ou renversement à cent quatre-vingt degrés⁴⁷. Il faut de fait retracer, même d'une manière trop hâtive, le processus d'introduction des images photographiques dans la revue *Documents*. Lorsque Bataille a publié dans le numéro 1 l'article intitulé « Le cheval académique » avec huit photos de monnaies grecques et gauloises, il n'y avait pas tellement d'étrangeté dans sa façon de

46. Comme on l'a vu, les photos de Karl Blossfeldt sont reproduites dans le numéro 3 de 1929. Le numéro 7 de 1930 reproduit, juste après l'article de Michel Leiris « Gratte-ciel », les deux photos de gratte-ciel new-yorkais. On trouve une présentation analogue dans l'ouvrage de Werner Lindner, *Bauten der Technik. Ihre Form und Wirkung*, publié à Berlin en 1927 et dans lequel on trouve une juxtaposition des photos de gratte-ciel new-yorkais et des photos de plantes de Blossfeldt.

47. Rosalind Krauss, « Corpus delicti » (1985), traduction de J.Kemp, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990. En ce qui concerne les photos reproduites dans *Documents*, on constate surtout l'effet d'agrandissement et celui de juxtaposition. Au niveau du montage, il faudrait parler des thèmes récurrents tels que décapitation, écorchement ou ouverture du corps.

présenter ces images. Les photos sont agrandies certes, mais elles se rangent très sagement dans leur statut d'illustration d'un texte consacré, au moins en apparence, à l'étude numismatique. Avec la reproduction des cinq photos de Blossfeldt, un nouvel usage de la photographie est en route. Bataille entame, aidé par ce procédé d'agrandissement, une nouvelle démarche pour chercher la part d'inconscient visuel ou optique. Tout en synchronisant le texte et l'image, il vise à faire surgir quelque chose d'incongru par la dislocation même du texte et de l'image.

L'article « Le gros orteil » que Bataille publie dans le numéro 6 s'accompagne de trois photos de l'objet en question. Nous pouvons encore aujourd'hui imaginer le choc qu'ont apporté les trois photographies prises par Jacques-André Boiffard sur les premiers lecteurs de ce numéro. On constate d'abord l'effet d'agrandissement. Mais l'impression d'incongruité n'est pas seulement causée par ce procédé. Le fond est noir, le gros orteil surgit tout seul, coupé de tout contexte, dans l'ombre noire. L'effet est bien calculé. Quelque chose change avec ces trois photographies de gros orteil. C'est l'un des moments les plus forts de la revue *Documents*. Bataille continue cette stratégie d'exploitation de l'incongruité, notamment dans les articles « Bouche » (n° 5, 1930) et « L'esprit moderne et le jeu des transpositions » (n° 7, 1930).

Michel Leiris et la poétique de condensation

Leiris a probablement trouvé dans l'écrit de Carl Einstein les deux principes importants de sa poétique: le premier sera qualifié de *principe de métamorphose* et le deuxième de *principe de condensation*. Dans un article consacré à Giacometti et publié dans le numéro 4 de l'année 1929, Leiris lie la notion de crise à celle de communication entre le monde extérieur et le monde intérieur:

Il y a des moments qu'on peut appeler des *crises* et qui sont les seuls qui importent dans une vie. Il s'agit des moments où le dehors semble brusquement répondre à la sommation que nous lui lançons du dedans, où le monde extérieur s'ouvre pour qu'entre notre cœur et lui s'établisse une soudaine communication. J'ai quelques souvenirs de cet ordre dans ma vie et tous se rapportent à des événements en apparence futiles, dénués aussi de valeur symbolique et, si l'on veut, gratuits: dans une rue lumineuse de Montmartre, une négresse de la troupe des Black Birds tenant un bouquet de roses humides dans ses deux mains, un paquebot à bord duquel je me

trouvais monté se séparant lentement d'un quai, quelques bribes de chansons murmurées au hasard, la rencontre dans une ruine de Grèce d'un étrange animal qui devait être une sorte de lézard géant[...] La poésie ne peut se dégager que de telles "crises", et seules comptent les œuvres qui en fournissent des équivalents⁴⁸.

Nous rencontrons ici l'un des premiers moments où le dispositif leirisien d'énumération entre en scène. Ainsi une série de souvenirs seront-ils étalés, déclenchés par ce moment dit de crise. Ici, le mot de *condensation* n'est pas encore prononcé, mais cette liste de souvenirs qu'évoque Leiris nous semble faire partie du processus mnémotechnique qui s'associe au procédé de condensation, constitué par les termes allemands tels que *Dichtung* et *Verdichtung*. Georges Didi-Huberman⁴⁹, dans un livre récent – *Gestes d'air et de pierre* –, après avoir évoqué le double sens du mot allemand *Dichtung* (poésie/densation), essaie de lier ce mot à un autre mot allemand, *Verdichtung* (condensation). Il s'agit, bien entendu, du mot que Freud, dans son analyse de formation du rêve, met au nombre des composants du travail de rêve avec *Verschiebung*, *Rücksicht auf Darstellbarkeit* et *sekundäre Bearbeitung*⁵⁰.

Ce qui se passe chez Leiris, c'est l'identification ou l'unification de *Dichtung* et de *Verdichtung*. Il est possible que Leiris s'inspire de l'idée de Carl Einstein, selon laquelle « le tableau est une contraction ». Einstein exprime cette idée à plusieurs reprises. En voici un premier exemple:

Le tableau est une contraction, un arrêt des processus psychologiques, une défense contre la fuite du temps, et ainsi une défense contre la mort. On pourrait parler d'une concentration des rêves⁵¹.

48. Michel Leiris, « Alberto Giacometti », *Documents*, n° 4, 1929.

49. Georges Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005, p. 73: « [...] il existe en allemand, une troublante gémellité entre *Dichtung*, la "poésie" (poesis, comme l'indiquent, dans leur grand dictionnaire, les frères Grimm) et *Dichtung*, la "densation" (densatio). Freud, curieusement, n'en fait pas cas: d'un côté, il met au jour l'importance capitale du travail de condensation (*Verdichtung*) dans les formations de l'inconscient sans jamais, cependant, donner une description "interne" de son processus. »

50. Voir J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, p. 505. À la fin du chapitre IV de *L'Interprétation du rêve*, Freud écrit: « Le travail psychique dans la formation du rêve se divise en deux opérations: la production des pensées du rêve, leur transformation en contenu [manifeste] du rêve ». C'est cette seconde opération qui constitue au sens strict le travail du rêve dont Freud a analysé les quatre mécanismes: *Verdichtung* (condensation), *Verschiebung* (déplacement), *Rücksicht auf Darstellbarkeit* (prise en considération de la figurabilité), *sekundäre Bearbeitung* (élaboration secondaire).

51. Carl Einstein, « Aphorismes méthodiques », *Documents*, n° 1, 1929.

Nous avons déjà parlé de la difficulté d'interprétation de la notion de *tectonique* chez Einstein. Nous nous demandons maintenant si l'idée du tableau comme contraction n'a pas quelque chose à voir avec l'idée de forme tectonique. La même vision est présentée un peu plus tard par Einstein, dans son livre sur Georges Braque:

Les tableaux sont des contractions psychiques, et leur totalité formelle provient de l'épuisement psychique; on peut définir les tableaux comme des chocs délimités. Totalité formelle, césure au sein des processus complexes et vivants; cette totalité est ceinte d'une zone de mort, et c'est celle-ci qui la conditionne. Par suite de l'épuisement dû à l'effort extrême et à la condensation de l'énergie psychique dans un segment étroit, il se produit une anesthésie à l'égard du monde environnant⁵².

Nous avons déjà vu que le ton sur lequel Leiris parle d'Einstein est plutôt sec. Il range Einstein du côté du savoir académique. Mais il semble que Leiris tire d'Einstein plus de choses qu'il ne le dit. Après quelques essais dans *La Révolution surréaliste*, à savoir les jeux de mots et les récits de rêve, Leiris trouve dans cette idée einsteinienne du tableau comme contraction ou condensation, une nouvelle formule qui pourrait lui servir comme principe poétique. Le principe poétique, dans ce cas, est la technique qui consiste à associer les faits-souvenirs et à trouver une nouvelle forme de prose.

Leiris a fait le premier essai de mise en forme de ses souvenirs d'enfance dans « Une peinture d'Antoine Caron », article publié en 1929 dans le numéro 7 de *Documents*. Il ne suffit pas de se ressouvenir, d'énumérer les faits, il faut surtout chercher un principe pour ce travail mnémotechnique, en bref, une règle du jeu. Il faut que les souvenirs se tiennent debout comme un tableau ou un miroir. On sait en effet que le tableau joue ici aussi un rôle capital:

[...] je vois encore très nettement l'image qu'à ce moment nous regardions. Il s'agissait du sacrifice d'Abraham. Au-dessus d'un enfant agenouillé, les mains jointes et la gorge tendue, le bras du patriarche se dressait, armé d'un énorme couteau, et le vieillard levait les yeux au ciel sans ironie, cherchant l'approbation du dieu sanguinaire auquel il offrait son fils en holocauste.

Cette gravure – assez pauvre ornement d'une des pages d'un livre de jeunesse – m'a laissé une impression ineffaçable, et divers autres souvenirs cristallisent autour⁵³.

52. Carl Einstein, *Georges Braque*, Paris, La Part de l'Œil, « Diptyque », 2003, p. 51.

53. Michel Leiris, « Une peinture d'Antoine Caron », *Documents*, n° 7, 1929. Texte repris dans *Zébrage*, Paris, Gallimard « Folio Essais », 1992, p. 13.

Le dualisme de la terreur et de la pitié se trouve au sein du principe aristotélicien de la tragédie. « Si la tragédie, note Leiris, en matière esthétique, est essentiellement noble, ce n'est pas à cause de la majesté du langage ou de la grandeur des attitudes, mais parce que beaucoup de sang, apparemment ou non, y est versé⁵⁴. » La terreur et la pitié ne constituent pas seulement la poétique aristotélicienne de la tragédie, elles deviennent le moteur du travail de Mnémosyne. Ainsi voit-on, dans *L'Âge d'homme*, qu'après avoir parlé du tableau de Cranach, *Lucrèce et Judith*, comme d'un miroir où se reflète tout un aspect de sa vie, Leiris évoque la découverte du microcosme qui condense tout son univers:

Je pourrais comparer ce qu'une telle galerie de souvenirs représente à mes yeux à ce qu'était pour moi, avant que j'eusse sept ans, le rosaire qui pendait à la tête de mon lit: le monde abrégé en dizaines (avec un grain plus gros séparant les dizaines et une croix au bout) susceptible d'être tenu dans ma main; ou encore la nature végétale contenue tout entière (sous forme de pois de senteur, capucines, gueules de loup) dans le bout de jardin qu'à la campagne je m'amusais alors à cultiver; ou bien encore le signe étrange que je m'émerveillais de découvrir *dans la coupe des tiges de fougère et qui me semblait – vrai sceau de Salomon – condenser tout mon univers*⁵⁵.

Comme nous l'avons vu, l'article de Bataille, « Le langage des fleurs », s'accompagne de cinq photographies de Karl Blossfeldt. Nous lisons dans leurs légendes successivement *Campanule des Açores*, *Vrilles de navet de diable*, *Queue de cheval*, *Épi d'orge/Faux-riz* et *Crosse de fougère*. Mais Leiris ne parle-t-il pas lui aussi de fougère?

54. *Ibid.*, p. 15.

55. Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, « Folio », p. 39-40; nous soulignons. Pour le mot *sceau de Salomon*, la plupart des dictionnaires que j'ai consultés, à savoir le *Trésor de la langue française*, le *Larousse du XIX^e siècle* et *Le Grand Robert* ne donnent que l'explication d'une plante: « Plante liliacée, de la famille des Asparagées, à feuilles ovales, à fleurs blanches pendantes, croissant dans les lieux ombragés, et dont le rhizome porte des cicatrices semblables à un sceau » (*Trésor de la langue française*). Cependant, dans l'article intitulé « Notes sur deux figures microcosmiques des XIV^e et XV^e siècles », Leiris parle justement du *sceau de Salomon* dans son rapport à la correspondance du microcosme et du macrocosme: « Ici, l'homme n'a plus la même attitude que sur la première figure; ses bras et ses jambes sont écartés, et il rappelle de très près l'homme inscrit dans une étoile à cinq pointes, qui constitue le pentagramme magique de Cornélius Agrippa et qu'on nomme signe du microcosme, par opposition à l'étoile à six pointes ou sceau de Salomon, qui est le signe du macrocosme » (*Documents*, n° 1, 1929, p. 51). Nous croyons trouver dans les « sceaux magiques » dont parle Leiris dans son article « L'homme et son intérieur » une autre variante de ce « sceau de Salomon » (*Documents*, n° 5, 1930, p. 264). À propos du macrocosme, Leiris publie en 1927 dans le numéro 9-10 de *La Révolution surréaliste*, le compte rendu de *La Monade hiéroglyphique* de John Dee et cite un passage de Khunrath qui parle de l'union de l'homme avec le macrocosme: voir Michel Leiris, *Brisées*, *op. cit.*, p. 18-19.

Plus précisément, c'est « dans la coupe des tiges de fougère » qu'il a trouvé tout son univers en état de condensé, comme s'il s'agissait de ses propres formes originaires, *Urformen*.

La communication du dedans et du dehors, du microcosme et du macrocosme est un sujet récurrent chez Leiris. Mais il faut aussi noter que le moteur qui déclenche ce genre de communication est, aussi bien chez Leiris que chez Einstein, lié à un moment critique. Einstein parle de ce problème en ces termes: « Le détail vaut autant que l'ensemble; il est même plus intense et plus net: c'est une accentuation traumatique⁵⁶. » Leiris est conscient de la possibilité qu'il a de trouver sa poétique dans les écrits d'Einstein. Dans son *Journal*, il note ceci:

On peut parler d'une technique poétique – technique non pas au sens classique de canon ou règle de construction, mais comparable aux techniques mystiques (ce que Carl Einstein appelle le “training” de l'extase)⁵⁷.

Einstein parle, dans son article « André Masson, étude ethnologique », non pas de *training de l'extase*, comme le dit Leiris, mais plus précisément de *training extatique*. Par cette expression de *training extatique*, Einstein entend poser la question de l'« identification totémique »:

Les éléments hétérogènes du point de vue rationnel se fondent au cours d'une hallucination: nous en connaissons les résultats classiques, chimères, harpies, centaures, sphinx, driades, homme-léopard, homme-crocodile, qui proviennent tous d'une identification totémiste des formes hétérogènes. Nous pouvons citer également ces identifications remarquables, auxquelles s'est soumis l'homme, avec les plantes, les étoiles, les pierres. C'est justement cet exercice, ce *training* extatique qui a été poussé par Masson à la perfection⁵⁸.

Il faudra lier cette conception de la poétique à la thématique de la métamorphose, version leirisienne de l'ex-tase. Dans l'article intitulé « Métamorphose – hors de soi » et publié dans la rubrique *Dictionnaire* du numéro 6 de 1929, Leiris donne une autre version de l'« identification totémiste » dont parle Einstein:

Je plains les hommes qui n'ont pas rêvé, au moins une fois dans leur vie, de se changer en l'un quelconque des divers objets qui les entourent: table, chaise, animal, tronc d'arbre, feuille de papier [...]. Ils n'ont aucun désir de sortir de leur peau, et ce contentement paisible, troublé par nulle curiosité,

56. Carl Einstein, « L'enfance néolithique », *Documents*, n° 8, 1930, p. 483.

57. Michel Leiris, *Journal*, *op. cit.*, p. 137.

58. Carl Einstein, « André Masson, étude ethnologique », *Documents*, n° 2, 1929, p. 102.

est un signe tangible de cette insupportable suffisance qui est l'apanage le plus clair de la plupart des hommes.

Rester tranquille dans sa peau, comme le vin dans son outre, est une attitude contraire à toute passion, par conséquent à tout ce qui existe de valable. Cela, sans doute, est de nature à satisfaire les amateurs de marécages stagnants, mais aucunement ceux que consume une ambition plus haute.

Sans parler des artifices magiques qui permettraient d'accomplir réellement (quoique pour un temps plus ou moins long) cette métamorphose, il est certain que rien ne compte en deçà de ce qui est capable de mettre un homme véritablement hors de soi, qu'il s'agisse d'ingrédients matériels ou de tout ce qui, dans la vie, est susceptible, d'une manière ou d'une autre, de créer un éclatant et violent paroxysme⁵⁹.

Il est temps de mettre un terme à notre lecture parallèle d'Einstein et de Leiris pour passer à la conclusion et conclure.

Recherche des photos

Plusieurs articles rédigés par Bataille ont traité à la photographie. Parfois Bataille part d'une expérience photographique, comme dans « Le langage des fleurs », « Figure humaine », « Le gros orteil » ou « Les écarts de la nature ». Comme dans « Les écarts de la nature », il arrive que Bataille mène sa réflexion à partir des données de documents photographiques. À l'époque de la revue *Documents*, la pensée de Bataille est souvent indissociable d'un montage photographique. On serait tenté de dire que le montage devient parfois la pensée même de Bataille.

Leiris, de son côté, réagit à cette démarche bataillienne et veut tenter lui aussi un montage photographique. C'est le cas des quelques photographies rassemblées et utilisées comme illustrations de son article « Une peinture d'Antoine Caron ». Parmi les quatre images photographiques du tableau d'Antoine Caron, trois sont des images en gros plan. Leiris semble se livrer ici à la séduction du procédé d'agrandissement. Le lecteur peut avoir une impression étrange, tant on dirait que Bataille tire les ficelles derrière le dos de Leiris.

Par contre, chez Carl Einstein, on ne note aucune démarche de ce genre. Les treize photographies utilisées comme illustration de son article, « Pablo Picasso. Quelques tableaux de 1928 », reflètent probablement un certain critère de choix qui nous suggère l'existence

59. Michel Leiris, « Métamorphose – Hors de soi », *Documents*, n° 6, 1929, p. 333.

d'une certaine prédilection envers le style cubiste; mais celle-ci ne change pas le rapport d'Einstein à la photographie: les images photographiques conservent une position assez sage d'illustration.

Pourtant, si Carl Einstein reste dans la revue *Documents* un théoricien esthétique marqué par l'expérience du cubisme, le lecteur peut suivre les étapes de sa métamorphose au niveau du texte. L'introduction de la problématique de l'hallucination est probablement la trace la plus marquante de sa réaction contre Bataille. Mais cette métamorphose s'arrête au niveau du discours théorique. Pour Einstein, tout se passe comme si les images photographiques en restaient au statut de la représentation, celle des œuvres d'art.

Nous avons cité le mot de Benjamin concernant « quelque chose qui ne passera jamais entièrement dans l'art ». Il me semble que plus de soixante-dix ans après sa publication, l'aventure dialectique de la revue *Documents* nous reste toujours précieuse par ce regard anti-esthétique. Bataille comme Leiris semblent chercher leurs sujets hors de la culture dominante de leur époque; ce qui n'est pas toujours le cas pour Einstein. Le compte rendu d'un magazine américain *X Marks the Spot* est l'une des dernières contributions de Bataille à *Documents*. Ce magazine reproduit les photos d'un gangster tué dans sa voiture. C'est le signe de l'arrivée du sensationnalisme. Mais est-il toujours évident qu'il y ait une distinction nette entre l'art et le sensationnalisme, une œuvre d'art et un document, entre le tableau d'Antoine Caron, « Massacres d'une proscription romaine », et cette photo d'un gangster assassiné?

Chez Bataille et Leiris, on trouve des récits qui racontent la recherche ou la rencontre d'une photographie. Citons, pour terminer, deux passages impressionnants; d'abord, celui de Bataille:

De toute façon, nous ne pouvons projeter le point-objet que par le drame. J'ai eu recours à des images bouleversantes. En particulier, je fixais l'image photographique – ou parfois le souvenir que j'en ai – d'un Chinois qui dut être supplicié de mon vivant. De ce supplice, j'avais eu, autrefois, une suite de représentations successives. À la fin, le patient, la poitrine écorchée, se tordait, bras et jambes tranchés aux coudes et aux genoux. Les cheveux dressés sur la tête, hideux, hagard, zébré de sang, beau comme une guêpe⁶⁰.

60. Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, « Tel », p. 139. Bataille met une note à ce passage et dit ceci: « Dumas qui dans le *Traité de psychologie* a reproduit deux des clichés (sur les cinq qui furent tirés qui donnent le supplice du début et que j'eus longtemps chez moi) attribue le supplice à un temps relativement éloigné. Ils datent en fait de la guerre des Boxers. » Ils auraient été montrés à Bataille par Adrien Borel en 1925.

Comme on le sait, Bataille a osé montrer ces photos dans l'un de ses derniers livres, *Les Larmes d'Éros*. L'«informe» chez lui doit être lié à l'expérience de ces photos.

Le texte de Leiris, enfin, parle de la découverte d'une photo comme d'une expérience capitale:

Lorsqu'au début de l'automne 1930 – cherchant une photographie de décollation de Saint Jean-Baptiste pour le compte d'un magazine d'art auquel je collaborais – je tombai par hasard sur la reproduction d'une œuvre (d'ailleurs très connue) de Cranach qui se trouve à la Galerie de Peinture de Dresde, Lucrèce et Judith nues disposées en pendants, ce furent bien moins les qualités « fines et légères » du peintre qui me frappèrent, que l'érotisme – pour moi tout à fait extraordinaire – dont sont nimbées les deux figures⁶¹.

Bataille a parlé d'«une suite de représentations successives». Il concevait le jeune Chinois en supplice comme une série d'images en mouvement. Dans le diptyque de Cranach, les deux images de Lucrèce et Judith semblent toujours figées dans leur allure de tableau vivant. Mais nous avons déjà vu que le «montage photographique» pour le tableau d'Antoine Caron, avec l'effet de gros plan et le regard accentué vers la scène ignoble, semble donner un mouvement au tableau.

La revue *Documents* est un lieu d'expérience des formes. La forme n'est pas seulement pensée dans un domaine fermé de recherche, comme l'histoire de l'art, l'archéologie, l'ethnographie... Les images photographiques tourbillonnent dans cet espace. Elles débordent leur statut d'illustration, elles excèdent leur simple fonction d'illustration et dépassent les cloisonnements*.

Fumio Chiba
Université Waseda, Tokyo

61. Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, op. cit., p. 53-54.

* Ce texte a été publié, avant légères modifications, sous le titre «De la dialectique des formes dans la revue *Documents*», dans le *Bulletin of the Graduate Division of Literature of Waseda University*, n° 56-II, février 2006.