UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

UNE PUBLICATION JANUS. LA REVUE *DOCUMENTS* (1929-1930) À L'ÉPREUVE DU CONCEPT D'AVANT-GARDE

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

ÉMILE BORDELEAU-PITRE

JUIN 2023

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie, d'abord, Jean-François Hamel, sans qui cette thèse n'aurait su exister en l'état. Ses lectures patientes, généreuses et critiques m'ont constamment amené à creuser, approfondir et affiner ma pensée. Nos échanges enthousiastes des dernières années ont contribué à faire de moi un meilleur chercheur – et, sans le moindre doute, une meilleure personne.

Merci à David Azoulay et Martin Hervé, mes compagnons de route intellectuels, pour leurs encouragements jusqu'à la toute fin ; à Félix L. Deslauriers, qui à travers discussions et débats a souvent participé à donner un nouveau souffle à la réflexion ; à Danielle Penyer, pour sa relecture attentive.

Merci à Samuel Brassard, Simon Brousseau, Anne-Renée Caillé, Philippe Charron, Laurence Côté-Fournier, Jean-Michel Fortier, Louis-Daniel Godin, Catherine Lavarenne, Alexandra Ledoux, Emmanuelle Leduc, Julien Lefort-Favreau, Pascale Lévesque, Rachel Nadon, Ian Oliveri, Marie Parent, Laurence Pelletier, Camille Toffoli et Eric Trudel pour leur amitié, leur écoute et les fous rires.

Merci à mes parents, Lyne et Claude, à mes grands-parents, Rolande et Marcel, ainsi qu'à mes frères et à ma sœur, Julien, Thomas et Sandrine, sans qui ce travail n'aurait jamais vu le jour.

Merci au FRQSC, au CRSH, au Département d'études littéraires et à la Faculté des arts de l'UQAM, de même qu'au centre de recherche Figura, pour leur soutien financier.

Merci, surtout, à Jérémie Desbiens, qui m'a accompagné du début à la fin de la rédaction, et dont l'amour et la douceur ont été le terreau nécessaire au travail et à la cogitation. Merci pour tes mots, ta chaleur, nos niaiseries, ainsi que pour l'inépuisable joie que tu m'apportes quotidiennement.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS ii

LISTE DES FIGURES v

RÉSUMÉ vi

INTRODUCTION 1

CHAPITRE 1
DOCUMENTS D'AVANT-GARDE, *DOCUMENTS* D'ARRIÈRE-GARDE : INTERROGER LE STATUT D'UNE ILLUSTRE REVUE 36

1.1 D'un surréalisme ethnographique 40

1.2 De catégorie utile à lieu commun 47

1.3 Ce que dissimule une revue 53

1.4 Les conformismes d'un objet d'avant-garde 59

CHAPITRE 2
L'AVANT-GARDE COMME QUESTION 66

2.1 De l'armée aux idées : réification, téléologie, manichéisme 70

2.2 Les voiles d'une avant-garde envisagée comme réponse 81

2.3 Les possibles de l'avant-garde comme question 92

2.4 Minorisation, contre-discours oppositionnel, utopisme 101

CHAPITRE 3
TRAQUER LE RÉEL : RÉALISME ET ANTIRÉALISME DANS *DOCUMENTS* 114

3.1 Le réalisme : une question d'avant-garde 123

3.2 D'un réel qui se terre sous la réalité 135

3.3 Rhétorique indiciaire et domination 145

CHAPITRE 4
OBSERVER LE MONDE AVEC LES YEUX DU SAUVAGE : UN SCEPTICISME ÉPISTÉMOLOGIQUE ÉQUIVOQUE 163

4.1 Le rationalisme à la trappe 172

4.2 Scepticisme philosophique et scepticisme d'avant-garde 183

4.3 Confondre objet et sujet dans une vision sauvage et infantile 190

4.4 Scepticisme épistémologique et domination 205

CHAPITRE 5
CE QUI SE CACHE DANS LE SOUTERRAIN DES MUSÉES : *DOCUMENTS* ET L'INSTITUTION ART 222

5.1 Fronder le goût français 233

5.2 L'art, ses institutions et l'avant-garde 244

5.3 Une question de pratique (de la vie) 252

5.4 Le souterrain d'un musée 265

CONCLUSION 276

BIBLIOGRAPHIE 299

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 : « ... *un rite ignoble d'initiation pratiqué par quelques nègres* (p. 41) (Peuplade Nandi ; plaines du Tanganika. – Expédition Colorado, 1929). » (*Documents*, vol. 2, n° 1, 1930, p. 43)..... 38

Figure 3.1 : « Couverture en couleur de la première édition du tome I de *Fantomas* (ed. Arthème Fayard). – coll. Robert Desnos. » (*Documents*, vol. 1, n° 7, 1929, p. 379)... 116

Figures 3.2 et 3.3 : « Campanule des Açores (*campanula vidalii).* Agrandie 6 fois. Les pétales de la fleur ont été arrachés » (*Documents*, vol. 1, n° 3, 1929, p. 161) ; « Gros orteil. Sujet masculin. 30 ans. – Photo. J.-A. Boiffard » (*Documents*, vol. 1, n° 6, 1929, p. 298)... 135

Figures 3.4 et 3.5 : Couvertures des premiers numéros de *Documents* (1929) et *L'Esprit nouveau* (1920)..... 150

Figures 3.6, 3.7 et 3.8 : « … la terreur et la souffrance atroce font de la bouche l'organe des cris déchirant (p. 299). – Photo J. A. Boiffard. » (*Documents*, vol. 2, n° 5, 1930, p. 298) ; « *Fox Follies* : le nouveau film parlant qui passera prochainement au Moulin Rouge et dont nous donnerons un compte rendu dans le numéro suivant » (*Documents*, vol. 1, n° 6, 1929, p. 344) ; « Les yeux de Joan Crawford *(Phot. Métro-Goldwyn*) » (*Documents*, vol. 1, n° 4, 1929, p. 216). 160

RÉSUMÉ

De manière presque unanime, les spécialistes de la revue française *Documents*, composée de quinze numéros publiés entre 1929 et 1930, la présentent comme l'un des périodiques les plus marquants de l'avant-garde artistique et littéraire. Aussi, c'est sa radicalité, sa subversion et sa transgression qui sont les plus souvent mises en lumière lorsqu'il est question de son projet intellectuel et esthétique. Il est cependant important d'observer combien cette caractérisation ne représente pas seulement le résultat d'une étude objective de la revue. Elle manifeste en fait une conception largement magnifiée de l'avant-garde qui participe à taire ou à minimiser certains aspects plus traditionnels, voire conservateurs, de *Documents* aux plans politique et culturel. Cette thèse propose de circonscrire la portée et les limites de la théorisation de l'avant-garde en mettant en lumière sa tendance à la réification (qui fait de l'avant-garde une chose en soi et pour soi, indépendante du contexte qui la voit naître), à la téléologie (qui positionne ce qu'elle étudie comme étant en « avance sur son temps ») et au manichéisme (qui instaure un conflit entre deux clans uniques et distincts, l'avant-garde et l'arrière-garde) afin de révéler la complexité et les contradictions du discours véhiculé par une publication devenue mythique. Contre le besoin de *connaître* l'avant-garde en dépit de sa résistance à l'explication – d'en maîtriser conceptuellement les mécanismes, et ce, malgré ses appels de l'avant-garde à faire la guerre tant aux concepts qu'à la mécanisation de la pensée –, elle expose des stratégies pour maintenir ouverte la question posée par l'avant-garde comme concept et ainsi éviter la « clôture herméneutique » de l'explication fermée. Mettre à l'épreuve l'avant-gardisme de la revue *Documents* à partir du concept d'avant-garde, et mettre à l'épreuve le concept même d'avant-garde à partir de sa manifestation singulière dans la revue *Documents*, voilà le programme de cette thèse.

Pour ce faire, nous nous intéressons d'abord à une apparente contradiction dans la classification : si c'est son caractère révolutionnaire qui fait l'avant-garde, comment une œuvre peut-elle presque unanimement être considérée avant-gardiste si elle accorde simultanément, dans un nombre significatifs de passages, une place privilégiée à la consolidation et à la perpétuation d'un ordre social existant ? Analysant la réception de *Documents* dans la recherche universitaire, nous mettons en lumière sa graduelle construction comme œuvre d'avant-garde et exposons les zones d'ombre que génèrent cette qualification de la revue. Ensuite, nous posons les bases d'une méthodologie qui nous permet d'articuler la singularité de *Documents* et ses aspects plus traditionnels, plus conservateurs. Proposant une approche qui valorise l'étude de fragments (au lieu d'ensembles lisses et homogènes), inscrivant fermement l'avant-garde dans le contexte sociohistorique duquel elle émerge comme *question*, nous dressons les éléments théoriques sur lesquels s'appuiera l'analyse de *Documents* : la minorisation, qui s'intéresse à la nature du rapport dans lequel il trouve place ; le contre-discours oppositionnel, qui met en lumière la cible spécifique de son attaque ; et l'utopisme, face positive de l'avant-garde, qui révèle son ambition, c'est-à-dire le caractère de la transformation du monde qu'il cherche à opérer. Finalement, nous interprétons l'objet *Documents* et sa réception critique à l'aune de ces notions et de certaines caractéristiques phares de la théorisation de l'avant-garde, soit son rapport au réalisme, son scepticisme épistémologique et son ambition de dépasser l'art dans la pratique de la vie. L'analyse

comparée de plusieurs théories de l'avant-garde, de même que leur lecture « sur le terrain » de la revue, mène à un constat général : ce ne sont pas les propositions des théories elles-mêmes qui nous empêchent de lire des contradictions dans l'objet étudié. C'est plutôt une tendance à l'extrapolation qui, peignant à grands traits les « règles » de l'avant-garde, généralise à outrance ce qu'elle cherche à classer.

Mots clés : revue *Documents*, entre-deux-guerres, avant-garde, sociologie, littérature française, XX^{e} siècle

INTRODUCTION

Janus, dieu romain qui ne trouve aucune équivalence dans le panthéon grec, est représenté par une tête à deux visages. Si la déité rend perplexes certains « anciens », pour qui la dualité même de la figure indigène paraît quelque peu étrange[1], la chose n'est sans doute pas étonnante lorsque l'on considère le caractère toujours double, ou encore situé dans l'entre-deux, de son action spécifique. Janus préside effectivement aux commencements comme aux fins, au passé comme au futur, de même qu'aux passages et aux transitions en tout genre. En un seul personnage se trouve réuni ce que l'on considère souvent comme des contraires objectifs. Il ne faut pas pour autant penser qu'en Janus s'actualise une indifférenciation, ou encore une coïncidence entre deux pôles opposés. On se trouve plutôt face à la *cohabitation*, en une même figure, d'éléments antagoniques et normalement séparés.

Agglomération « des débris tombés de la table de la mémoire[2] », Janus est par ailleurs un dieu sans histoire, aux origines méconnues[3]. Il reste mystérieux et son ambivalence fascine encore à ce jour. À cet effet, il n'y a rien de saugrenu à retrouver cette figure dans *Documents*, l'une des revues d'art les plus énigmatiques du XX^{e} siècle. Dans un article sur Janus paru dans le sixième numéro de *Documents*, un texte à caractère strictement scientifique où les extravagances que l'on associe habituellement à la revue ne se manifestent pas, Eckart von Sydow, un historien de l'art et un ethnologue allemand, ajoute un nouveau voile d'opacité à ce dieu déjà obscur. Son traitement de Janus ne réfère ni à la Rome antique de son émergence ni aux nombreux textes qui se sont penchés sur son énigme ; il ne se penche pas non plus sur sa nature ou sur l'usage qui en est fait dans les milieux qui le voient émerger. Ce qui l'intéresse est sa manifestation dans la création de masques du Cameroun, qu'il considère comme « de véritables chefs-d'œuvre, non seulement de la sculpture africaine, mais de l'art primitif en

[1] Gérard Capdeville, « Les épithètes cultuelles de Janus », dans *Mélanges de l'école française de Rome*, vol. 85, n^{o} 2, 1973, p. 395-396.

[2] Rabun Taylor, « Watching the Skies: Janus, Auspication, and the Shrine in the Roman Forum », dans *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol. 45, 2000, p. 1.

[3] *Ibid*., p. 4.

général[4] ». Reprenant implicitement la tendance, née pendant la Renaissance, à éclairer les religions non chrétiennes selon la grille d'analyse des polythéismes occidentaux (par exemple, le premier instinct des *conquistadores* espagnols chez les Aztèques avait été de traduire les noms des dieux de Mexico-Tenochtitlan par leurs équivalents grecs et romains les plus proches[5]), Eckart von Sydow qualifie ces sculptures de « masques Janus », c'est-à-dire « des têtes présentant deux visages diamétralement opposés[6] ». Dans une refonte de son texte quelques années plus tard, la phrase d'ouverture est encore plus forte : « Parmi le large éventail de sujets que l'on trouve dans la sculpture africaine, les représentations de Janus occupent une position importante, principalement pour des raisons purement artistiques[7]. » La surprise se mêle peut-être ici à l'ironie : Janus, dieu romain qui a toujours échappé à une exégèse cohérente, trouve une place de choix au sein de communautés ne l'ayant jamais connu.

Si la plus grande part de l'article s'emploie à décrire les masques de façon technique (les matériaux utilisés, la disposition des têtes et de leurs traits, etc.), un détail, déjà révélé par l'association de ces objets africains à la figure de Janus, ne peut échapper à la lecture : son auteur projette un imaginaire occidental sur les objets qu'il souhaite étudier. Dans un premier temps, cette appropriation se fait de manière assez littérale et explicite. Avant même de procéder à leur interprétation *per se*, Eckart von Sydow dit remarquer un « fait très bizarre », soit que « [b]eaucoup de ces visages ne sont point négroïdes », accusant « très nettement des traits caucasiens[8] ». Dans un second temps, accordant à une épistémologie inspirée du christianisme et des Lumières le sceau de l'universel (la distinction entre le sublime et le

[4] Eckart von Sydow, « Masques-Janus du Cross River (Cameroun) », dans *Documents*, vol. 2, nº 6, 1930, p. 322. Tous les articles de *Documents* auxquels réfère cette thèse, sauf lorsque mentionné, sont tirés de la réédition de la revue par les Nouvelles éditions Place (2020).

[5] Jack Miles, « General Introduction. Art, Play, and the Comparative Study of Religion », dans Jack Miles (dir.), *The Norton Anthology of World Religions*, vol. 1, New York/London, W. W. Norton & Company, 2015, p. 20.

[6] Eckart von Sydow, « Masques-Janus du Cross River (Cameroun) », *loc. cit.*, p. 322.

[7] Eckart von Sydow, « The Image of Janus in African Sculpture », dans *Africa: Journal of the International African Institute*, vol. 5, nº 1, 1932, p. 14.

[8] Eckart von Sydow, « Masques-Janus du Cross River (Cameroun) », *loc. cit.*, p. 324.

démoniaque), c'est à partir des catégories sociales qui sont partagées par sa propre communauté qu'il décide d'interpréter leur signification. Aussi affirme-t-il :

> On pourrait dire que les antithèses principales de la psychologie humaine sont le *sublime* et le *démoniaque*. On pourrait désigner par *démoniaque* toutes les tendances irrationnelles de l'être humain, chargées de brutalité et de férocité. Le *sublime* serait exprimé par des figurations pures et nobles. Ces formules sont évidemment très schématiques, elles donnent cependant la possibilité de différencier approximativement les types principaux. Les avis peuvent différer sur l'application de cette théorie dans d'autres domaines de l'art : dans le cas présent, elle permet effectivement de classer les objets. Les distinctions dont nous parlons se manifestent très nettement dans les masques Janus du Cross-River. […] Chacun de ces masques, exécuté avec un art magistral, présente une réelle unité d'inspiration et il est possible d'isoler avec une netteté absolue les pièces principales des deux groupes[9].

L'utilisation de Janus pour expliquer les masques africains ne trompe pas sur les tenants et aboutissants de la brève lecture que propose l'article. Malgré les précautions qui sont prises par l'auteur (qui juge par exemple « importante », mais non satisfaisante l'étude du théoricien racialiste Richard Karutz sur la question[10]), Eckart von Sydow se rapporte à « l'un des plus réputés spécialistes du Cameroun, Mansfield », de même qu'à Percy Amaury Talbot, pour *expliquer* ces sculptures sur la base exclusive d'un antagonisme entre le masculin et le féminin, ou entre un « ciel-père » et une « terre-mère[11] ». Aussi, c'est la figure même de Janus qui trace le chemin analytique que prend le chercheur, évacuant par le fait même tous les tropes qui ne seraient pas cohérents avec cette interprétation (pourquoi, par exemple, ces masques construiraient-ils *de facto* une dualité plutôt qu'ils ne la détruiraient ?), réduisant à leur plus simple expression des objets rituels qui mériteraient, raisonnablement, d'être perçus comme polysémiques (par exemple, que peut nous révéler sur le sens de ces masques le contexte de leur création et de leur utilisation ?). Janus semble donc, d'une certaine

[9] *Ibid*., p. 324-325.

[10] *Ibid*., p. 327.

[11] *Ibid*., p. 328.

façon, contraindre le terrain possible de l'analyse, au point d'obscurcir plus que d'éclairer le regard que l'on pose sur les masques du Cross-River.

Cet aveuglement face à certains aspects possibles de l'objet ethnographique par l'utilisation d'une figure qui oriente l'analyse fait étrangement écho à une autre situation, et c'est celle sur laquelle nous nous pencherons ici : l'emploi général du concept d'avant-garde pour désigner certains mouvements, certains artistes et certaines œuvres. Dans cette thèse, nous posons en effet l'hypothèse que l'utilisation du concept d'avant-garde, issu du vocabulaire de la stratégie militaire, pour désigner certains objets artistiques et littéraires, a un impact significatif sur l'interprétation que l'on en fait, déterminant ce qui peut en être dit tout autant que ce qui en est tu. D'une certaine façon, et c'est ce que nous chercherons à montrer, cette caractérisation des mouvements, des artistes et des œuvres comme avant-gardistes schématise plusieurs éléments des discours et des images en les dotant d'une cohérence et d'une transparence qui les dénaturent. À travers cette étude d'un objet choisi, soit la revue *Documents*, nous exposerons la manière dont les objets dits d'avant-garde peuvent ne pas déployer la pureté d'intention ou de programme qu'on leur attribue habituellement, alliant au contraire des visées qui peuvent sembler complètement contraires à celles qu'on leur attribue traditionnellement. En cela, dans leur indécidabilité et leur ambivalence structurelles, ces objets d'avant-garde partagent sans doute beaucoup plus de similarités avec la figure de Janus que ne le font les masques africains étudiés par Eckart von Sydow.

Des œuvres et un concept Janus

Ironiquement sans doute, cette thèse commence à la manière de l'article de l'historien de l'art et ethnologue allemand que nous venons de citer, c'est-à-dire qu'elle commence en faisant une association entre l'objet étudié et le dieu Janus. Ici cependant, l'orientation que la métaphore fait prendre à l'analyse se veut en quelque sorte le

contraire de celle qui se manifeste chez Eckart von Sydow. Dans son article, celui-ci *explique* les masques africains, leur donne à partir d'une figure complètement étrangère une *signification* sur une base analogique. L'auteur se trouve ainsi à déterminer ce que veut dire Janus, l'établissant d'abord comme point de référence fixe, avant même que la figure ne puisse lui être *utile*. Mais cette opération, qui n'est sans doute pas entièrement réfléchie, déplace significativement le rôle singulier que la déité romaine a véritablement pris à travers la construction de ses manifestations successives et divergentes[12] : le rôle de relancer incessamment l'herméneute à la recherche de pistes non explorées à ce jour, ou encore celui de laisser planer un doute tant sur la signification spécifique du dieu que sur celle, générale, de la société avec laquelle il a interagi. À ce titre, l'étude que l'on peut faire de Janus ne propose pas une acception définitive et arrêtée de la figure. Au contraire, l'analyse de la nature duelle de ce que l'on conçoit comme des contraires objectifs nous force à repenser certaines présomptions inexactes. C'est l'intention qui motive notre étude de *Documents* et du concept d'avant-garde. Après tout, comme le dieu romain lui-même, un objet Janus ne s'explique jamais par une cause unique. Il renvoie plutôt à un réseau d'interactions avec les discours et le contexte qui président à sa création.

À cet égard, afin de répondre adéquatement à cette intention initiale, notre analyse de *Documents* ne se consacre ni exclusivement au contexte – proposant sur la publication une étude « externe » – ni exclusivement au texte – mettant de l'avant une étude qui serait purement « interne ». En effet, développant une perspective théorique du fait littéraire qui tente de dépasser le clivage entre analyses interne et externe des œuvres, ce travail s'intéresse davantage à l'espace mitoyen généré par les nombreuses interactions, volatiles et parfois contradictoires, entre contexte et texte, où seul peut subsister un mouvement perpétuel de questions. Il faut prendre pour point de départ

[12] Robert Schilling, « Janus. Le dieu introducteur. Le dieu des passages », dans *Mélanges de l'école française de Rome*, vol. 72, 1960, p. 114.

cette idée que les objets Janus ne se trouvent pas simplement *déchiffrés* par la mise en lumière d'un climat sociohistorique ; ni, inversement, qu'ils *élucident* des circonstances qui leur sont contemporaines. Ils représentent plutôt des *mises à l'épreuve*, tant du contexte esthétique, historique, social et politique de leur émergence que des théorisations ayant cherché à les comprendre comme objets d'avant-garde. Leur singularité, leur complexité et leur résistance à la résolution sont des tests qui nous permettent de raffiner notre conception de ce que l'on entend par avant-garde et, plus largement, de ce que l'on entend par la notion d'engagement lorsqu'elle se manifeste dans les arts et dans la littérature.

Reflet des objets qu'il définit, le concept d'avant-garde est ambivalent, voire précaire. Très rapidement dans son utilisation métaphorique, et encore aujourd'hui dans le langage courant, c'est un gage de valorisation pour les objets qu'il désigne : des œuvres artistiques, musicales, cinématographiques et littéraires (dans son slogan, un festival montréalais se targue par exemple d'être « à l'avant-garde depuis toujours[13] »), mais également des coupes de cheveux, des locations immobilières, des accessoires de mode, des boîtes aux lettres, des selles de vélo, des voitures rapides, des consultants en génie, des t-shirts et des *coachs* de vie[14]. À cet égard, l'avant-garde est un mot qui est souvent utilisé comme synonyme de « révolutionnaire », ou encore, plus simplement, d'« étonnant » et de « nouveau ». Parfois, il apparaît même que ce n'est que cet aspect largement mélioratif que partagent les différentes manifestations de l'avant-garde. Bien que cette vision positive du concept reste encore majoritaire, on a cependant tenté à de nombreuses reprises de contrebalancer cette perspective optimiste sur l'avant-garde, autant chez les « conservateurs » (qui déplorent les tendances « terroristes » et

[13] « À l'avant-garde depuis toujours », *FTA*, 20 mars 2018, en ligne, <https://fta.ca/lavant-garde-depuis-toujours>, consulté le 8 décembre 2021.

[14] David Cottington, *The Avant-Garde. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 1.

autoritaires de ses actions radicales[15]) que chez les « progressistes » (qui y décèlent la manifestation de certains rapports d'oppression[16]). Il est intéressant ici de remarquer combien l'association théorique que Richard Murphy fait entre l'avant-garde et le mélodrame dans son étude théorique peut apparaître contre-intuitive[17]. En effet, la réception de l'avant-garde par les chercheurs et la trajectoire qu'ont connue les analyses du concept à travers le temps se sont souvent trouvées à l'opposé de la réception et de la trajectoire du mélodrame. Initialement associé à l'exagération et à l'excès, à l'extravagance vulgaire et au fallacieux, le mélodrame serait aujourd'hui devenu un mode d'expression fondamental pour comprendre les révolutions artistiques et littéraires, un genre « crucial » à l'émergence de la littérature moderne (rassemblant des figures comme Balzac et Henry James), ou encore le précurseur d'une certaine esthétique *queer*[18]. Alors même que l'on met en doute le potentiel de l'avant-garde à générer une critique efficace de l'idéologie, le mélodrame semble devenir le porteur privilégié de ce type de critique radicale[19].

Aussi, ce n'est sans doute pas seulement les œuvres dites d'avant-garde qui peuvent être lues comme des discours Janus. C'est également, à de nombreux égards, la théorie même qui cherche à leur trouver une explication. D'une part, bien sûr, parce

[15] Par exemple Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, 189 p.

[16] Citons notamment Mike Sell, *The Avant-Garde. Race, Religion, War*, Calcutta, Seagull Books, 2011, 355 p.

[17] Richard Murphy, *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, New York, Columbia University Press, 2001, p. 38-39.

[18] À cet égard, voir Ben Singer, *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 142-179 ; James L. Smith, *Melodrama*, Londres, Methuen & Co, coll. « The Critical Idiom », 1973, p. 6-7 ; Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven, Yale University Press, 1995 ; et Jonathan Goldberg, *Melodrama. An Aesthetics of Impossibility*, Durham, Duke University Press, 2016.

[19] Chistine Gledhill, « Prologue: The Reach of Melodrama », dans Christine Gledhill et Linda Williams (dir.), *Melodrama Unbound. Across History, Media, and National Cultures*, New York, Columbia University Press, 2018, p xxiv-xxv.

qu'il n'existe pas de définition de l'avant-garde qui serait le fruit d'un consensus entre les chercheurs. Les frontières de ce concept en arts et en littérature, depuis le XIX^e^ siècle, sont l'objet de débats constamment renouvelés. Ces nombreux conflits théoriques, qui reposent parfois sur des points de détails, parfois sur des aspects plus substantiels, feront l'objet d'interprétations dans les prochains chapitres. D'autre part, et plus fondamentalement sans doute – comme c'était le cas avec le Janus des masques africains étudiés par Eckart von Sydow – parce que le concept d'avant-garde peut en lui-même, paradoxalement, agir comme voile sur les objets qu'il tente de délimiter. Certaines tendances à la réification, à la téléologie et au manichéisme qui sont impliquées par l'utilisation habituelle du concept, sur lesquelles nous nous pencherons en détail, peuvent parfois orienter notre lecture des œuvres, des artistes et des mouvements. Ces tendances font courir le risque d'exagérer la cohérence et la transparence des objets à l'étude, de même qu'à mitiger les contradictions et les apories qui s'y déploient. Ce n'est pas seulement *Documents* qui sera mis à l'épreuve du concept d'avant-garde dans cette thèse ; c'est le concept d'avant-garde lui-même qui sera mis à l'épreuve de *Documents*.

Mettre à l'épreuve l'avant-gardisme de la revue *Documents* à partir du concept d'avant-garde, et mettre à l'épreuve le concept même d'avant-garde à partir de sa manifestation singulière dans la revue *Documents*, voilà le programme de cette thèse. Mais pourquoi avoir choisi la publication *Documents*? La question est tout à fait légitime. Après tout, nombreux sont les objets dits d'avant-garde qui auraient pu être choisis pour procéder à ce type d'analyse. Cependant, *Documents* comme objet possède une particularité singulière : son prestige, en ce qu'elle est « l'une des plus importantes, distinctes et influentes revues d'avant-garde du vingtième siècle[20] », n'a que très rarement été remis en doute, ni même simplement nuancé. Cela, alors que la radicalité

[20] Eric Robertson, « 'A Shameless, Indecent Saintliness': *Documents* (1929-31), and *Acephale* (1936-9) », dans Peter Brooker et al. (dir.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, vol. 3, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 245.

de presque tous les mouvements d'avant-garde historiques a été remise en question, de dada aux néo-avant-gardes, en passant par le surréalisme, le cubisme, le futurisme et l'expressionnisme. *Documents*, revue fondée dans la période mouvementée de l'entre-deux-guerres, est souvent traitée comme un objet à part, *original* au sens fort, et son histoire y est sans doute pour beaucoup. Quelles en sont les principales caractéristiques?

Bref historique d'une publication illustre

Documents, revue dirigée par Carl Einstein, mais dont on attribue habituellement les orientations à Georges Bataille (alors complètement inconnu du grand public), se compose de quinze numéros publiés entre 1929 et 1930. Le sous-titre initial de la publication, « Doctrines Archéologie Beaux-Arts Ethnographie[21] », en expose d'entrée de jeu le singulier éclectisme qui défie les catégories traditionnellement mises à profit pour classer les revues d'art[22]. Accueillant dans ses pages des textes de collaborateurs venant tant des milieux culturel (des surréalistes dissidents pour la plupart) qu'académique (des archéologues, ethnographes, musicologues, numismates, etc.), *Documents* s'intéresse à l'art contemporain de même qu'aux découvertes archéologiques et ethnographiques récentes. Dès le quatrième numéro sont également publiés des essais sur la culture populaire.

La naissance de *Documents* s'inscrit au sein d'un contexte d'effervescence dans le monde des revues d'art et modernistes. « Les années 1910, 1920 et 1930 ont été […] une époque de créativité éditoriale exceptionnelle pendant laquelle des revues de toutes tendances esthétiques et idéologiques ont joué un rôle essentiel[23] », affirme ainsi Yves Chevrefils Desbiolles dans son étude des revues d'art parisiennes entre 1905 et 1940.

[21] À partir du quatrième numéro, « Variétés » prend la place de « Doctrines ».

[22] Yves Chevrefils Desbiolles, *Les revues d'art à Paris 1905-1940*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014, p. 23-24.

[23] *Ibid.*, p. 25.

Selon lui, « elles étaient simultanément le détonateur provoquant la mutation esthétique de notre temps et l'instance de validation des valeurs sous-jacentes à cette révolution[24]. » Durant cette période d'effervescence des périodiques, le surréalisme, porté entre autres par André Breton à travers les revues *Littérature* (1919-1924), *La Révolution surréaliste* (1924-1929) et *Le Surréalisme au service de la révolution* (1930-1933), conquiert l'une des positions d'avant-garde dominantes[25]. Contre cette posture, la *Nouvelle Revue française* (1909-1943) repositionne sa ligne éditoriale dans une continuité entre le classique et le contemporain, reconnaissant les arguments surréalistes tout en tentant d'en minimiser l'importance[26]. Mais à mesure que le surréalisme de Breton menace de devenir un club administré par de strictes règles d'admission et que s'enchaînent les expulsions, une autre dissidence fait surface, au sein même de l'avant-garde surréaliste. Les changements, en ces temps exaltés, se déroulent rarement de manière harmonieuse, selon une évolution graduelle[27] : c'est dans le fracas d'une rupture avec le surréalisme qu'apparaît *Documents* sur la scène des revues.

S'il peut se révéler délicat, avec l'hétérogénéité de contenus qui est la sienne, de déceler des lignes de force qui ne trahiraient pas certaines parties du tout, il est cependant possible de relever une constante thématique qui traverse *Documents* et nombre de contributions qui la composent : son opposition farouche à l'esthétique classique. « Les œuvres d'art les plus irritantes, non encore classées », annonce un texte

[24] *Idem*.

[25] Raymond Spiteri, « 'What Can the Surrealists Do?' *Literature* (1919-24) ; *La Révolution surréaliste* (1924-9) ; and *Le Surréalisme au service de la révolution* (1930-3) », dans Peter Brooker et al. (dir.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 243.

[26] Anne-Rachel Hermetet, « Modern Classicism. *La Nouvelle Revue française* (1909-43) and *Commerce* (1924-32) », dans Peter Brooker et al. (dir.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 109-110.

[27] Peter Brooker, « Introduction », dans Peter Brooker et al. (dir.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 30.

publicitaire diffusé dès le lancement du périodique, « et certaines productions hétéroclites, négligées jusqu'ici, seront l'objet d'études aussi rigoureuses, aussi scientifiques que celles des archéologues[28] ». À une certaine valeur d'échange de l'art – esthétisante, élitiste –, plusieurs des textes de *Documents*, tant parmi les essais que les études scientifiques plus « rigoureuses », disent opposer la valeur d'usage des objets traités, c'est-à-dire leur utilité, leurs propriétés, rattachées systématiquement à leur matérialité[29]. Il s'agirait, aux dires de nombreux contributeurs, de « déclasser[30] », et cela passerait notamment par une attaque en règle contre l'œuvre d'art : « l'altération et le déclassement de l'*esthétique* (qui appelle le goût) en *esthésique* (qui appelle désir, douleur, dégoût) » seraient en effet un « leitmotiv des articles de *Documents*[31] ».

La revue est financée par Georges Wildenstein, déjà éditeur de *La Gazette des Beaux-Arts*. Celui-ci envisageait selon toute vraisemblance le mandat initial de la publication de manière assez institutionnelle : *Documents* deviendrait une version de la *Gazette* intégrant les arts primitifs et qui augmenterait la valeur marchande des objets traités. Vraisemblablement, la revue ferait compétition aux *Cahiers d'art* de Christian Zervos, couronnés de succès à l'époque[32]. Wildenstein, propriétaire d'une des premières galeries commerciales à Paris, concevait effectivement sa *Gazette* comme un carrefour de collaboration entre savoirs et ventes, entre marchands d'art et universitaires : il est très probable qu'il ait eu des visées similaires lorsqu'il accepta de

[28] Cité dans Michel Leiris, « De Bataille l'impossible à l'impossible *Documents* », dans *Brisées*, Paris, Gallimard, 1992, p. 293.

[29] Denis Hollier, « La valeur d'usage de l'impossible », dans *Documents*, vol. 1, Paris, Jean-Michel-Place, 1991, p. IX-X.

[30] Georges Bataille, « Informe », dans *Documents*, vol. 1, nº 7, 1929, p. 382.

[31] Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 202.

[32] Dawn Ades, *Dada and Surrealism Reviewed*, Londres, Arts Council of Great Britain, 1978, p. 229.

fournir les fonds nécessaires à la fondation de *Documents*[33]. Le comité éditorial initial de la revue provient majoritairement du milieu muséal, notamment Jean Babelon (Cabinet des Médailles à la Bibliothèque Nationale), Georges Contenau (Musée du Louvre), Georges Henri Rivière (Musée d'Ethnographie du Trocadéro à Paris) et Paul Rivet (dit professeur au Muséum). Dans la liste des collaborateurs – même s'ils n'y signent aucun article – figurent par ailleurs trois historiens de l'art reconnus et consacrés par l'institution : Erwin Panofsky, Fritz Saxl et Pietro Toesca[34].

La fracture entre *Documents* et ces hypothétiques ambitions commerciales serait cependant rapidement révélée par le contraste entre textes et espaces publicitaires de la revue. À la fin de chaque numéro, une page complète fait la promotion d'une collection « consacrée aux Grands Artistes et aux Grandes Écoles d'Art de la France », dirigée par le financier de la revue. Cependant, lorsque lue dans le périodique où elle apparaît, cette publicité semble à première vue mettre en lumière l'ampleur du fossé qui sépare d'une part le nationalisme culturel de Georges Wildenstein et sa révérence pour le grand art et, d'autre part, ce qu'aurait véritablement été le « projet » *Documents*, une revue non seulement en guerre contre l'esthétique classique, mais également contre l'idéalisme. Or ce projet, nous n'en avons pas une connaissance directe. Dans la lettre

[33] Dawn Ades, « Beaux-Arts », dans Dawn Ades et Simon Baker (dir.), *Undercover Surrealism. Georges Bataille and* Documents, Cambridge, MIT Press, 2006, p. 52.

[34] *Documents*, vol. 1, n° 2, 1929, non paginé. Michel Leiris fait la recension d'un ouvrage de Fritz Saxl, *Verzeichnis astrologisher und mythologisher illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters* («Notes sur deux figures microcosmiques des XIV^e^ et XV^e^ siècles», dans *Documents*, vol. 1, n° 1, 1929, p. 48-52). Fritz Saxl est également l'auteur d'un essai destiné à la publication dans *Documents*, « Macrocosme et microcosme ». Pour une raison inconnue cependant, celui-ci n'a pas été publié : voir Conor Joyce, *Carl Einstein in* Documents *and his collaboration with Georges Bataille*, Bloomington, Xlibris, 2003, p. 230-238.

sans doute la plus citée par les historiens pour « définir » *Documents*, Pierre d'Espezel[35] écrit à Georges Bataille le 15 avril 1929 :

> 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 moi[36].

Cette lettre a influencé de nombreuses lectures de *Documents* : si la revue est effectivement la somme de « "documents" sur [son] état d'esprit », il devient tentant d'en faire l'œuvre de Georges Bataille et non d'une communauté de contributeurs. Mais pour comprendre la complexité des tensions qui se jouent au sein de *Documents*, il importe aussi de souligner le caractère collectif de la publication et d'identifier les différentes « ruptures » auxquelles elle a été associée, et qui ne se limitent pas qu'à un seul acteur, aussi important soit-il. Rupture d'abord avec une certaine conception de « l'institution art », telle que l'expose d'emblée ce conflit entre Bataille et Wildenstein. Rupture ensuite avec deux mouvements artistiques d'avant-garde : le surréalisme (auquel ont participé de près ou de loin Michel Leiris, Robert Desnos, Jacques-André Boiffard, Roger Vitrac, Jacques Baron), mais également, dans une moindre mesure, l'expressionnisme allemand (Carl Einstein)[37]. Rupture, enfin, avec plusieurs champs du savoir au sein desquels œuvrent déjà plusieurs collaborateurs de la revue : l'archéologie (Georges Bataille a une formation de numismate à l'École des Chartes), l'histoire de l'art (Carl Einstein reçoit une formation classique comme historien de l'art

[35] Collègue de Georges Bataille au Cabinet des Médailles, il est lui-même directeur de revues spécialisées (et institutionnelles dans leur forme) : *Aréthuse* et *Cahiers de la république des lettres*, qui publient d'ailleurs les premiers articles de Bataille. C'est lui qui met en contact Georges Bataille et Georges Wildenstein et qui leur sert d'intermédiaire.

[36] Georges Bataille, *Œuvres complètes I. Premiers écrits 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1970, p. 648.

[37] Pour une interprétation nuancée de l'expressionnisme allemand comme avant-garde et de ses limites, voir Richard Murphy, *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity,* Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

sous Heinrich Wölfflin) et l'ethnographie (entre autres Marcel Griaule, André Schaeffner, Georges Henri Rivière et Michel Leiris, qui critiquent le côté « esthétisant » de la discipline telle qu'elle se conçoit au début du siècle).

Il n'existe que peu de sources primaires sur le fonctionnement quotidien de la revue, sur la division du travail au jour le jour, ce qui contribue au « mystère » de *Documents* et tend à favoriser les conjectures et les spéculations au sujet des rapports entre les contributeurs et l'ampleur de leurs apports à la publication. Des entrées du journal de Michel Leiris, publié tardivement, mentionnent à quelques endroits, dans une perspective très personnelle, des préoccupations faisant écho à l'organisation du périodique[38] ; mais c'est surtout son article-hommage à Georges Bataille, publié plus de trente ans après le dernier numéro de la revue, qui semble dresser le portrait le plus explicite de la « machine » *Documents*, faisant entre autres allusion aux tensions qui animaient ses artisans :

> Les collaborateurs venaient des horizons les plus différents puisqu'avec des écrivains situés à l'extrême pointe – la plupart, transfuges du surréalisme rassemblés autour de Bataille – voisinaient des représentants de disciplines très variées (histoire de l'art, musicologie, archéologie, ethnologie, etc.), quelques-uns membres de l'Institut ou bien appartenant au haut personnel des musées ou des bibliothèques. 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 […], alors que les autres […] s'ingéniaient à utiliser la revue comme machine de guerre contre les idées reçues[39].

L'absence de sources primaires n'apparaît pas avoir nui à la profusion de monographies, de thèses et d'articles sur la revue *Documents*. Ce large corpus critique pointe, dans la plupart des cas, vers un constat assez consensuel : la publication est radicale, elle est singulièrement subversive ; elle est indéniablement *d'avant-garde*. À cet égard, paradoxalement, une œuvre dont on vante constamment la radicalité

[38] Voir notamment Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, Paris, Gallimard, 1992, p. 142, 188-189 et 200.

[39] Michel Leiris, « De Bataille l'impossible à l'impossible *Documents* », *loc. cit.*, p. 293.

épistémologique et la transgression esthétique et idéologique finit ainsi par devenir réductible à un ensemble très restreint de caractéristiques, à une *essence Documents* ; révélatrice ultime des contradictions de la société occidentale, on fait finalement le portrait d'une publication elle-même assez homogène, lisse et transparente. Effectivement, la revue n'est que très rarement lue comme *objet Janus* ; les apories, le plus souvent, sont laissées de côté plutôt que mises en lumière.

Du concept d'avant-garde à l'étude d'un objet

Et pourtant : lorsque l'on se penche sur *Documents* en tant qu'expérience collective, en tant qu'ensemble souvent incohérent de plusieurs voix venant de milieux hétérogènes, la revue maintient difficilement intactes la cohésion et la solidité du mythe dont elle a été investie. Par exemple, et l'on est prompt à le mentionner dans la recherche, certains de ses auteurs se font les hérauts précurseurs d'un anticolonialisme assez peu commun pour la période dans laquelle parait la publication. Cependant, et ces faits sont plus rarement mis en lumière, les appuis explicites à des expéditions coloniales, l'utilisation de stéréotypes racistes et une fascination plutôt conformiste pour le sauvage et le primitif y trouvent aussi une place de choix. Également, il est tout à fait légitime d'affirmer que plusieurs des articles de la publication relèvent d'une fronde rafraichissante contre l'idéalisme et contre la figure humaine ; mais l'on ne semble pas remarquer (ou du moins on ne le souligne pas) que cette fronde trouve sa cible récurrente dans les images de visages et de corps féminins, la violence de la représentation s'exerçant ici sur les femmes. Enfin, on peut avoir raison lorsque l'on pose l'hypothèse qu'une attaque en règle contre la rationalité se manifeste au sein des pages de *Documents* ; encore faut-il, cependant, montrer que cette attaque cohabite avec l'instauration d'un nouveau rationalisme, lui-même à la source de plusieurs rapports d'oppression de l'époque. L'enjeu n'est pas d'avoir le fin mot de l'histoire sur l'anticolonialisme (ou le colonialisme) de la revue, sur son féminisme (ou son antiféminisme), ni de reconstituer les bases d'un programme qu'aurait suivi l'ensemble

de l'équipe de *Documents* : il est plutôt de déterminer comment ces positions objectivement contradictoires parviennent à s'articuler dans une seule et même « œuvre ». C'est dans cette compréhension de la manière dont ces arguments s'intriquent, se répondent, se confrontent ou s'appuient les uns sur les autres que nous comprenons toute la complexité que forme le projet de la revue.

Dans un premier temps, cette analyse nous invite à aborder de front les questions qui se trouvent au cœur du problème. Quels sont les éléments clés qui nous permettent de délimiter le concept d'avant-garde sur lequel notre étude de l'objet *Documents* se base ? Quelles caractéristiques singulières *font* l'avant-garde, c'est-à-dire quels sont les éléments qui la distingue des autres gestes, attitudes et postures, et rendent ainsi possible sa reconnaissance ? D'entrée de jeu, il faut avouer que les théorisations ayant cherché à rendre intelligible l'avant-garde foisonnent. Encore aujourd'hui, des éclairages inédits sur ce concept et les objets qu'il explique continuent de se publier. À titre d'exemple, on peut mentionner que l'avant-garde possède sa propre revue, *Journal of Avant-Garde Studies*, publiée deux fois par année ; qu'elle est étudiée par un centre de recherche qui lui est complètement dédié, à l'Université d'Islande ; et que depuis 2008, le Réseau européen de recherche sur l'avant-garde et le modernisme organise des conférences bisannuelles et coordonne la publication d'un nombre croissant d'ouvrages collectifs. Cette abondance complique l'ambition d'exhaustivité qui pourrait tarauder certains théoriciens rigoureux. Dans cet océan de définitions, d'interprétations et de commentaires, il n'est nul autre choix que de restreindre le champ d'investigation à certains aspects phares de la théorisation de l'avant-garde.

Trois critères principaux nous ont permis de délimiter ces aspects phares. Premièrement, leur spécificité en regard de la période étudiée. Les caractéristiques en question se devaient ainsi d'avoir un caractère historique, c'est-à-dire qu'elles devaient émerger – ou du moins être tout singulièrement manifestes – lors de la période d'entre-

deux-guerres dans laquelle la revue *Documents* a été publiée. Ont donc été écartées les caractéristiques ayant émergé lors de périodes qui précèdent ou qui suivent celle des avant-gardes historiques, ou encore les caractéristiques qui se présenteraient comme transhistoriques. Le deuxième critère concerne la question du consensus (ou du moins d'un certain consensus) au sein de la recherche. À ce titre, les caractéristiques choisies devaient être distinguées et reconnues (ou du moins débattues, ce qui représente en quelque sorte une forme « négative » de reconnaissance) par un nombre significatif de chercheurs à travers le temps. Ont ainsi été écartées les caractéristiques, même pertinentes, dont l'écho se limitait à une sélection de quelques monographies ou articles, ou encore à une période trop limitée de l'histoire sensiblement longue de la théorisation de l'avant-garde. Finalement, les caractéristiques choisies devaient articuler, sans jamais les séparer hermétiquement, les enjeux formels et les enjeux idéologiques. À cet égard, nous n'avons pas retenu les caractéristiques qui traitaient de l'avant-garde d'un point de vue exclusivement formel, ou encore celles qui la limitaient à des innovations techniques. Avec cette thèse, nous avons ainsi souhaité *mettre à l'épreuve* le geste d'avant-garde de l'objet étudié à partir de trois caractéristiques émergeant des différentes théorisations de l'avant-garde depuis les années 1960[40].

La première caractéristique : un rejet – ou du moins une profonde réévaluation – du réalisme légué par l'art et la littérature du XIX^e^ siècle. Il est assez commun de présenter l'avant-garde dans son rejet radical de la tradition, du legs et de l'héritage du passé, au profit d'un culte de l'innovation, du nouveau, de l'inédit. Cependant, cette explication générale tend à masquer le fait que la majorité des mouvements et artistes d'avant-garde ne proscrivent pas les influences du passé. Au contraire, à plusieurs égards, la plupart se revendiquent bel et bien de prédécesseurs. À titre d'exemple, on peut relever la manière dont les surréalistes génèrent des listes de lecture et d'artistes,

[40] *Teoria Dell'arte D'Avanguardia* de Renato Poggioli, ouvrage originellement publié en 1962, constitue pour plusieurs la première des théorisations ayant présenté une explication systématique du concept d'avant-garde.

ces derniers représentant les « précurseurs » véritables du mouvement ; et, s'il vrai que ces listes s'opposent à une certaine idée que l'on se fait du canon, il n'en reste pas moins que cela inscrit leur ambition au moins autant dans une continuité (choisie) que dans une rupture (partielle). Dans l'objet étudié par cette thèse, soit la revue *Documents*, nous constatons d'ailleurs qu'une opération similaire a lieu. D'abord, si plusieurs œuvres de la tradition artistique française y sont férocement honnies, il faut admettre que d'autres sont louangées. Ensuite, *Documents* procède dans ses pages à une étude sélective du passé, dans laquelle il faut reconnaître la revendication d'un héritage, de même que la poursuite d'un « projet » entrepris depuis longtemps. En effet, la plupart des articles de la revue valorisent le travail de ce qu'on appelle alors les « primitifs » : « de nouveaux chefs-d'œuvre, pour la plupart inconnus », annonce le texte de présentation de la revue, « doivent être enfin substitués, tout au moins assimilés, à ceux qu'on avait jadis proposés à notre admiration exclusive[41]. » Ce faisant, les auteurs de la revue fondent leurs visées esthétiques et idéologiques sur une généalogie qui peut sembler singulière, voire étrange à certains égards, mais qui n'est pas du tout inédite durant l'entre-deux-guerres. Il est donc nécessaire, lorsque l'on réfère au rejet de la tradition et du passé par les mouvements et les artistes d'avant-garde, de mettre en lumière la spécificité du rejet dont il est question : celui d'un type particulier de réalisme qui aurait été hérité des arts et de la littérature produits au XIX^{e} siècle.

Comme nous le verrons dans le troisième chapitre, le rapport entretenu avec le réel ainsi qu'avec sa représentation constitue un enjeu du plus grand intérêt pour les auteurs de la revue. Si l'on a tendance à lire dans *Documents* ce que l'on a qualifié de « réalisme agressif », la formulation fait courir le risque de donner une impression trompeuse du traitement particulier fait du réalisme. Premièrement, il faut mentionner que la classification de « réalisme agressif » a également été appliquée à plusieurs des

[41] Cité dans Georges Sebbag, *Bataille, Leiris, Einstein. Le moments* Documents*, avril 1929-avril 1931*, Paris, Jean-Michel Place, 2022, p. 3.

œuvres-phares du siècle précédent, par exemple au *Père Goriot*[42] ou encore aux sculptures d'Auguste Rodin[43], de même qu'à des romans libertins du XVIII^e^ siècle[44] (et malgré les quelques articles de *Documents* qui mentionnent effectivement Sade, de même que la passion manifeste de Georges Bataille pour cet auteur, il ne serait pas exact de dire que leur traitement respectif du réel est analogue). En second lieu, s'il est vrai qu'un rapport singulier au réalisme se déploie bel et bien au sein de la revue, celui-ci ne saurait être uniquement défini par l'opposition au surréalisme et à l'idéalisme qui justifie l'appellation de réalisme agressif. En effet, la disparité des positions qu'occupent les différents auteurs – on y trouve notamment des historiens de l'art, des collectionneurs, des conservateurs de musée, des ex-surréalistes et des ethnographes – force les lecteurs de *Documents* à se confronter à des perspectives fort divergentes sur ce que l'on entend par « réel » et sur ce que l'on comprend de sa possible représentation. *Documents* n'a d'ailleurs pas été lu à travers le prisme du réalisme agressif par tous ceux qui s'y sont penchés. Aussi, nombreux sont les chercheurs qui y ont plutôt vu une réinterprétation du surréalisme (sur la base du projet perçu, mais également sur la base des nombreux surréalistes dissidents qui ont formé son équipe de rédaction). Le fait que s'articulent, dans une même publication, réalisme agressif et surréalisme, ne pointe pas vers l'impossibilité de comprendre le « programme » *Documents*, partagé entre des vues d'apparence contradictoire. Cela invite plutôt à générer une constellation qui montrerait certains points de partage et d'entente dans des discours initialement pensés comme inconciliables. Cependant, il faut d'entrée de jeu accepter de ne pas réduire cette constellation à une ambition unique qui serait commune, ou encore à un ordre du jour tacitement accepté par tous les signataires. Si ambition unique ou programme

[42] Pascal Debailly, *Le Père Goriot. Balzac*, Paris, Hatier, coll. « Profil », p. 8.

[43] Itzhak Goldberg, « Rodin et Arp, un couple dépareillé », *Journal des Arts*, 11 février 2021, en ligne, <https://www.lejournaldesarts.fr/expositions/rodin-et-arp-un-couple-depareille-152930>, consulté le 22 décembre 2021.

[44] Jean Ehrard, *Le 18e siècle I. 1720-1740*, Paris, Arthaud, coll. « Littérature française », 1974, p. 118.

consensuel il y a, il serait très difficile de les confiner à une lutte sans merci du matérialisme de *Documents* contre l'idéalisme du surréalisme.

La deuxième caractéristique : un scepticisme épistémologique remettant en question l'autorité et la domination des discours rationnels, dramatisant et amplifiant des ambitions héritées du romantisme. L'un des legs réinvestis par l'avant-garde – et la chose est déjà remarquée tant par Renato Poggioli que par des contemporains des mouvements en question[45] – est celui du romantisme. À l'encontre des discours scientifiques et rationnels, un certain héritage romantique promeut plutôt un recours au déraisonnable, à la subjectivité et à l'imagination, considérés comme autant d'approches valides pour parvenir à la vérité. Si les mouvements et artistes d'avant-garde s'attaquent à de tout autres discours que ne le font les romantiques, et s'ils utilisent à cette fin des méthodes et techniques fort différentes, il n'en reste pas moins qu'ils partagent avec leurs prédécesseurs une ambition similaire : ébranler la domination sans partage de la raison pour expliquer et pour comprendre le monde. Les avant-gardes historiques font cependant un pas supplémentaire dans la violence du geste. À cet égard, leur critique a sans doute quelque chose d'un peu moins conciliant.

D'une part, ils s'attaquent à ce qu'ils considèrent être l'artifice, voire la supercherie de concepts et de systèmes qui ne parviennent plus (ou qui ne sont jamais vraiment parvenus) à mettre efficacement en lumière un monde mystérieux, obscur, parfois carrément inquiétant. Pour eux, en effet, la science et le discours rationnel brouilleraient notre vision du réel, nous empêchant d'avoir avec lui un contact direct, non médié ; et les *choses* auraient une authenticité – une violence – à laquelle non seulement les *mots* ne rendraient pas justice, mais qu'ils dévoieraient. D'autre part, les avant-gardes historiques pointent du doigt le fait que les discours rationnels n'émanent

[45] Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, trad. par Gerald Fitzgerald, Cambridge, Harvard University Press, 1968, p. 46-52.

pas d'une vérité universelle, *a contrario* de ce qu'ils essaient de nous faire croire : ceux-ci sont plutôt construits par des groupes de personnes qui les mettent au service de leurs desseins. En cela, faisant *œuvre utile*, ils déploient cette possibilité de se faire des armes de manipulation d'autant plus efficaces qu'ils se présentent comme complètement transparents, fruits d'une traduction directe et sans filtre de la réalité objective. Ce qu'on appelle « raison » pourrait donc avoir cette tendance à servir et à protéger les intérêts du dominant en naturalisant l'oppression et en justifiant les conditions qui la rendent possible, d'où l'intérêt pour les mouvements et artistes d'avant-garde d'en démontrer un potentiel dépassement à travers un usage conscient de l'irrationnel.

La spécificité des mouvements et des artistes d'avant-garde, par rapport à ceux qui les ont précédés, réside dans la dramatisation de « l'incertitude épistémologique » et du « doute anomique » qu'ils mettent en scène[46]. C'est ce que nous rapportons, dans la thèse, au scepticisme épistémologique, qui caractérise essentiellement le fait que les avant-gardes historiques n'abordent pas ce qu'ils considèrent être la fausseté des discours rationnels en entrant dans l'arène d'un débat public : d'entrée de jeu, ils refusent de partager avec leurs « adversaires » un langage commun, accepté de tous comme *exact* et *limpide*. Cela fait partie du caractère déstabilisant de leur offensive. L'image et le texte déjouent les attentes communément admises, proposant ce faisant – à la même manière autoritaire de la science et la rationalité – une façon inédite de fabriquer une signification ; et c'est cette attaque spécifique qui, dévoyant l'opération qui fait passer pour transparent l'objet représenté, éclaire le caractère construit et feint de tout discours ou de toute image se prétendant être un reflet juste de la réalité. On peut évidemment lire comme exemple paradigmatique le geste de Duchamp qui « métamorphose » une pissotière en œuvre d'art ; ou encore, celui des surréalistes qui dérèglent les manières ordinaires d'utiliser le langage à partir de techniques choisies

[46] Richard Murphy, *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, *op. cit.*, p. 44.

(l'écriture automatique, le cadavre exquis, le collage, etc.). Dévoilant en quelque sorte l'arrière-scène du geste pictural ou discursif lorsqu'il se présente comme rationnel, montrant la manière dont celui-ci parvient à dissimuler tout autant la vérité que les ficelles à l'origine de leur subterfuge, les objets d'avant-garde auraient cette particularité de faire émerger le doute par rapport aux grands systèmes qui structurent nos interactions avec le monde, avec l'art et avec la littérature.

La plupart des interprétations de *Documents*, se basant sur une sélection d'articles ou d'extraits convaincants, tendent à voir dans la revue une utilisation paradigmatique de ce scepticisme épistémologique de l'avant-garde. Certes, il est bien vrai que dans plusieurs textes de Georges Bataille, de Michel Leiris ou de Carl Einstein, le discours rationnel et rationalisant en prend pour son grade. Le « Dictionnaire critique », qui subvertit ce que l'on entend par définition en proposant des analogies absurdes, voire choquantes, est l'exemple le plus souvent cité pour en témoigner. Cependant, cette lecture de *Documents* est très partielle, et tient le plus souvent pour acquis que les contributions des auteurs les plus conservateurs de la publication, c'est-à-dire ceux-là mêmes qui se revendiquent du discours de la rationalité et de la science, sont soit superflues, ou bien se trouvent dans les faits entièrement « subverties » par les contributions plus « radicales », devenant alors malgré elles les faire-valoir commodes du scepticisme épistémologique. Lorsque l'on se penche véritablement sur ces articles, et ce, tant sur le plan qualitatif que quantitatif, on remarque cependant le poids véritable qu'ils ont dans *Documents*. On ne peut alors que constater à quel point leur apport est loin d'être accidentel. Qui plus est, il est possible de mettre en lumière que même le scepticisme des auteurs considérés les plus « radicaux » de la revue (ces mêmes Georges Bataille, Carl Einstein et Michel Leiris) n'est pas entier, sans partage. On ne se trouve jamais véritablement, dans la revue, face à un pyrrhonisme : la position de *Documents* sur la production des savoirs est beaucoup plus nuancée qu'il ne peut sembler à première vue. En effet, si la plupart des auteurs rejettent un type spécifique d'épistémologie, ils sont loin de suggérer du même coup qu'il n'existerait aucune vérité

accessible par le discours scientifique. Au contraire, plusieurs disciplines sont hautement valorisées dans la revue, pour lesquelles la critique des contributeurs de la revue se fait non seulement beaucoup moins virulente, mais brille par son absence. Dans *Documents*, cela fait advenir des contradictions face au savoir et à sa production que les auteurs sont prompts à dénoncer lorsqu'elles se présentent ailleurs.

La troisième caractéristique : un dépassement de l'art dans la pratique de la vie. Si cette caractéristique des avant-gardes historiques provient d'une théorie spécifique – celle de Peter Bürger, originellement parue en 1974[47] – son influence au sein de la recherche reste inégalée, et ce, malgré les nombreuses critiques qui en sont faites depuis sa création[48]. Encore à ce jour, en effet, de nouvelles perspectives théoriques prennent cette hypothèse comme « point de départ », que ce soit pour poursuivre et préciser le travail entrepris par Bürger ou, au contraire, pour proposer une nouvelle riposte. Le dépassement de l'art dans la pratique de la vie reste, à ce titre, l'une des caractéristiques les plus débattues dans les débats sur la théorisation de l'avant-garde. Mais à quoi réfère-t-elle spécifiquement? Selon la théorie bürgerienne, qui se détache du prisme esthétique et psychologique habituellement convoqué pour traiter de l'avant-garde comme concept, les mouvements, artistes et œuvres seraient mus par l'ambition de détruire l'institution art, qui maintiendrait strictement la dichotomie qui sépare l'art de la société, prise au sens large. Ceux-ci y parviendraient en fusionnant de nouveau l'art au social duquel il aurait historiquement été détaché : c'est « l'autonomie de l'art », que Bürger entend comme indépendance relative s'opposant aux visées d'utilisation sociale, qui est prise pour cible. Car si cette autonomie vient pour les artistes et écrivains avec certains avantages, elle condamne leur travail à n'agir qu'en vase clos, les empêchant de transformer le monde à partir de

[47] Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, trad. par Jean-Pierre Cometti, Paris, Questions théoriques, coll. « Saggio Casino, 2013.

[48] David Cottington, *The Avant-Garde. A Very Short Introduction*, *op. cit.*, p. 110-112.

leurs propositions artistiques ou littéraires. On peut à cet effet affirmer que le geste d'avant-garde cherche, à travers le dépassement de l'art dans la pratique de la vie, à retrouver *une force de frappe*. Regagner ce potentiel peu à peu perdu par la graduelle séparation de l'art et du monde nécessiterait la violence d'un geste engagé qui ne reconnaîtrait plus la préséance des institutions et des acteurs traditionnels du milieu de l'art et de la littérature.

Dans *Documents*, la critique sévère des musées et de l'esthétique que l'on relève habituellement laisse croire à une adhésion des auteurs de la revue à ces ambitions dont parle Peter Bürger. Il suffit, à cet effet, de lire les entrées de Bataille dans le Dictionnaire critique pour « Musée[49] » ou pour « Esthète[50] » pour s'en convaincre. Cependant, les défis liés à cette lecture de *Documents* sont de plusieurs ordres, et sont principalement causés par la segmentation particulière dont elle procède : celle-ci isole des fragments d'un tout – majoritairement les articles de Georges Bataille, de Michel Leiris, de Carl Einstein et de quelques autres écrivains et ethnographes choisis – afin d'y déceler une règle partagée par le « projet *Documents* ». Or, il faut admettre en premier lieu que les auteurs de la publication sont loin d'être tous des anti-esthètes à la manière de cette sélection restreinte d'auteurs. En effet, les apologies esthétisantes des objets commentés sont plutôt nombreuses dans la publication ; de même, une vision communément idéaliste de l'art s'y manifeste fréquemment. On a souvent souligné la dénonciation par Marcel Griaule de ses pairs universitaires, qui contemplent l'anse d'une cruche plutôt que de s'intéresser à l'utilisation concrète qui en serait faite[51]. Cependant, on semble taire le fait que plusieurs contributeurs commettent ce geste tant

[49] Georges Bataille, « Musée », dans *Documents*, vol. 2, nº 5, 1930, p. 300.

[50] Georges Bataille, « Esthète », dans *Documents*, vol. 2, nº 4, 1930, p. 235.

[51] Marcel Griaule, « Poterie », dans *Documents*, vol. 2, nº 4, 1930, p. 236.

critiqué dans *Documents*, et ce, au sein d'articles qui voisinent les textes les plus radicaux de la publication.

Dire que la revue était radicalement en défaveur de la valeur d'échange des œuvres, et qu'en ce sens elle se serait opposée à leur exposition comme de « beaux objets », c'est passer sous silence une partie significative du contenu qui s'y publie. En effet, tous les numéros de *Documents* font d'une manière ou d'une autre la promotion de galeries, d'expositions et de revues d'art aux visées traditionalistes ; des auteurs font l'éloge du goût de certains collectionneurs d'élite ; également, on ne peut faire abstraction de tout un pan des contributeurs, qui militent non pas pour la destruction des musées, mais plutôt pour leur réforme. Aussi, l'enjeu pour des auteurs comme Georges Henri Rivière ou André Schaeffner n'est jamais de savoir comment abolir efficacement cette institution (qui sépare littéralement l'art de la pratique de la vie), mais bien, au contraire, s'il est possible de repenser le musée afin d'assurer sa vitalité pour la suite du XX^{e} siècle. Rivière et Schaeffner utilisent *Documents* comme tribune pour défendre, sur le long terme, la séparation entre l'art et la société sur de nouvelles fondations. Reconnaître cette divergence d'opinions et de visées, dans une revue qui n'a jamais exprimé de programme général dans sa mise en œuvre, est tout à fait nécessaire ; cependant, le geste n'est probablement pas suffisant s'il s'agit de saisir l'ambivalence de cet objet Janus. Encore faut-il, en effet, analyser et comprendre la manière dont les points de vue opposés sur l'institution muséale, sur l'esthétique et le potentiel de l'art, parviennent à s'articuler au sein d'une seule et unique publication. Existerait-il, paradoxalement, un terrain d'entente tacite entre le clan des révolutionnaires (supposé d'avant-garde) et celui des réformistes (supposé d'arrière-garde) ? Si tel est le cas, de quelle manière leurs positions se cooptent-elles, sous la bannière d'un accord encore à définir, plutôt qu'elles ne se font la guerre? Le rejet du réalisme, le scepticisme épistémologique, le dépassement de l'art dans la pratique de la vie, de même que l'analyse de leur manifestation dans *Documents*, nous amènent à

réévaluer, ou du moins à nuancer, le statut d'avant-garde et l'engagement radical sans partage communément attribués à la revue.

De l'objet d'avant-garde à la réévaluation d'un concept

L'analyse dans *Documents* de ces trois caractéristiques – choisies parce qu'elles se manifestent singulièrement pendant la période d'entre-deux-guerres, génèrent un certain consensus au sein des études de l'avant-garde et articulent les aspects formels aux aspects idéologiques des objets étudiés – nous permet, lorsque nous n'ignorons pas les contradictions et les difficultés qu'elles mettent en lumière, d'interpréter la publication dans toute sa complexité et toute sa richesse. Elle nous permet aussi d'éprouver efficacement certaines appropriations de *Documents* qui arrivent à des conclusions (trop) schématiques. Finalement, elle facilite l'appréhension de certains écueils qui peuvent orienter à outrance l'interprétation radicale ou transgressive de l'objet. Aussi, dans la continuité des travaux qui exposent la tendance à reproduire involontairement les catégories liées au primitivisme dans *Documents*[52], ou encore de ceux qui sont critiques de l'affirmation selon laquelle il ne serait possible de lire Bataille qu'avec Bataille, d'écrire Bataille qu'en ses propres mots, avec ses propres catégories[53], cette thèse propose de nuancer une lecture trop homogène de la publication, mettant plutôt de l'avant une analyse de *Documents* comme objet Janus. C'est la théorisation même de l'avant-garde, à travers les critères du rejet du réalisme, du scepticisme épistémologique et de dépassement de l'art dans la pratique de la vie, qui permet de *mettre à l'épreuve* l'avant-gardisme supposé de *Documents*.

Cependant, cette première mise à l'épreuve ne représente, à notre sens, que la moitié du travail à entreprendre ici. L'analyse proposée est en effet dialectique : c'est-

[52] Brent Hayes Edwards, « The Ethnics of Surrealism », *Transition*, nº 78, 1998, p. 110-111.

[53] John Westbrook, « Reinventions of the Literary Avant-garde in Interwar France: *Documents* Between Surrealism and Ethnography », thèse de doctorat, New York University, 2001, f. 10.

à-dire que si l'aspect général de la théorie nous permet d'analyser un objet spécifique (la revue *Documents*), de la même manière, la singularité de l'objet choisi, largement assimilé à la catégorie d'avant-garde, nous permet également de *mettre à l'épreuve le concept qui cherche à l'expliquer*. À cet égard, nous constaterons rapidement que ce n'est pas seulement les objets qui présentent un aspect Janus, c'est-à-dire une dimension double et paradoxale : l'avant-garde comme concept manifeste presque systématiquement cette même ambivalence. La raison en est structurelle. Dans la théorisation habituelle du concept de l'avant-garde, probablement beaucoup plus que pour d'autres concepts artistiques ou littéraires, la dimension formelle se trouve intimement liée à des préoccupations d'ordre idéologique, voire politique. Cette intrication des visées de l'art et de la littérature à des ambitions qui dépassent le cadre de son champ spécifique tend à favoriser une équation d'ensemble : le moteur essentiel des mouvements, des artistes et des objets d'avant-garde devient la transformation radicale non seulement de l'art et de la littérature, mais aussi et surtout celle du monde et de la société. Qui plus est, l'affiliation du premier noyau d'avant-garde aux milieux anarchistes du XIX^{e} siècle semble avoir influencé les interprétations qui sont encore aujourd'hui faites du concept, l'assimilant le plus souvent à un mouvement révolutionnaire et militant de gauche[54] (et ce, même si de plus en plus de chercheurs mettent en cause une telle généralisation). Inversement, le conformisme, le traditionalisme et la bien-pensance se présentent comme repoussoirs et antithèses de l'avant-garde ; ce serait, en effet, le terrain exclusif de l'arrière-garde affichée. Or, cette réduction du concept de l'avant-garde au révolutionnaire et au radical a plusieurs conséquences épistémologiques sur ce que nous pouvons y lire. Celles qui nous intéresseront plus particulièrement dans le cadre de cette thèse se rapportent principalement à deux questions : de quelle manière peuvent s'articuler des gestes radicaux et conformistes au sein d'un même objet dit d'avant-garde ? Et comment

[54] David Cottington, *The Avant-Garde. A Very Short Introduction*, *op. cit.*, p. 98.

repenser le concept d'avant-garde à l'aune des incohérences et des limites de son positionnement politique ?

L'analyse comparée de plusieurs théorisations de l'avant-garde, de même que la lecture des différentes caractéristiques évoquées plus haut « sur le terrain » de *Documents*, mènera à un constat général : ce ne sont pas les propositions des théories elles-mêmes qui ne tiennent pas la route et nous empêchent de lire des contradictions dans les objets étudiés ; c'est plutôt une tendance à l'extrapolation qui, peignant à grands traits les « règles » de l'avant-garde, généralise à outrance ce qu'elle cherche à classer. Cette tendance peut être décrite plus finement afin de rendre compte des différentes lignes de force qui la composent. Dans la thèse, j'aborde trois de ces lignes de force qui traversent une bonne part des théories de l'avant-garde : la réification, la téléologie et le manichéisme. Avec la réification, on conçoit les objets à l'étude comme des choses qui existent en elles-mêmes et pour elles-mêmes, indépendantes des relations multiples qui les inscrivent dans le monde social. La téléologie nous amène à considérer l'histoire artistique et littéraire selon une unique ligne du temps, dont dépendent les catégories de « tradition » et d'« avant-garde », fabriquant l'illusion chronologique d'un progrès cumulatif et continu. Enfin, le manichéisme dresse des frontières franches entre les catégories qu'il distingue, par exemple entre l'avant-garde et l'arrière-garde, dramatisant les ruptures et nous empêchant de mettre en lumière les zones de partage. Il faut admettre que la réification, la téléologie et le manichéisme ne représentent pas, dans la recherche sur l'avant-garde, des desseins revendiqués ni même conscients. Ils relèvent plutôt d'habitudes interprétatives. En ce sens, les aborder de manière critique n'invite pas à une complète révolution dans la manière dont nous pensons l'avant-garde, mais permet néanmoins de déceler des zones d'ombre, des gestes plus nuancés et plus complexes qu'il n'y parait à première vue.

Comment éclairer ce qui ne semble pas cohérent avec l'idée que l'on se fait des mouvements, des artistes et des objets d'avant-garde ? De manière générale, il faut

replacer l'avant-garde dans le contexte qui la voit naître afin d'articuler les différents rapports qui la rendent possible et la conditionnent ; il faut *resingulariser* la généralisation inhérente au travail de théorisation par l'analyse de relations et d'intrications sociales et historiques. Dans cette thèse, je propose de le faire à partir de trois objets d'analyse spécifiques : la minorisation, le contre-discours oppositionnel et l'utopisme. Aucun n'est inédit ; tous sont lisibles, parfois explicitement, parfois tacitement, dans la majorité des travaux consacrés à l'avant-garde comme concept. La minorisation découle du constat que la position d'avant-garde n'est jamais une position majoritaire (d'ailleurs, si elle devient majoritaire, la position n'est *de facto* plus considérée comme d'avant-garde). Nous y intéresser nous amène à délimiter la spécificité du rapport minoritaire-majoritaire dans laquelle elle s'inscrit nécessairement, ce qui nous permet de mieux comprendre les rapports qui ne sont pas déterminants dans le cadre d'un geste d'avant-garde donné. Le contre-discours oppositionnel tient pour acquis que le geste d'avant-garde se caractérise par une fronde qui vise à attaquer soit le majoritaire, soit le système même qui fonde la minorisation. À cet égard, il n'existe pas d'avant-garde « passive » ou « défensive ». Si l'avant-garde détermine une cible principale, il n'est pas exclu que son action (son « attaque ») produise quelques « dommages collatéraux ». Nous verrons, avec l'exemple de *Documents*, que la fronde contre le réalisme et le scepticisme épistémologique, de même que le dépassement de l'art dans la pratique de la vie, peuvent très bien conjuguer la fronde anti-bourgeoise et d'agressifs conformismes de sexe et de race. Finalement, l'utopisme nous invite à décentrer l'idée que nous nous faisons habituellement de l'avant-garde comme geste précurseur, c'est-à-dire comme geste pionnier dans une histoire dont le moteur serait le progrès. Il s'agit plutôt de considérer le geste d'avant-garde comme mise en scène (souvent performative) d'un autre monde possible ; comme révélateur critique d'une potentialité en germe. Comme pour la lecture critique de la réification, de la téléologie et du manichéisme suggérée ci-haut, l'analyse des manières particulières dont s'articulent dans un objet choisi la minorisation, le contre-discours oppositionnel et

l'utopisme, de même que des frontières par lesquelles elles sont régies, rend possible l'exposition de nuances, voire de contradictions.

Mettre à l'épreuve le concept d'avant-garde n'équivaut pas à suggérer sa destitution, ou encore à affirmer qu'il n'est pas pertinent ou même capable d'expliquer les mouvements, artistes et œuvres qu'il a historiquement désignés. Au contraire : forçant l'interprétation à reconnaître ce qu'elle laisse habituellement dans l'ombre, l'opération a le potentiel de nous aider à mieux comprendre, et plus finement, ce qu'est véritablement le geste d'avant-garde, de même que ce qu'il n'est pas et ne saurait être. Aussi, plus largement, comme la théorie de l'avant-garde entremêle le plus souvent ambitions artistiques et littéraires et celles qui sont d'ordre politique, sa relecture est une occasion privilégiée de se pencher sur la question de l'engagement en art et en littérature. Dans un contexte social et historique où les rapports de domination sont multiples et souvent occultés aux yeux des contemporains, en quoi peut constituer cet engagement ? Comment se conjugue-t-il avec la perpétuation, parfois simultanée, d'oppressions ? Une technique dite d'avant-garde, aussi subversive et radicale soit-elle, peut-elle se faire le levier commode de certains conformismes et de certains rapports de domination ?

Le chemin proposé

Afin de parvenir à ces reconsidérations épistémologiques affectant la manière dont on perçoit et lit l'avant-garde, il est d'abord nécessaire d'entreprendre une lecture de la réception de *Documents* en tant qu'œuvre d'avant-garde ; puis, de proposer un appareil théorique qui nous permette de déceler les failles ou les limites de telles interprétations ; enfin, de faire usage d'une méthodologie exposant, sur le « terrain » de *Documents*, la manière dont s'articulent des aspects qui autrement peuvent donner l'impression de paradoxes irréconciliables.

Le chapitre 1 de la thèse s'ouvre sur une légère provocation : l'utilisation, dans *Documents*, d'un langage et d'une image qu'il serait aisé d'attribuer aux cartes postales coloniales qui, dans la période 1900-1930, sont massivement distribuées en France et dans ses colonies. Sous cette lumière, nous chercherons à démystifier une apparente aporie. Si c'est son caractère révolutionnaire qui fait l'avant-garde, en effet, comment une œuvre peut-elle presque unanimement être d'avant-garde en accordant simultanément une place privilégiée à la consolidation et à la perpétuation d'un ordre social existant ? Analysant la réception de *Documents* dans la recherche universitaire, nous remarquerons que la construction de la publication comme œuvre d'avant-garde a une histoire dont nous pouvons trouver l'origine dans un article fondateur : « On Ethnographic Surrealism » de James Clifford, publié en 1981. En effet, avant cette publication, les articles et monographies consacrées à *Documents* sont assez marginaux. D'ailleurs, il faut noter que ses numéros ne seront aisément accessibles que dix années plus tard, lorsque les éditions Jean-Michel Place en publient l'intégralité avec une préface de Denis Hollier. « On Ethnographic Surrealism », sur de nombreux éléments, semble avoir eu des retombées significatives sur la réception critique subséquente : d'abord, en faisant de *Documents* le lieu d'échange privilégié entre l'ethnographie et l'avant-garde et en y exagérant l'apport de Georges Bataille ; ensuite, en l'inscrivant dans une tradition de rupture avec l'ambition de renverser la doxa occidentale ; finalement, en identifiant complètement la fronde artistique et littéraire à une fronde éminemment politique. Ces prémisses ne seront, par après, que rarement mises en cause.

Dans le chapitre 2, nous nous intéressons plus particulièrement à la question de l'avant-garde. À l'origine et littéralement, l'avant-garde ne concerne pas les arts, la littérature, la politique, ni même les chaussures de sport : c'est un terme qui appartient au vocabulaire de la stratégie militaire. À cet égard, il est pertinent de se pencher sur la distance qui sépare cette définition initiale de celle qui finit par dominer dans le sens commun, ne serait-ce que pour mieux comprendre la lutte dont le mot fait présentement l'objet. Passant des troupes physiques au monde des idées, l'avant-garde devient une

chose en soi et pour soi, alors qu'elle constituait dans l'armée en marche une position nécessairement dépendante de celle des autres (notamment d'un point de vue spatial) : il y a ici réification. L'utilisation figurée réfère à une temporalité, à une chronologie imaginaire qui place certains mouvements, artistes et œuvres « en avance » et d'autres, « en retard », alors que dans l'armée l'avant-garde renvoie à une lutte simultanée pour un même espace disputé : il y a ici téléologie. Finalement, si l'avant-garde d'une armée ne détermine pas ses objectifs propres, mais obéit aux ordres de l'état-major, l'avant-garde métaphorique est en tout point antagonique, elle institue une binarité stricte entre elle et ce qui s'y oppose : il y a ici manichéisme. Ces trois déplacements saturent la théorisation de l'avant-garde à de nombreux égards, orientant ce qu'on peut y lire ainsi que ce qui se soustrait au regard. Proposant une approche qui valorise l'étude de fragments (au lieu d'ensembles lisses et homogènes), inscrivant fermement l'avant-garde dans le contexte sociohistorique précis duquel elle émerge comme *question*, je dresse dans ce chapitre les éléments théoriques sur lesquels j'appuierai l'analyse de *Documents* : la minorisation (dans quel rapport, ou quels rapports, l'avant-garde se trouve-t-elle minoritaire ?), le contre-discours oppositionnel (quels sont l'objet et la cible de sa fronde spécifique ?) et l'utopisme (quelles possibilités s'occupe-t-elle de mettre en lumière ?). Cela me permet d'asseoir les trois études de *Documents* que constituent les chapitres suivants.

Le chapitre 3 se penche sur la question du réel et de sa représentation et, ce faisant, s'intéresse aux nouvelles interrogations qu'amène le réalisme hérité du XIX^{e} siècle. Ce n'est pas seulement que ces enjeux se trouvent au cœur des différentes théories de l'avant-garde. Ils représentent également une préoccupation explicite qui trouve une place de choix dans les pages de *Documents*, du tout premier au tout dernier numéro de la publication. Cependant, les opinions qui sont partagées dans *Documents* sur ces sujets sont loin d'être homogènes ; en effet, entre le groupe des « scientifiques » de la revue et celui des « écrivains d'avant-garde », les jugements et les positions sur ce qu'est le réel et sur ce que devrait être sa représentation – tant dans les arts que dans

les sciences – sont parfois contradictoires. Et cet état de fait se reflète d'ailleurs dans les interprétations que l'on dresse de *Documents* comme objet d'avant-garde. Plusieurs, comme James Clifford, associent par exemple la publication à un « surréalisme ethnographique » ou encore « clandestin » ; d'autres, au contraire, y voient la restitution sans fard d'un « réel en fac-similé », ou du moins l'intention de reproduire le plus directement possible la réalité. Pour reprendre une question qui se manifeste à plusieurs endroits de la recherche, et qui se trouve explicitement posée par Peter Brooker dans son portrait de la revue : *Documents* régénère-t-elle le projet surréaliste ou en constitue-t-elle le terme[55] ? Si une diversité étonnante de points de vue sur la question rend difficile la généralisation, on trouve dans cette disparité quelques points de partage, notamment celui d'une ambition commune : départager l'authentique du faux, et exposer les meilleurs moyens de rendre compte de cet authentique. Nous constaterons que cette ambition peut témoigner, d'une part, d'un désir de mettre en question et mettre à bas plusieurs hiérarchies qui structurent le monde social ; mais, d'autre part, elle peut naturaliser et reproduire, sans grande originalité, les rapports de domination du lieu et de l'époque dans laquelle l'œuvre s'inscrit.

Le chapitre 4 expose un pan majeur de *Documents* : son rapport si singulier à la science, à la raison et à l'épistémologie. À première vue, et c'est d'ailleurs ce que rapportent nombre d'articles et de monographies, on peut faire le portrait de la revue comme fronde farouche et implacable contre le rationalisme et les discours technoscientifiques. En cela, on peut affirmer que le travail qui se fait dans la revue se rapproche de plusieurs autres gestes dits d'avant-garde, notamment ceux portés antérieurement par les mouvements dada et surréaliste. Pour plusieurs des contributeurs, en effet, il semblerait que la logique et la raison mènent à un dessèchement de l'excitation et de la joie ; qu'elles nous enchaînent, ce faisant, à l'ennui et à la

[55] Peter Brooker, « General Introduction. Modernity, Modernisms, Magazines », dans Peter Brooker et al. (dir.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, vol. 3, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 17.

convention. Dans un premier temps de l'analyse, je mettrai en lumière les arguments qui sous-tendent la critique de la science et de l'épistémologie. Cette exposition nous permettra de constater que le rapport de *Documents* au savoir et à sa production n'est pas tranché : pour ses auteurs, il est tout à fait possible de proposer des voies inédites pour la fondation d'une épistémologie renouvelée. Le rejet d'un ancien mode de connaissance se conjugue systématiquement à l'élaboration d'une nouvelle façon de construire la connaissance, qui passe notamment par un recours aux sciences surnaturelles et occultes, au développement d'une vision « sauvage » et « enfantine », de même qu'à la mise en œuvre d'une subjectivité « radicale », qui procède à la confusion volontaire entre l'objet étudié et le sujet étudiant. Si l'on n'a pas manqué d'exposer la manière dont cette épistémologie critique déployait des trésors d'inventivité radicaux pour une émancipation sociale et culturelle, de même que pour un anticolonialisme décomplexé, de nombreuses contributions – et même celles jugées les plus avant-gardistes – montrent que le contraire est aussi vrai : au-delà des textes aux relents explicitement colonialistes, lorsque nous nous ramenons à ce que nous pourrions qualifier d' « éthique du savoir », nous voyons en effet que le scepticisme épistémologique et les pistes pour la fondation d'une nouvelle épistémologie peuvent également être mis au service de rapports de domination choisis. À cet égard, il est important de se demander : qui sait, dans *Documents* ? Que sait-il, et comment le sait-il ? Qui, dans la revue, n'est jamais considéré comme *sujet savant*, et qui se trouve toujours ramené au statut d'*objet de savoir* ?

Après nous être penchés sur les questions liées au réel et à sa représentation, de même qu'au savoir et à sa production, le chapitre 5 se consacre au rapport de *Documents* à l'esthétique, aux musées et aux traditions artistique et littéraire. Sous de nombreux aspects, le « programme » de la revue semble calqué sur l'attaque contre l'institution art et le dépassement de l'art dans la pratique de la vie que formule Peter Bürger dans sa *Théorie de l'avant-garde*. Certaines affirmations font effectivement l'acerbe critique des institutions muséales et du classicisme, dressant l'esquisse d'une

manière d'entrer en contact avec l'art basée sur sa « valeur d'usage ». Pour en prendre la mesure, je commencerai par exposer les implications principales du modèle théorique proposé par Peter Bürger, de même que certaines des limites mises en lumière par ses critiques. Puis, dans un deuxième temps, la représentation et les usages du musée dans *Documents* constitueront une manière privilégiée de montrer les tensions, les paradoxes et les contradictions qui dynamisent le rapport de la revue aux traditions artistique et littéraire. S'il est vrai qu'en certains endroits, *Documents* fait la guerre aux héritages culturels et aux institutions qui en font la promotion, il faut considérer avec sérieux les implications liées au fait que son principal soutien financier, Georges Wildenstein, commandite également les *Cahiers de la république des lettres, des sciences, des arts*, et que nombre des contributeurs de *Documents* portent exactement sur l'art et la littérature le regard esthétisant, idéaliste et conservateur qui est le plus souvent mis à l'épreuve par des auteurs comme Georges Bataille, Michel Leiris ou Carl Einstein. Comment ces positions parviennent-elles à coexister sans grands heurts au sein d'une même publication ? Je termine mon analyse par l'étude d'une cohabitation étrange, qui nous force à nuancer certains éléments du dépassement de l'art dans la pratique de la vie et de l'attaque portée contre l'institution art par les avant-gardes historiques.

CHAPITRE 1

DOCUMENTS D'AVANT-GARDE, *DOCUMENTS* D'ARRIÈRE-GARDE : INTERROGER LE STATUT D'UNE ILLUSTRE REVUE

Sept hommes se tiennent debout, tournés vers ceux qui les regardent. À première vue, cependant, les figures en question ne nous apparaissent pas comme des hommes. Après un moment seulement, à force de déduction, il devient possible de déceler des formes humaines. Si, couverts de lianes, les individus avaient d'abord été pris pour des épouvantails, les jambes et les bras qui dépassent laissent deviner des corps. Une fois leur nature humaine reconnue, un détail s'impose. Les êtres qui sont devant nos yeux ne présentent pas de visage. À leur place se tiennent plutôt, impassibles, des masques représentant des crânes ; des têtes, oui, mais des têtes de mort. Une légende sibylline orne la photographie sur laquelle apparaît ce groupe inquiétant : « ... *un rite ignoble d'initiation pratiqué par quelques nègres* (p. 41) (Peuplade Nandi ; plaines du Tanganika. – Expédition Colorado, 1929)[1] ». Rien d'autre, hormis ces mots qui contribuent sans doute à l'incertitude de ceux qui tenteraient de comprendre la signification d'un tel portrait. Le langage est peut-être cru et explicite, mais l'article auquel réfère la légende ne concerne pas spécifiquement l'illustration sous laquelle il se trouve. Quelle signification faut-il donc donner à cette image et à cette légende ?

Si l'on se fie à la description qui l'accompagne et à l'année indiquée, on pourrait croire que la photographie constitue la reproduction d'une carte postale coloniale. Ces cartes, dont l'âge d'or se situe entre la période 1900-1930[2], étaient fabriquées en série et distribuées à travers la France et les colonies. Elles mettaient en scène des individus et des groupes issus de l'empire colonial français. Affichant souvent une perspective

[1] Georges Bataille, « Espace », dans *Documents*, vol. 2, n° 1, 1930, p. 43.

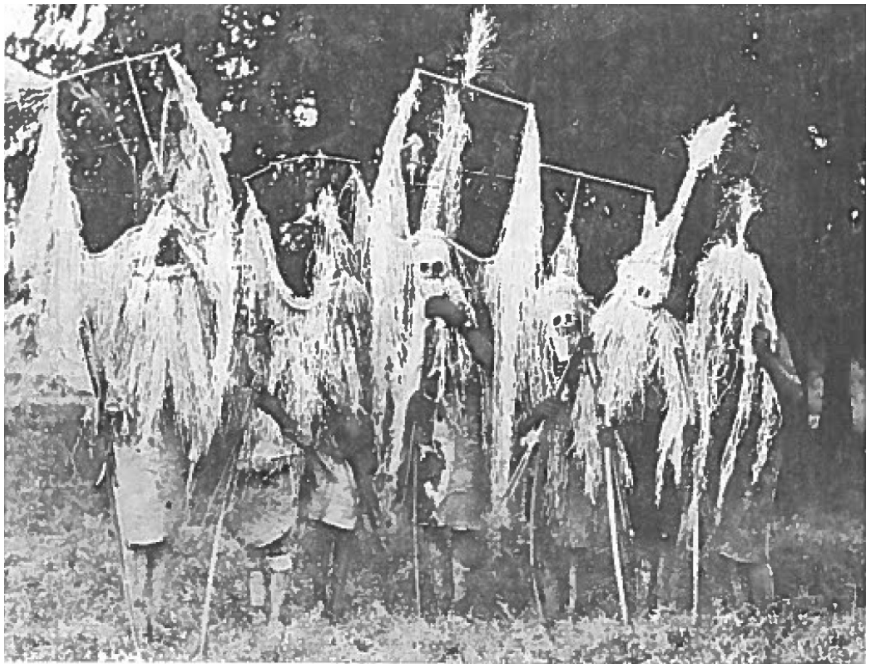
[2] Patricia Goldsworthy, « Images, ideologies, and commodities: the French colonial postcard industry in Morocco », *Early Popular Visual Culture*, vol. 8, n° 2, mai 2010, p. 152.

procoloniale, exotisant et fétichisant la figure de l'« Autre », il leur arrivait parfois au contraire – comme c'est le cas pour la photographie des sept hommes – de chercher à instiller la peur en affichant la violence prétendument inhérente aux communautés représentées[3]. Portant une date postérieure, cette photographie aurait pu avoir été produite et exhibée à l'occasion de la très populaire exposition coloniale de 1931. En effet, l'événement, qui a attiré quelque huit millions de visiteurs, n'était pas en reste de mises en scène élaborées qui, par leur recours aux stéréotypes raciaux fortement véhiculés, affriolaient les foules. Cette photographie, cependant, n'est ni celle d'une carte postale de l'entre-deux-guerres ni celle d'un objet d'une exposition coloniale d'envergure internationale. Elle provient en fait d'un « admirable article » de Georges Bataille, pour reprendre les mots de Georges Didi-Huberman[4]. Aussi, tant la photographie que le texte qui l'accompagne figurent au sein d'une publication collective peu influente à l'époque de sa parution initiale, mais que la réception critique a consacrée comme revue d'avant-garde des décennies plus tard : la revue *Documents*.

[3] *Ibid.*, 147.

[4] Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, *op. cit.*, p. 52.

Figure 1.1 : « ... *un rite ignoble d'initiation pratiqué par quelques nègres* (p. 41) (Peuplade Nandi ; plaines du Tanganika. – Expédition Colorado, 1929). » (*Documents*, vol. 2, nº 1, 1930, p. 43)



Rares seraient les experts qui classeraient les cartes postales coloniales dans la catégorie d'« avant-garde ». Encore moins nombreux seraient ceux qui défendraient l'idée d'un avant-gardisme propre à l'Exposition coloniale de 1931, même si les échanges entre les mouvements d'avant-garde et la culture coloniale de l'époque étaient fréquents[5]. Le réflexe contraire, à savoir la classification des cartes postales et de l'Exposition coloniale comme objets d'« arrière-garde », serait plus plausible à de nombreux égards. En effet, ces dernières exposent le plus souvent avec vigueur les enjeux du « sens de l'histoire », du nationalisme, de l'anti-intellectualisme et de l'antériorité intouchable des fondements de la communauté qui définiraient, selon

[5] Herman Lebovics, « La culture métissée : le temps des échanges », dans *Culture impériale 1931-1961*, Paris, Autrement, « Mémoires/Histoire », 2004, p. 240.

Vincent Kaufmann, les mouvements, les artistes et les œuvres d'arrière-garde[6]. Pourquoi alors *Documents*, qui inclut des discours d'apparence procoloniale, ne suscite-t-elle aucune réticence relativement à l'appellation d'avant-garde ? Cette question, déjà importante, pointe vers une interrogation plus fondamentale en ce qui concerne les théories d'avant-garde. En effet, la cohabitation étrange qui existe entre des éléments dits d'avant-garde et d'autres dits d'arrière-garde remet-elle en question la classification et l'interprétation habituelles faites des mouvements, des artistes et des objets d'avant-garde ? Ce chapitre s'intéresse à l'ambivalence, dans la réception critique, d'un concept (celui d'avant-garde) lorsqu'il se déploie dans un objet choisi (la revue *Documents*).

D'entrée de jeu, il est pertinent de mettre en lumière que la revue *Documents* ne se présente pas *a priori*, au sens strict, comme une œuvre d'avant-garde. Aucun manifeste, aucun éditorial, aucune note d'intention ne le suggère directement. À cet effet, il est nécessaire de comprendre que le classement lui-même possède sa propre histoire et que, si l'on souhaite le dénaturaliser afin de pouvoir mieux le questionner, il nous faut d'abord mettre en lumière cette historicité de l'avant-gardisme de *Documents* dans la réception critique. Dans un premier temps de l'analyse, j'exposerai donc chronologiquement les grandes lignes des interprétations de *Documents* ayant mené à sa classification comme objet d'avant-garde depuis les années 1980. Si ce type de classification n'est pas exclusif à la revue, nous verrons combien cette dernière en représente un cas de figure particulièrement éloquent. Ensuite, je m'intéresserai à un glissement discursif qui se manifeste dans la réception critique. En effet, il est un moment où la notion d'avant-garde passe de catégorie utile (nous permettant de mieux comprendre certaines caractéristiques de l'objet) à lieu commun (devenant une prémisse à la caractérisation de l'objet qui n'a pas besoin d'être discutée plus avant).

[6] Vincent Kaufmann, « L'arrière-garde vue de l'avant », dans William Marx (dir.), *Les arrière-gardes au XX^e siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 2004, p. 23-35.

Cette exposition me permettra d'éclairer une ambivalence omniprésente dans les textes de *Documents* : si elle se fait en effet le lieu de plusieurs ruptures (dites d'avant-garde), la revue présente également de nombreux conformismes (dits d'arrière-garde), qu'il s'agira de mieux cerner tout au long de la thèse. Ces conformismes sont liés à une certaine esthétique, c'est-à-dire à une « tradition revuiste », certes ; mais l'ambivalence entre avant-garde et arrière-garde, véritable moteur de cette *publication Janus*, s'explique aussi pour une large part par la composition du collectif qui en assume la production. Le positionnement social de ses membres nous permettra de poser un regard, dans la dernière section de ce chapitre, sur deux rapports sociaux qui saturent même les plus avant-gardistes de ses propositions, soit les rapports sociaux de sexe et de race.

1.1 D'un surréalisme ethnographique

À certains égards, les revues sont des matériaux de recherche particulièrement composites et, de ce fait, souvent difficiles à appréhender dans toutes leurs parties. Premièrement, les objets qui font partie de cette catégorie embrouillent ce qu'on entend habituellement par *signature*. Une revue rassemble systématiquement de multiples voix, qui l'utilisent comme terrain pour se répondre (ou sciemment s'ignorer), constituant une « juxtaposition de noms propres, autour d'un emblème commun, [son titre][7] ». Chacune de ses contributions affiche une « double signature, à la fois individuelle et commune », et, en cela, la revue se fait « source d'écarts, de tensions éventuelles, entre singularité et unité, polyphonie et orthodoxie[8] ». Ensuite, la revue témoigne d'un rapport tout spécifique au temps. En effet, elle se définit et se redéfinit essentiellement en fonction d'une perpétuelle reconfiguration dans la durée, car

[7] Michel Lacroix, « Sociopoétique des revues et l'invention collective des "petits genres" : lieu commun, ironie et saugrenu au *Nigog*, au *Quartanier* et à *La Nouvelle Revue française* », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 4, nº 1, 2012, en ligne, doi <10.7202/1013328ar>.

[8] *Idem*.

> [à] travers son titre, une revue est appréhendée comme une évidence, comme un tout. Or, ce titre désigne à la fois une somme de textes et un groupement d'individus : dans ses deux réalités — discursive et humaine — la revue est une entreprise non seulement collective […] mais qui évolue dans le temps. Au contraire d'une œuvre particulière, qui prend place à un moment donné dans un champ donné, la revue est une collection de livraisons, qui s'échelonnent sur une durée, et chaque livraison rassemble des textes d'auteurs divers[9].

Enfin, s'il existe des histoires qui se consacrent aux revues, des ouvrages qui étudient leurs réseaux et qui éclairent les points de partage qui les unissent entre elles, il n'existe pas de « champ » des revues *per se*, étant donné que les objets concernés se trouvent systématiquement à la croisée d'un grand nombre de disciplines : « l'espace des revues se focalise parfois sur le "champ littéraire", parfois il se déplace vers le "champ artistique", ou s'élargit au "champ intellectuel". De toute façon, l'enjeu est toujours *hors* de l'espace des revues : dans un (ou plusieurs) autre(s) champ(s)[10]. » À cet égard, lorsque l'on s'efforce de replacer les revues dans leur contexte d'émergence, il devient nécessaire de jouer sur une multitude de plans. On doit, bien sûr, se pencher sur le réseau des revues qui voit naître la publication étudiée (soit l'ensemble des revues modernistes et d'avant-garde de l'entre-deux-guerres pour ce qui concerne la revue *Documents*, par exemple). Cependant, on ne peut se limiter à ce réseau ; il faut aussi élargir l'analyse aux différents champs desquels sont issus les acteurs ayant pris part à la publication étudiée.

Multiplicité de signatures, perpétuelle reconfiguration à travers le temps, absence de champ spécifique… Comment parvient-on, dans ces circonstances, à *classer* efficacement une revue ? À la catégoriser comme totalité, même si cela veut dire trahir une (ou plusieurs) de ses parties ? À la qualifier, comme dans le cas de *Documents*, comme « avant-garde » ? Généralement, on y arrive en faisant d'un

[9] Daphné de Marneffe, « Entre modernisme et avant-garde. Le réseau des revues littéraires de l'immédiat après-guerre en Belgique (1919-1922) », thèse de doctorat, Université de Liège, 2006-2007, f. 28.

[10] *Ibid*., 25-26.

élément particulier – d'une signature ou d'un ensemble choisi de signatures, d'un rapport à un champ spécifique, d'un « moment » dans la publication – l'élément le plus représentatif de l'ensemble de sa production. Daphné de Marneffe, dans son étude sur le réseau des revues littéraires de l'après-guerre immédiat en Belgique, qualifie cette opération de « clichage[11] ». Phénomène par lequel le chercheur situe « une revue en fonction de critères "externes" à l'espace des revues, tels l'orientation esthétique ou la tendance politique, ce qui replace d'emblée la revue dans les champs artistique (ou littéraire) et politique », le clichage est souvent « objet d'une illusion rétrospective[12] ». L'avant-gardisme d'une publication devient alors une sorte de synecdoque : elle fige « la revue dans un état qui n'est souvent que provisoire, pérennisant soit le point de départ soit le point culminant d'un parcours[13] ». C'est cette opération de clichage qui semble avoir prévalu pour classement de la revue *Documents* par la plus grande part de la réception critique.

Il est possible de faire remonter la catégorisation de *Documents* comme avant-garde au sein de la recherche universitaire à un moment précis : 1981. Avant les années 1980, en effet, les articles et monographies consacrés à la revue *Documents* comme publication sont plutôt marginaux[14]. Un article particulier semble avoir été la bougie d'allumage de cet intérêt nouveau pour le périodique, et ce, bien que celui-ci ne soit évoqué ni dans les « trois vies » de la revue selon Jérôme Duwa[15], ni dans les « cinq temps » de son histoire selon Georges Sebbag[16] : « On Ethnographic Surrealism », de

[11] *Idem.*

[12] *Idem.*

[13] *Idem.*

[14] Basé sur une recherche dans la base de données Dimension.ai, toutes langues et toutes périodes confondues.

[15] Jérôme Duwa, « Sur les trois vies (au moins) de *Documents* », *La Revue des revues*, nº 67, 2022, p. 148-152.

[16] Georges Sebbag, *Bataille, Leiris, Einstein. Le moments* Documents*, avril 1929-avril 1931*, *op. cit.*, p. 12.

James Clifford[17]. Il faut d'abord mentionner que le texte de Clifford n'est pas exclusivement consacré à *Documents*. Il se veut plutôt le parcours général des interactions entre surréalisme et ethnographie durant la période d'entre-deux-guerres. Cependant, Clifford fait de la revue un élément fondamental de son argumentation autour de ce qu'il qualifie de « surréalisme ethnographique », y consacrant même une section entière (précédée de longues considérations sur les liens entre Mauss, Métraux et Bataille). À cet effet, son interprétation de la publication n'a pas manqué de teinter les lectures subséquentes de *Documents*, tout particulièrement en ce qui a trait à son appartenance à l'avant-garde. « On Ethnographic Surrealism » reste, et de loin, l'article traitant de la revue *Documents* le plus cité à ce jour, avec plus de 750 citations[18]. Pour comparaison, un autre texte important dans la recherche sur *Documents* (en français cependant), paru dix ans plus tard et qui constitue la préface à la réédition de la revue[19], « La valeur d'usage de l'impossible » de Denis Hollier[20], n'a fait l'objet que de 80 citations[21]. Le livre de Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, paru en 1995 et réédité en 2021, est quant à lui cité un peu plus de 300 fois dans la recherche académique[22].

Cette dimension quantitative de l'influence de « On Ethnographic Surrealism » sur la recherche a également, comme on s'en doute, une incidence qualitative. Aussi, certains postulats de l'article de James Clifford se trouvent récupérés et approfondis

[17] James Clifford, « On Ethnographic Surrealism », *Comparative Studies in Society and History* 23, nº 4, 1981, p. 539-564. L'article est ultérieurement réédité dans James Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1988, p. 117-151.

[18] Selon une vérification sur Google Scholar en date du 10 avril 2022.

[19] Il serait d'ailleurs intéressant d'analyser dans quelle mesure le texte de James Clifford – et l'intérêt subséquent – ont rendu possible cette réédition de la revue chez Jean-Michel-Place.

[20] Denis Hollier, « La valeur d'usage de l'impossible », *loc. cit.*, p. VII-XXXIV.

[21] Selon une vérification sur Google Scholar en date du 10 avril 2022.

[22] *Idem.*

par d'autres. La revue *Documents* est, dès l'abord, qualifiée de « périodique d'avant-garde[23] », attribuant sa rédaction et son édition à un nombre restreint de signatures. Pour Clifford, la publication aurait ainsi représenté le lieu privilégié d'un dialogue entre l'ethnographie française et l'avant-garde artistique. Inscrivant son action radicale à la suite de celle des mouvements dada, surréaliste et cubiste, l'auteur fait de *Documents* une entreprise de désauthentification et de déplacement des catégories communes s'attaquant aux hiérarchies traditionnelles[24]. Cependant, il n'accorde aucune ligne aux auteurs conservateurs de la revue (sur lesquels nous reviendrons) ni aux nombreux articles qui réitèrent et renforcent la majuscule de cet Art contre laquelle se serait liguée l'équipe de *Documents*. L'avant-gardisme de la revue apparaît ainsi autant le fruit d'un choix que celui d'une omission : se concentrant principalement sur les signatures de Bataille, d'Einstein, de Leiris et d'un certain nombre d'ethnographes, « On Ethnographic Surrealism » ne prend pas la mesure de tous les conformismes artistiques et sociaux qu'investit la revue, et auxquels nous nous intéresserons tout au long de la thèse.

La critique de cette utilisation libérale de la catégorie d'avant-garde pour désigner la revue *Documents* pourrait paraître un excès de zèle, voire un procès inutile d'une manière traditionnelle de classer plusieurs objets de l'entre-deux-guerres. Je pose cependant l'hypothèse que l'avant-gardisme attribué à la revue recouvre plusieurs prémisses, toutes déjà repérables dans l'article de Clifford, qui empêchent une lecture nuancée de *Documents*. D'abord, en qualifiant d'emblée la publication d'avant-garde, on minimise généralement la dimension collective de l'entreprise, puisque ce genre de lecture tend à faire de Georges Bataille, « figure souveraine, fascinante en diable[25] »,

[23] James Clifford, « On Ethnographic Surrealism », *loc. cit.*, p. 548.

[24] *Ibid.*, p. 548-549.

[25] Jérôme Duwa, « Sur les trois vies (au moins) de *Documents* », *loc. cit.*, p. 151.

le maître à penser de la publication[26], et ce, même s'il n'en était dans les faits que le secrétaire de rédaction (officiellement, c'est Carl Einstein qui en était le directeur). Selon cette perspective, également, *Documents* devient un jalon important de l'œuvre de Georges Bataille, et la revue se trouve le plus souvent expliquée en fonction de ce qui l'a précédée et ce qui l'a suivi dans le parcours de l'écrivain.

Ensuite, « On Ethnographic Surrealism » fait de *Documents* un objet complètement antagonique par rapport à son contexte d'émergence, l'inscrivant dans cette fameuse « tradition de rupture » associée aux gestes d'avant-garde. Forum de discussion outré[27], la revue perpétuerait une « cassure » avec le réalisme déjà entreprise par le cubisme, et s'attaquerait à la distinction et à la hiérarchie habituellement établies entre basse et haute cultures[28]. L'ensemble de ses articles suggèreraient que d' « exotiques et archaïques possibles », contre l'ennui de nos modes de vie, se dessinent à la « surface de la conscience », « prêts à renverser l'ordre occidental des choses[29] ». Paradoxalement, ces ruptures opérées par *Documents* suggèreraient une continuité avec le surréalisme d'André Breton. Aussi, si Clifford souligne que les Michel Leiris, Robert Desnos et Jacques-André Boiffard qui travaillent pour la revue sont des « ex-surréalistes », des « dissidents », l'auteur tient aussi pour acquis que leur travail relève encore et toujours du mouvement dont ils se revendiquaient auparavant. Toute sa discussion au sujet de la publication relève d'ailleurs de cette continuité, expliquant qu'un « surréalisme ethnographique » se déploierait au sein des pages de *Documents*. Rupture (avec le contexte d'émergence) et continuité (avec le surréalisme)

[26] James Clifford, « On Ethnographic Surrealism », *loc. cit.*, p. 548.

[27] *Idem*.

[28] *Ibid.*, 549.

[29] *Idem.*

rendent compte de rapports temporels bien définis, qui ont pour conséquence de réduire l'ensemble des textes à une ligne de pensée commune et cohérente.

Finalement, une troisième prémisse sous-entendue par la catégorie d'avant-garde concerne la complète réversibilité entre avant-garde artistique ou littéraire, d'une part, et avant-garde sociale et politique, d'autre part. Cette confusion provient d'un présupposé qui, en lui-même nuancé et prometteur, soulève certains problèmes :

> Les frontières qui séparent l'art et la science (plus particulièrement les sciences humaines) sont idéologiques et mouvantes, et l'histoire intellectuelle est elle-même enchevêtrée dans ces mouvements – ses genres ne trouvent pas d'ancrage solide. Des définitions variables de l'art et de la science doivent provoquer de nouvelles unités rétrospectives, de nouveaux idéaux types pour la description historique[30].

Lorsque les distinctions entre art et sciences humaines ne sont qu'idéologiques, il devient possible de faire du surréalisme un véhicule tout désigné pour la valorisation de l'« inclassé », de l'« Autre inconnu[31] ». L'avant-garde artistique devient éminemment politique, et vice versa. *Documents*, à cette lumière, entretient des liens avec le « modernisme du tiers-monde » et le « discours anticolonial naissant[32] » ; inversement, l'« attitude ethnographique » a cette capacité de « servir une critique culturelle subversive[33] ». L'action de la revue se joue alors sur le plan esthétique aussi bien que le plan politique, sans pourtant que ces champs ne soient définis autrement que par leur indétermination.

Ces trois prémisses que cristallise le terme « avant-garde » fonctionnent d'une manière que l'on pourrait dire circulaire. D'une part, ce sont elles qui légitiment le

[30] *Ibid.*, 540.

[31] *Ibid.*, 562.

[32] *Ibid.*, 546.

[33] *Ibid.*, 548.

classement de *Documents*, rendant acceptable sa qualification comme objet d'avant-garde. D'autre part, cette qualification consolide les fondations de chacune des prémisses énumérées, occultant ou minimisant la portée des éléments qui pourraient les contredire. Accentuant l'importance de signatures (principalement celle de Georges Bataille, mais aussi celles de Carl Einstein, Michel Leiris et d'une poignée d'ethnographes), soumettant la revue à un double mouvement de rupture (avec la tradition) et de continuité (avec le surréalisme), exploitant une indétermination des champs (artistique, littéraire, social et politique) dans lesquels elle s'inscrit, l'article de James Clifford joue un rôle fondamental dans le clichage de *Documents* comme avant-garde. Ce cadrage initial trouve écho, comme nous le verrons, dans la grande majorité des textes de la réception critique ayant suivi.

1.2 De catégorie utile à lieu commun

Déjà en 1962, dans le prologue d'une des premières théories de l'avant-garde, Renato Poggioli déplore une certaine désinvolture dans l'utilisation du concept. Le constat est sévère. Rares, selon l'auteur, sont ceux qui sont parvenus à offrir à l'avant-garde une « définition utile[34] ». « Et en ce qui concerne les innombrables références à l'avant-garde, accessoires et désinvoltes, qui apparaissent constamment dans la critique de l'art moderne », ajoute-t-il, « il ne serait pas injuste d'affirmer qu'elles se limitent la plupart du temps à l'usage pittoresque d'une image étymologiquement et métaphoriquement contenue dans le terme lui-même[35]. » La conclusion de Poggioli soutient en effet que l'expression « avant-garde » serait « traitée avec un verbalisme à l'esprit littéral qui prend le mot pour la chose[36]. » Mis à part quelques travaux isolés (notamment ceux de José Ortega y Gasset), la compréhension critique d'une des

[34] Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, *op. cit.*, p. 1.

[35] *Idem.*

[36] *Idem.*

« métaphores favorites de la modernité[37] » souffrirait pour le théoricien d'un indéniable laxisme dans son utilisation.

« On Ethnographic Surrealism » est publié une vingtaine d'années après ce jugement prononcé dans *The Theory of the Avant-Garde*. Cependant, si l'article largement fondateur de la réception critique de *Documents* semble confirmer l'idée poggiolienne d'un défaut de rigueur propre à l'étude de l'avant-garde, on ne saurait reprocher à Clifford de « prendre le mot pour la chose ». Au contraire, se bornant à suggérer ce qu'il délimite, « On Ethnographic Surrealism » fait de l'avant-garde une idée qui « contient » beaucoup plus que le terme lui-même. Et c'est cette manière de concevoir l'avant-garde – à la fois suggérée et *suggestive* – qui semble avoir efficacement innervé la réception critique de *Documents* par la suite. « De *Documents* », écrit Jean Jamin, qui cofonde *Gradhiva* en 1986 avec Michel Leiris, « on a presque tout dit, et sur cette revue beaucoup écrit, le meilleur comme le pire[38]. » Cependant, au sein de cette réception critique d'une ampleur considérable s'exprime un paradoxe : celui d'une multiplicité de perspectives conjuguée à une relative homogénéité des discours. Si on a « tout fait » de la revue, « un laboratoire, une genèse, un creuset, une rébellion, une "folie" », on a néanmoins unanimement consacré le périodique comme « avant-garde[39] ». Lire et écrire sur *Documents*, c'est généralement perpétuer une tradition critique qui désigne son objet d'étude comme une « avant-garde ». Tout comme chez Clifford, cette dénomination semble aller de soi. Aussi, il n'apparaît pas nécessaire, dans la réception subséquente, de l'interroger plus avant.

Donc, abondance de textes qui traitent de *Documents* d'un côté ; et récurrence d'un même *a priori* de la recherche de l'autre. *Documents* est effectivement, depuis les

[37] Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, 2e éd., Durham, Duke University Press, 1987, p. 95.

[38] Jean Jamin, « *Documents* revue », *L'Homme*, vol. 39, no 151, 1999, p. 262.

[39] *Idem.*

années 1980 jusqu'aux années 2020, « une revue d'avant-garde parisienne[40] », une « réinvention de l'avant-garde littéraire[41] », voire « l'une des plus importantes, distinctes et influentes revues d'avant-garde du vingtième siècle[42] ». Elle rassemble « les ethnographes et l'avant-garde » portés par des objectifs similaires, unis dans « un même réalisme agressif et une même volonté de contextualisation[43] », devenant ainsi leur « lieu de rencontre privilégié[44] ». Dans ce lieu où se « confrontaient directement des univers qui normalement s'ignoraient, l'*establishment* scientifique et l'avant-garde indisciplinée des renégats du surréalisme[45] », ne se déploierait rien de moins qu'un « surréalisme clandestin[46] », ou encore un « surréalisme hétérodoxe », porté par « l'aile gauche et dissidente du mouvement[47] ». La revue *Documents* serait de même informée par les « modèles formels de l'avant-garde artistique[48] ». La nouvelle façon de penser les formes qui s'y déploie « [est] l'œuvre même des avant-gardes artistiques et théoriques pendant les années vingt, œuvre dont Georges Bataille, autant que Carl

[40] Voir notamment Nicolas Devigne, « Georges Bataille, une lecture iconographique de "Documents" : valeurs d'usage des images au sein d'une revue d'avant-garde », thèse de doctorat, Université Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis, 2003, 553 f. ; Sébastien Côté, « Discours ethnologique et dissidence chez Carl Einstein et Michel Leiris », thèse de doctorat, Université de Montréal, 2006, f. 1.

[41] John Westbrook, « Reinventions of the Literary Avant-garde in Interwar France: *Documents* Between Surrealism and Ethnography », *op. cit*.

[42] Eric Robertson, « 'A Shameless, Indecent Saintliness': *Documents* (1929-31), and *Acephale* (1936-9) », *loc. cit.*, p. 245.

[43] Vincent Debaene, « Les surréalistes et le musée d'ethnographie », *Labyrinthe atelier interdisciplinaire*, nº 12, 2002, p. 8.

[44] Éric Jolly, « Marcel Griaule, ethnologue : La construction d'une discipline (1925-1956) », *Journal des Africanistes*, vol. 71, 2001, p. 171.

[45] Juliette Feyel, « La résurgence du sacré : Georges Bataille et *Documents* (1929-1930) », *Revue Silène. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense*, 2010, p. 1.

[46] Dawn Ades et Simon Baker (dir.), *Undercover Surrealism. Georges Bataille and* Documents, Cambridge, MIT Press, 2006, 272 p.

[47] Marie Rebecchi, *Paris 1929. Eisenstein, Bataille, Buñuel*, Sesto San Giovanni, Mimésis, 2018, p. 10-11.

[48] Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe*, *op. cit.*, p. 238.

Einstein ou Michel Leiris, [a] découvert et compris l'incomparable valeur de bouleversement[49]. »

Les auteurs de *Documents*, et plus spécifiquement le « jeune écrivain d'avant-garde qu'est Bataille en 1930[50] », mettraient à profit un savoir-faire acquis dans les milieux avant-gardistes, hypothèse qui amène d'ailleurs certains chercheurs à exclure du « véritable » corpus plusieurs textes moins radicaux qui en contrediraient la « relative unité[51] ». À cet égard, on retrouve des reformulations du « droit de choquer » proposé par Clifford, une liberté qui serait partagée tant par les ethnographes que les auteurs avant-gardistes de *Documents*. Denis Hollier en reprend explicitement les conclusions dans le cadre d'une préface à la réimpression de la revue[52] ; d'autres se réapproprient l'expression en dramatisant les liens unissant ethnographie et avant-garde, soulignant, par exemple, que derrière l'utilisation des images se cacherait une « tactique de choc d'avant-garde » (*avant-garde shock tactic*) destinée à s'attaquer à la bourgeoisie, aux symptômes de « la sclérose d'une société polie[53] ». En somme, *Documents* aurait reconnu « dans le développement des "sciences humaines" une fonction d'"avant-garde" capable de transformer le développement et la nature même des "beaux-arts"[54] ».

Il est très aisé de reconnaître dans la réception subséquente à l'article de James Clifford les trois éléments propres au clichage de *Documents* : l'attribution de *Documents* à quelques signatures choisies ; l'idée d'une rupture avec la tradition et

[49] *Ibid.*, p. 22.

[50] *Ibid.*, p. 203.

[51] Catherine Maubon, « *Documents* : la part de l'ethnographie », *Les Temps Modernes*, nº 602, 1999, p. 56-57.

[52] Denis Hollier, « La valeur d'usage de l'impossible », *loc. cit.*, p. XVI-XIX.

[53] Neil Cox, « Sacrifice », dans Dawn Ades et Simon Baker (dir.), *Undercover Surrealism. Georges Bataille and* Documents, Cambridge, MIT Press, 2006, p. 112.

[54] Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe*, *op. cit.*, p. 16.

d'une continuité claire avec les autres mouvements d'avant-garde artistiques ; le brouillage, voire la réversibilité complète entre les champs artistique, littéraire et politique. Cette dernière caractéristique, déjà présente dans « On Ethnographic Surrealism », mérite d'être approfondie. Dans la réception de *Documents*, elle se présente le plus souvent comme une transposition discrète qui s'effectue sans explications préliminaires : en effet, user de techniques artistique ou littéraire d'avant-garde, ce serait automatiquement faire partie d'une avant-garde politique. Placée sous le signe de la « transgression », de la « provocation », de la « subversion[55] », *Documents* porterait à son point extrême certaines caractéristiques de l'avant-garde, réinvestissant l'idée radicale et progressiste qui aurait animé les principaux mouvements de son histoire[56]. La revue, « lieu où le spectacle de la différence documentée dans ses aspects les plus hétéroclites », aurait permis, effectivement, « bien plus que dans toutes les autres revues d'avant-garde, la mise en perspective et la prise de distance des préjugés les plus enracinés de la civilisation occidentale, qu'il s'agît du logocentrisme, de l'ethnocentrisme ou de l'anthropomorphisme[57] ». La publication « célèbre la diversité des communautés humaines, leurs rituels et

[55] Mary Drach McInnes, « Taboo and Transgression: the Subversive Aesthetics of Georges Bataille and *Documents* », thèse de doctorat, Boston University, 1994, 800 f. ; Eric Robertson, « 'A Shameless, Indecent Saintliness': *Documents* (1929-31), and *Acephale* (1936-9) », *op. cit.*, p. 247.

[56] Le premier noyau d'avant-garde (au sens moderne), celui du néo-impressionnisme en 1886, s'est notamment construit autour de son affiliation avec le mouvement anarchiste : voir David Cottington, *The Avant-Garde. A Very Short Introduction*, *op. cit.*, p. 98. Cette origine n'a pas manqué de teinter certaines lectures de l'avant-garde, qui y voit encore aujourd'hui un mouvement révolutionnaire de gauche : voir notamment Philippe Sers, *L'avant-garde radicale. Le renouvellement des valeurs dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 2004, 304 p. À plusieurs égards cependant, cette compréhension d'une avant-garde culturellement et politiquement militante (et essentiellement progressiste) s'avère partielle et partiale – soit incomplète et partisane (Cottington, *The Avant-Garde. A Very Short Introduction*, *op. cit.*, p. 99 ; Stephen C. Foster, « Dada and the Constitution of Culture », dans Dietrich Scheunemann (dir.), *European Avant-Garde. New Perspectives*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Avant-Garde Critical Studies », 2008, p. 64).

[57] Catherine Maubon, « *Documents* : la part de l'ethnographie », *loc. cit.*, p. 54.

pratiques[58] » ; elle constituerait en partie une arme se portant à la défense des objets que « la société », les qualifiant d'« informes », « choisit d'exclure ou d'opprimer[59] ».

Le concept d'avant-garde, ici comme chez Clifford, est souvent utilisé comme lieu commun, suggestif plus que définitoire. Ainsi convoqué, cependant, le concept nie la réalité collective de la revue et l'hétérogénéité de ses nombreuses propositions, imposant une cohérence étrangère au périodique. Si *Documents* est un objet d'avant-garde, il faut être en mesure d'analyser le pourquoi et le comment de cette catégorisation, afin de pouvoir l'intégrer dans notre compréhension du support choisi. Effectivement, il est possible de poser l'hypothèse que la complexité du rapport de *Documents* avec l'avant-garde relève du caractère savamment entretenu de son dialogisme (au sens bakhtinien du terme), un dialogisme dramatisé par le médium même qu'est la revue. En regard du roman dans lequel Bakhtine voit un système organisé par un auteur où peuvent s'entrechoquer différents langages, où l'investissement de multiples voix permet d'éclairer les unes par les autres[60], *Documents* comme revue procède *littéralement* de la rencontre des voix de multiples auteurs (aux vues souvent divergentes), du choc des peintures et photographies de multiples artistes (sans souci de cohérence d'époque, de genre ou de mouvement).

Cependant, il ne faut pas conclure trop vite. Nous nous contenterons pour le moment de mettre en lumière qu'il n'est pas possible de repérer le « sens » de *Documents* comme « tout » en étudiant isolément des fragments de discours et en évaluant la manière dont chacun d'eux met en scène sa propre voix ou détourne un

[58] Eric Robertson, « 'A Shameless, Indecent Saintliness': *Documents* (1929-31), and *Acephale* (1936-9) », *op. cit.*, p. 263.

[59] Brent Hayes Edwards, « The Ethnics of Surrealism », *loc. cit.*, p. 110.

[60] Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, trad. par Caryl Emerson et Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981, p. 371.

système de croyances[61]. Le sens de *Documents* comme « tout » émerge plutôt des tensions entre des textes et des images, voire des conflits ouverts qui les opposent, exposant ainsi une pluralité de lieux d'énonciation, qui forment paradoxalement, de par leur mise en commun, une unité. *Documents*, en tant que revue, représente, pour reprendre les mots de Leiris, la possibilité même de cette « [m]ixture proprement "impossible" », la possibilité même d'une scène qui rassemble, à travers le « disparate des hommes eux-mêmes », cette étonnante « diversité des disciplines – et des indisciplines[62] ». Cependant, ce « disparate » des hommes et des opinions de *Documents*, cette « émanation de la mise en commun d'une pensée diffractée parmi les différents collaborateurs avec ses variations et appropriations propres[63] » n'occupe qu'une place très marginale au sein de sa réception critique. Paradoxalement, la qualification d'avant-garde qui lui est conférée, alors qu'elle devrait s'ériger comme marqueur d'originalité, semble n'être devenue à force d'usage qu'un banal lieu commun.

1.3 Ce que dissimule une revue

« *L'ethnographie* – il est bien ennuyeux d'avoir à le répéter – s'intéresse au *beau* et au *laid*, au sens européen de ces mots absurdes[64] », écrit Marcel Griaule dans un article de *Documents*. L'auteur continue en soulignant l'aspect critique qui doit nécessairement caractériser la discipline ethnographique, aussi bien envers les objets traités qu'envers elle-même : « [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. Elle se méfie aussi d'elle-même – car elle est science blanche, c'est-à-dire

[61] *Ibid.*, p. 305.

[62] Michel Leiris, « De Bataille l'impossible à l'impossible *Documents* », *loc. cit.*, p. 293.

[63] Jérôme Duwa, « Sur les trois vies (au moins) de *Documents* », *loc. cit.*, p. 151.

[64] Marcel Griaule, « Un coup de fusil », dans *Documents*, vol. 2, n° 1, 1930, p. 46.

entachée de préjugés[65] ». Cette leçon de scepticisme ne semble pas avoir été prise au sérieux par plusieurs lecteurs de *Documents*, qui ne se sont que rarement « méfiés » de leur objet – et, plus fondamentalement peut-être, d'eux-mêmes. Certains biais, que relève Colette Guillaumin dans les interprétations faites de l'œuvre de Gobineau (et sur lesquels nous reviendrons plus loin), semblent prévaloir dans de nombreuses lectures de la revue *Documents* depuis les années 1980 : « les confusions méthodologiques, les pétitions métaphysiques ne nous paraissent plus si graves lorsque, silencieuses sur les actes, elles sont en outre accompagnées de ce que nous appelons élévation de l'esprit ou grande culture[66] ».

En ce sens, il est possible d'affirmer que la caractérisation de *Documents* comme avant-garde a nui à l'évaluation de certains aspects de la revue. En effet, elle a relégué dans l'ombre certaines de ses caractéristiques, annulé quelques-unes de ses contradictions, résolu artificiellement ses paradoxes. Aussi peut-on se demander : *Documents* est-elle véritablement une revue d'avant-garde ? À la lumière des nombreux travaux qui ont été écrits sur la publication, il est difficile de répondre à cette question de manière satisfaisante, c'est-à-dire sans réitérer un lieu commun désormais naturalisé. On se trouve à naviguer à travers un brouillard, où ce qui dévoile est également ce qui dissimule l'objet observé. Dans les mots de Bakhtine, « [l]a manière dont le mot conceptualise son objet est un acte complexe : tous les objets, sujets à débats et recouverts de significations, sont d'un côté éclairés et de l'autre obscurcis par l'hétéroglossie de l'opinion publique, et par l'utilisation d'un mot qui leur est étranger[67] ». Presque aucune étude de *Documents* n'aborde en effet le concept d'avant-garde du point de vue théorique ni ne s'intéresse aux interactions entre la théorisation de l'avant-garde et la revue. À l'exception d'un intérêt pour ses origines (les auteurs de

[65] *Idem.*

[66] Colette Guillaumin, *L'idéologie raciste*, Paris, Mouton & Co, 1972, p. 47.

[67] Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, *op. cit.*, p. 277.

Documents sont en grande partie des surréalistes dissidents) et pour l'utilisation de techniques spécifiques (le montage par exemple), les rares travaux qui sollicitent le concept d'avant-garde ne proposent pas une lecture systématique de *Documents*, adoptant plutôt une perspective partielle ou abordant un aspect restreint de la revue[68]. Elles ne proposent pas non plus la remise en question – ou du moins la problématisation – de la catégorie même d'avant-garde.

Nombreux pourtant sont les indices qui pointent les faiblesses d'une telle interprétation toute tournée vers la rupture. Après tout, pour reprendre les conclusions de Rosalind E. Krauss, singularité et reprise sont interdépendantes en art et en littérature, de même qu'elles sont la condition l'une de l'autre[69] ; « [l]'art nouveau ne va pas sans archaïsme[70] », souligne de son côté Antoine Compagnon dans son étude des courants artistiques et littéraires de la modernité. Aussi, si la posture antagonique des avant-gardes face à la tradition et au public[71], leur « discours oppositionnel[72] », de même que leur « extrémisme esthétique » et leur « négativisme artistique[73] », se déploient bel et bien au sein de *Documents*, ils se manifestent dans un cadre paradoxalement modelé par plusieurs conformismes.

---

[68] À titre d'exemple, voir Rosalind E. Krauss, « No More Play », dans *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1985, p. 43-85 ; ou encore, Mara de Gennaro, « The World "Outside of Fiction": Georges Bataille and Surrealist Photography Sculpture », dans Dietrich Scheunemann (dir.), *European Avant-Garde. New Perspectives*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Avant-Garde Critical Studies », 2008, p. 155-181.

[69] Rosalind E. Krauss, « The Originality of the Avant-Garde », dans *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1985,p. 166.

[70] Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, *op. cit.*, p. 99.

[71] Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, *op. cit.*, p. 30.

[72] Richard Murphy, *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, *op. cit.*, p. 49-73.

[73] Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, *op. cit.*, p. 116-120 et 140.

La revue est, rappelons-le, financée par Georges Wildenstein, un galeriste-marchand d'art, collectionneur et historien d'art français qui, parallèlement, dirige la *Gazette des beaux-arts*, une publication ignorant en grande partie la modernité picturale et consacrant l'essentiel de ses pages à l'art ancien[74]. Lorsque la lettre de Pierre d'Espezel à Bataille est brandie pour attester d'une « rupture » avec les intentions de Wildenstein, on souligne rarement que l'existence même de cette lettre témoigne aussi d'un certain contrôle par le mécène ; également, on oublie d'exposer que *Documents* accepte dans diverses circonstances de jouer le jeu commercial et institutionnel[75], un résultat au moins indirect de cette dépendance financière[76].

Documents se trouve ainsi à reprendre sans grande originalité le « paradigme moderniste » contemporain, car « quelle que soit la radicalité de la revue, quelle que soit l'indulgence du bailleur de fonds qu'était Wildenstein à l'égard de ses outrances, l'art ne pouvait qu'y demeurer un domaine réservé (c'est l'art qui faisait vivre la revue)[77] ». À ce titre, il faut également relever la présence au sein du comité de rédaction de plusieurs conservateurs de musée. Bien sûr, et cela est presque systématiquement relevé dans les interprétations faites de *Documents*, le travail de personnes comme Georges Henri Rivière et Paul Rivet au Musée du Trocadéro (puis au Musée de l'Homme) est critique de celui qui se déploie dans la majorité des expositions contemporaines sur l'art dit primitif (Rivet est membre de la Ligue contre

---

[74] Yves Chevrefils Desbiolles, *Les revues d'art à Paris 1905-1940*, *op. cit.*, p. 211.

[75] Michel Leiris en témoigne d'ailleurs *a posteriori*, quelques années après la fin de l'aventure *Documents* : « Il suffit de feuilleter la collection de *Documents* dans l'ordre chronologique pour constater qu'après les débuts prudents l'accent fut mis sur ces articles du programme qui, à l'origine, paraissaient indiquer seulement dans quel esprit ouvert serait fait un périodique qui, pour l'essentiel, n'échapperait pas à ce que d'ordinaire on attend d'une revue d'art. » (« De Bataille l'impossible à l'impossible *Documents* », *loc. cit.*, p. 294).

[76] Plus rarement, le « lien d'affaire » de *Documents* s'affiche explicitement, comme dans ces remerciements de Georges Bataille : « Nous devons à l'érudition et à l'obligeance de Pierre d'Espezel l'indication de ce curieux document » (« Œil », dans *Documents*, vol. 1, n° 4, 1929, p. 216).

[77] Yve-Alain Bois, « Kitsch », dans Yve-Alain Bois et Rosalind E. Krauss (dir.), *L'informe mode d'emploi*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 108.

l'impérialisme et l'oppression coloniale depuis 1927[78]). Il n'en reste pas moins que leurs ambitions pour le Musée du Trocadéro sont commerciales, rationalistes et qu'elles promeuvent l'idéologie de groupes dominants notamment en affirmant avec succès « le monopole du discours vrai sur les objets des Autres[79] ».

Il faut également relever que la généalogie de *Documents* ne s'arrête pas à la tradition moderniste. Étrange cabinet de curiosités, *Documents* paraît en effet être l'héritière, à certains égards, d'une tradition revuiste qui remonte bien avant la période de l'entre-deux-guerres. La confrontation encyclopédique des savoirs internationaux en sciences, en littérature et en arts au sein de publications périodiques date en fait du siècle des Lumières[80]. La publicité qui annonce la publication de *Documents* (« Les œuvres d'art les plus irritantes, non encore classées, et certaines productions hétéroclites, négligées jusqu'ici[81] »), de même que le désordre dans lequel ces objets sont « classés », manifestent également de grandes ressemblances avec le projet d'une autre revue, du XIX^e^ siècle celle-là, *Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire* :

> au milieu des objets de toute nature et de toute qualité, pourvu qu'ils fussent différents de ceux de notre époque et de notre pays, respirer avec plaisir le vague parfum historique ou ethnographique qui s'en dégage, collectionner

[78]Julia Kelly, *Art, ethnography and the life of objects. Paris, c. 1925-1935*, Manchester, Manchester University Press, coll. « Critical Perspectives in Art History », 2007, p. 32.

[79] Benoît de l'Estoile, *Le goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, 2^e^ éd., Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2010, p. 266.

[80] Ainsi, *Le Magazin encyclopédique* (1795-1816), ouvert « aux Lettres, aux Sciences et aux Arts », a été « le dépôt de toutes les découvertes faites, soit en France, soit dans les pays étrangers » ; de son côté, les *Nouvelles de la République des lettres et des arts* (1778-1788) a cherché à « faire connaître tous les objets de science, de littérature et des arts dans les pays où il est possible d'avoir des relations », accueillant des proposition « en allemand, en anglois, en espagnol, en italien, en latin et en françois » (cités dans Yves Chevrefils Desbiolles, *Les revues d'art à Paris 1905-1940*, *op. cit.*, p. 31).

[81] Cité dans Michel Leiris, « De Bataille l'impossible à l'impossible *Documents* », *loc. cit.*, p. 293.

> indifféremment les émaux et les ivoires du moyen âge, les cannes de Voltaire et les […] armes des sauvages de l'Amérique[82].

Les préoccupations au sujet du « rapport entre l'art et la science » et de « l'art primitif » sont aussi présentes dans la revue *Les Arts de la Vie* (1904-1905) de Gabriel Mourey[83]. Cette dernière ne s'intéresse peut-être pas spécifiquement à l'ethnographie, cependant le « renouvellement de l'art » par la science qu'elle met en œuvre fait écho aux textes de *Documents*. Plus près temporellement, la revue *Les Arts à Paris* (1918-1932) défend la régénération de la civilisation occidentale par « l'art nègre »[84], sujet de prédilection de certains contributeurs de *Documents* comme Michel Leiris. Sur le plan formel, l'idée pour une revue dite d'avant-garde de pasticher les structures éditoriales austères de la revue scientifique a déjà été investie par *La Révolution surréaliste*, publiée à partir de 1924, qui s'inspire de *La Nature* aux éditions Masson[85].

L'inscription de *Documents* au sein d'une telle généalogie nuance l'idée de rupture sans partage qui se déploie dans l'imaginaire de l'avant-garde. Il est aisé de constater que le clichage de la revue comme avant-gardiste, qui met en branle différentes opérations de déplacement, de concentration et d'obscurcissement, a pour effet de masquer quelques aspects fondamentaux de sa conception, notamment certains rapports aux traditions artistique et revuiste. Lorsque nous nous penchons sur l'héritage de *Documents* et que nous nous intéressons à son inscription dans une continuité plutôt qu'à sa force de rupture, la question de l'antagonisme et du discours oppositionnel

---

[82] Louis Courajod cité dans Yves Chevrefils Desbiolles, *Les revues d'art à Paris 1905-1940*, *op. cit.*, p. 40.

[83] Catherine Méneux, « *Les Arts de la Vie* de Gabriel Mourey », dans Rosella Froissart Pezone et Yves Chevrefils Desbiolles (dir.), *Les revue d'art. Formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 61.

[84] « Je me rappelle avoir lu de lui [Paul Guillaume, directeur des *Arts à Paris*] un long article d'une idiotie clownesque, sur l'Art Nègre, qu'il nous présentait comme destiné à régénérer de fond en comble notre pauvre civilisation européenne, qu'il juge complètement pourrie… » (Marcel Hiver, cité dans Yves Chevrefils Desbiolles, *Les revues d'art à Paris 1905-1940*, *op. cit.*, p. 195).

[85] Yves Chevrefils Desbiolles, *Les revues d'art à Paris 1905-1940*, *op. cit.*, p. 92.

émerge sous un nouvel éclairage. Cependant, le travail d'investigation ne doit pas s'arrêter là, c'est-à-dire à l'énumération des conformismes lisibles dans *Documents*. En effet, il ne suffit pas de pointer du doigt les éléments qui ne concordent pas dans le tableau d'ensemble : il faut aussi s'intéresser à la constellation que ces éléments suggèrent. Et cette constellation, au-delà des clins d'œil anecdotiques à d'anciennes revues d'art, met en lumière d'indéniables liens entretenus avec l'idéologie contemporaine de groupes dominants.

1.4 Les conformismes d'un objet d'avant-garde

Dans son texte en hommage à Georges Bataille, dont la première version est publiée plus d'une trentaine d'années après la fin de *Documents*, Michel Leiris met en évidence l'ampleur du fossé qui sépare les membres de l'équipe de la revue. « Les collaborateurs venaient des horizons les plus différents », raconte-t-il, « puisque avec des écrivains situés à l'extrême pointe – la plupart, transfuges du surréalisme rassemblés autour de Bataille – voisinaient des représentants de disciplines très variées (histoire de l'art, musicologie, archéologie, ethnologie, etc.), quelques-uns membres de l'Institut ou bien appartenant au haut personnel des musées ou des bibliothèques[86]. » Pour Leiris, de cette indéniable « différence » entre les auteurs de la publication aurait résulté une multiplicité de perspectives, souvent contradictoires : « 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 […], alors que les autres […] s'ingéniaient à utiliser la revue comme machine de guerre contre les idées reçues[87]. » Cependant, il semble que ni Leiris ni les lectures critiques s'appuyant sur son témoignage ne se penchent sur l'envers de cette « différence » : l'impressionnante homogénéité du groupe producteur.

[86] Michel Leiris, « De Bataille l'impossible à l'impossible *Documents* », *loc. cit.*, p. 293.

[87] *Idem.*

De nombreux exemples en histoire de l'art exposent cependant la pertinence de relever la domination et les intérêts d'un groupe d'artistes et d'écrivains, surtout s'il est question de groupes dits d'avant-garde, dont les ruptures sont plus souvent éclairées par la critique que les conservatismes[88]. À cet égard, *Documents* est un cas exemplaire. Les études qui s'y intéressent se penchent essentiellement sur son anticonformisme, ignorant le fait que ses auteurs exercent comme groupe une double domination de sexe et de race. Cette homogénéité du collectif n'a au fond rien d'exceptionnel : « L'affinité objective qui, en dehors de toute concertation, relie entre elles les pratiques d'un groupe et les oppose à celles d'un autre groupe s'explique […] par le fait que l'affinité d'habitus entre les agents est, en pratique, le principe fondamental qui oriente les regroupements[89]. » Ce qui étonne un peu plus peut-être, c'est la quasi-absence d'intérêt pour cette double domination dans la réception critique de la revue.

Il est cependant important de constater que la revue *Documents* représente, en premier lieu, la scène d'énonciation d'un sexe : celui des hommes. Des quelque quatre-vingts contributeurs figurant à la table des auteurs de *Documents*, trois sont des femmes (Maria Accascina, Marie Elbé et Georgette Camille). Aucune femme n'apparaît parmi les illustrateurs du périodique. S'intéressant tant aux arts des sociétés dites primitives qu'aux arts contemporains, *Documents* ne se penche sur le travail d'aucune femme, à l'exception notable de la fille d'André Masson, neuf ans, dont les dessins d'enfant sont mis en parallèle avec l'art primitif[90]. À cet égard, nul autre choix que de souligner que

[88] On pourrait par exemple soulever le cas de la New York School et des expressionnistes abstraits. L'historienne de l'art Ann Gibson montre la manière dont ces artistes participent à universaliser – à travers leur pratique mais également à travers les interprétations qui en sont faites – une position particulière : celle de l'homme blanc hétérosexuel. L'opération consiste principalement, pour la chercheuse, à subsumer les « identités autres » (celles des femmes, celles des sociétés dites primitives) au sein d'une seule « identité transcendante » (*Abstract Expressionism: Other Politics*, New Haven, Yale University Press, 1999, 282 p.).

[89] Anna Boschetti, *Sartre et « Les Temps Modernes »,* Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1985, p. 199.

[90] Georges Bataille, « L'art primitif », dans *Documents*, vol. 2, nº 7, 1930, p. 389 et 393.

la réhabilitation de voix et de perspectives marginalisées, si souvent relevée dans la réception critique de la revue, se limite à la moitié dominante de l'humanité.

Ce fait aisément repérable et difficilement réfutable trouve également un écho qualitatif dans la revue. Comme nous pourrons le constater plus en détail lorsque nous nous pencherons sur les enjeux de réalisme, de scepticisme épistémologique et de dépassement de l'art dans la pratique de la vie, les femmes sont soit effacées, soit réduites au statut d'objets dans *Documents*. Aussi, si les interprétations et les analyses de la revue répètent, à la manière d'un mantra, l'idée que l'entreprise de *Documents* aurait constitué une attaque à la forme et à la figure humaines, rares sont celles qui mettent en lumière que cette attaque prend le plus souvent pour cible le corps des femmes. En effet, celui-ci se trouve volontairement sectionné, à de nombreux endroits, par le traitement visuel de la revue[91]. La confrontation entre les textes et les images qui vise l'abaissement et l'humiliation, à travers ce que Georges Didi-Huberman a qualifié de « ressemblances cruelles[92] », est généralement mise en œuvre à l'encontre de groupes dominés dans les rapports sociaux, parmi lesquels le groupe des femmes est bien représenté. Devant un tel traitement, il devient difficile de ne pas relire ironiquement le texte de Michel Leiris sur les masques sadomasochistes, où il affirme que la seule manière pour un homme de dominer la nature serait d'abolir le visage de la femme[93] (et non uniquement de la figure humaine ou de la figure divine, comme le suggère Didi-Huberman[94]).

---

[91] Voir notamment Georges Bataille, « Œil », *loc. cit.*, p. 216 ; « Fox Follies », dans *Documents*, vol. 1, nº 6, 1929, p. 344 ; Georges Bataille, « Bouche », dans *Documents*, vol. 2, nº 5, 1930, p. 298.

[92] Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, *op. cit.*, p. 19-23.

[93] Michel Leiris, « Le "caput mortuum" ou la femme de l'alchimiste », dans *Documents*, vol. 2, nº 8, 1930, p. 21-26.

[94] Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, *op. cit.*, p. 94-95.

Étant donné que les femmes y sont traitées comme objets et non comme sujets, la revue ne reflète évidemment pas leur perspective sur l'art et la littérature. On se sert de leur image comme repoussoir[95] ou manœuvre de séduction[96] (ou encore les deux, comme c'est notamment le cas du portrait ambivalent de Kâlî dressé par Georges Bataille[97]), mais leur voix n'est jamais prise en compte. L'« expérience mystique » de la création, dans les pages de *Documents*, semble réservée au groupe des hommes[98]. S'il fallait effectivement considérer la publication comme appartenant à l'œuvre de Georges Bataille, comme le fait une grande partie de la réception critique de *Documents*, on remarquerait que la chose n'est ni déphasée ni étonnante. En effet, dans un texte contemporain à *Documents*, Bataille compare l'idéalisme en philosophie à une émasculation de la représentation du monde[99] ; et dans un article pour *La critique sociale* datant de 1932, il affirme sans fard que la bêtise a un sexe, et qu'en cela un auteur peut être critiqué lorsqu'il est principalement lu par une clientèle féminine[100]. Par l'absence des femmes dans l'équipe de *Documents*, par la violence qui leur est faite dans l'agencement des textes et des images, de même que par leur exclusion du domaine légitime de l'art, *Documents* reproduit sans grande originalité les conformismes plus traditionnellement associés aux mouvements dits d'arrière-garde.

Comme nous avons pu le constater dès le début de ce chapitre, les conformismes qui se déploient dans *Documents* ne prennent pas uniquement pour cible

---

[95] Dr Ralph von Koenigswald, « Têtes et crânes (Crânes d'ancêtres et trophées de guerre chez les peuples primitifs », dans *Documents*, vol. 2, nº 6, 1930, p. 354.

[96] Jacques Fray, « "Flying High" », dans *Documents*, vol. 2, nº 5, 1930, p. 308.

[97] Georges Bataille, « Kâlî », dans *Documents*, vol. 2, nº 6, 1930, p. 368.

[98] Voir entre autres Michel Leiris, « Le "caput mortuum" ou la femme de l'alchimiste », *loc. cit.*, p. 21-26 et Georges Bataille, « La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Van Gogh », dans *Documents*, vol. 2, nº 8, 1930, p. 11-20.

[99] Georges Bataille, « "La vieille taupe" et le préfixe *sur* dans les mots *surhomme* et *surréaliste* », dans *Œuvres complètes. II. Écrits posthumes 1920-1940*, Paris, Gallimard, 1970, p. 97.

[100] Georges Bataille, « H. Pinard de la Boullaye », dans *Œuvres complètes. II. Écrits posthumes 1920-1940*, Paris, Gallimard, 1970, p. 295.

le groupe des femmes. La revue est en effet la scène d'énonciation d'une autre domination : celle des Blancs. Même si plusieurs prises de parole semblent appuyer l'idée de la publication comme entreprise anticoloniale[101], ce que ne manque d'ailleurs pas de souligner une part importante de la réception critique, dire de la revue qu'elle s'attaque sur ce point à ses intérêts de groupe serait un raccourci. Parallèlement à la rédaction de *Documents*, plusieurs de ses contributeurs organisent la mission Dakar-Djibouti, financée notamment par le ministère des Colonies[102]. La mission, annoncée en grande pompe dans un texte de Michel Leiris pour le septième numéro de la revue[103], affirme sans équivoque s'inscrire dans la continuité de l'Exposition coloniale de 1931 [104] . Dans ses « Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques », rédigées peu avant la mission, Leiris dresse de la colonisation un portrait humaniste et positionne l'ethnographie au service de l'entreprise coloniale :

> Non seulement l'ethnographie est précieuse à l'étude de l'homme préhistorique, dont elle restitue le milieu, et de l'homme moderne, elle apporte aux méthodes de colonisation une contribution indispensable, en révélant au législateur, au fonctionnaire et au colon les usages, croyances, lois et techniques des populations indigènes, rendant possible avec ces dernières une collaboration plus féconde et plus humaine, et conduisant ainsi à une exploitation plus rationnelle des richesses naturelles[105].

---

[101] Voir par exemple Marcel Griaule, « Un coup de fusil », *loc. cit.*, p. 46 : « J'appelle folklore l'ethnographie des peuples prétentieux, des peuples décolorés dont l'habitat est au nord d'une mer à petite marées et à tempêtes limitées : la Méditerranée, des peuples qui ont peur des choses et des mots, qui ne veut pas s'appeler *indigènes*, et qui, dans leurs dictionnaires, expliquent en latin les choses scabreuses pour réserver à leurs élites les petits plaisirs honteux. »

[102] « Communiqué de presse », dans Eric Jolly et Marianne Lemaire (éd.), *Cahier Dakar-Djibouti*, Meurcourt, Les Cahiers, 2015, p. 82.

[103] Michel Leiris, « L'œil de l'ethnographe (à propos de la Mission Dakar-Djibouti) », dans *Documents*, vol. 2, nº 7, 1930, p. 405-414.

[104] « Communiqué de presse », *loc. cit.*, p. 82.

[105] « Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques, » dans Eric Jolly et Marianne Lemaire (éd.), *Cahier Dakar-Djibouti*, Meurcourt, Les Cahiers, 2015, p. 173. Rédigées de façon anonyme, la correspondance de Georges Henri Rivière confirme que Michel Leiris en est bien l'auteur. Une version antérieure est d'ailleurs annotée par Leiris. Voir Eric Jolly et Marianne Lemaire (éd.), *Cahier Dakar-Djibouti*, Meurcourt, Les Cahiers, 2015, p. 169.

Cette position, même si elle semble motivée par un souci politique plutôt que par de solides convictions, est une conciliation qui n'aurait pas été acceptée par plusieurs groupes dits d'avant-garde, notamment les surréalistes[106]. Plusieurs textes de *Documents*, sur lesquels la réception critique ne se penche pas d'emblée et que nous aborderons plus loin, défendent des vues plus clairement procolonialistes que celles de Leiris. Parmi ceux-ci, on peut citer l'article d'August Eichhorn, conservateur au Musée d'ethnographie de Berlin, qui déplore non pas le colonialisme, mais plutôt l'utilisation non éclairée du pouvoir des Occidentaux, réelle cause de la destruction de « la vigueur de la race indigène[107] ». Dans les textes qui sont fréquemment cités par la réception critique, on perpétue le fantasme d'une « vision sauvage » du monde, vision qui serait partagée tant par les « primitifs » que les enfants[108]. Dans un monde menacé par l'ennui et la monotonie modernes, l'ethnographie devient ainsi le « sauveur » de la différence et de l'hétérogénéité[109].

Comme c'est le cas des femmes, les personnes racisées n'apparaissent jamais comme les sujets des discours qui portent sur elles ; elles sont *parlées*, mais ne parlent pas elles-mêmes, leur perspective personnelle sur leurs enjeux ne semblant pas intéresser les auteurs de *Documents*[110]. Dans la revue, le primitivisme doit plutôt faire son « travail », c'est-à-dire devenir une arme contre l'idéalisme et l'humanisme au sein de la société occidentale, selon les enjeux philosophiques qui sont les siens[111] ; tout

[106] Voir notamment Sophie Leclercq, *La Rançon du colonialisme : les surréalistes face aux mythes de la France coloniale (1919-1962)*, Dijon, Les Presses du réel, 2010, 443 p.

[107] August Eichhorn, « La mort d'une tribu », dans *Documents*, vol. 1, n° 6, 1929, p. 336.

[108] Georges Bataille, « Cheminée d'usine », dans *Documents*, vol. 1, n° 6, 1929, p. 332.

[109] Denis Hollier, « The Question of Lay Ethnography », dans Dawn Ades et Simon Baker (dir.), *Undercover Surrealism. Georges Bataille and* Documents, Cambridge, MIT Press, 2006, p. 63.

[110] Simon Baker, « Variety (Civilizing 'Race') », dans Dawn Ades et Simon Baker (dir.), *Undercover Surrealism. Georges Bataille and* Documents, Cambridge, MIT Press, 2006, p. 63.

[111] Rosalind E. Krauss, « No More Play », *loc. cit.*, p. 64.

comme l'Europe moderne ne s'intéresse pas tant à l'Asie qu'à son *utilité* selon Said[112], on ne s'intéresse dans *Documents* aux sociétés dites primitives que pour leur *valeur d'usage*. Si des rencontres avec des artistes africains sont marquantes pour certains contributeurs comme l'ethnographe Michel Griaule[113], leur travail n'apparaît le plus souvent dans les pages de *Documents* que lorsqu'il reflète l'exaltation des différences, de l'*informe*, mise en œuvre au sein de la revue.

Aussi, il faut constater que l'avant-gardisme supposé de la revue a souvent contribué à dissimuler d'une part la grande homogénéité du groupe producteur derrière *Documents* et, d'autre part, les nombreux conformismes de sexe et de race qui s'y déploient. Comment, en effet, admettre du même souffle la « radicalité » d'un objet, la profonde « rupture » qu'il instaure avec la période qui lui est contemporaine, et son inscription dans une trame tissée de conservatismes avérés et de lieux communs reconduits ? Comment, revenant à l'exemple cité en début de chapitre, admettre à la fois son « anticolonialisme » et ses étranges similitudes avec certains artefacts colonialistes, sinon par un habile jeu qui consiste à grossir certains traits de la publication aux dépens d'autres ? Il est important de préciser ici que l'ambition n'est pas d'invalider les interprétations et les analyses de *Documents* qui le classent comme objet d'avant-garde. La plupart d'entre elles, après tout, éclairent indéniablement certaines de ses caractéristiques-phares. Il s'agit plutôt, avec cette thèse, d'en nuancer les conclusions et de proposer de la revue un portrait plus complexe, moins cohérent et homogène. Une question demeure : comment (re)penser un concept d'avant-garde qui permette ce type de lecture ? Inversement, qu'est-ce qui dans la théorisation habituelle de l'avant-garde représente un frein à l'appréhension des conformismes qui se manifestent dans les objets sur lesquels elle se penche ?

---

[112] Edward W. Said, *Orientalism*, London, Routledge and Kegan Paul, 1978, p. 115.

[113] Denis Hollier, « Ethiopia », dans Dawn Ades et Simon Baker (dir.), *Undercover Surrealism. Georges Bataille and* Documents, Cambridge, MIT Press, 2006, p. 140-141.

CHAPITRE 2
L'AVANT-GARDE COMME QUESTION

Le 4 avril 2019, on annonce en grande pompe l'inclusion d'une branche dédiée au design de chaussures, bottes et accessoires dans l'un des programmes d'études d'un collège professionnel canadien. La multinationale qui finance en partie la nouvelle initiative explique simplement ses motivations : « Pour rester à l'avant-garde, il faut le design de bonnes chaussures[1]. » L'ironie de cette affirmation n'échapperait sans doute pas au lecteur de la revue *Documents*, qui aurait le loisir de la juxtaposer à l'article de Georges Bataille sur « Le gros orteil[2] », ou encore à sa célèbre invitation à « aimer une toile autant qu'un fétichiste aime une chaussure[3] ». Instinctivement, on sent évidemment que l'avant-garde du design de bonnes chaussures n'est pas tout à fait homologue à celle d'une revue dite d'avant-garde. Ou est-ce vraiment le cas ? Ce que l'on entend par avant-garde est-il si diamétralement opposé dans les deux situations ? La première utilisation, celle du collège professionnel, semble faire de l'avant-garde un synonyme de nouveauté, de « rupture » (ou de « disruption », pour reprendre une expression privilégiée par les HEC). Mais, dans la théorie qui cherche à la théoriser, pourrait-on se demander, de quoi l'avant-garde se fait-elle le synonyme ? D'entrée de jeu, il faut convenir que répondre à la question de ce qu'est l'avant-garde, en matière d'art et de littérature, n'est pas particulièrement aisé. En effet,

> [l]a nature plurielle et contingente de l'avant-garde, la complexité de ses relations aux institutions, les biais inhérents à la spécialisation académique et à l'identité sociale, de même que les limites de la théorie et de l'historiographie dans une ère de transformation prolongée et imprévisible : tout suggère à l'avance que peu

[1] Isabelle Massé, « Une première formation en design de chaussures au Québec », *La Presse*, 4 avril 2019, en ligne, <https://www.lapresse.ca/affaires/201904/03/01-5220794-une-premiere-formation-en-design-de-chaussures-au-quebec.php>, consulté le 21 août 2019.

[2] Georges Bataille, « Le gros orteils », dans *Documents*, vol. 1, nº 6, 1929, p. 297-302.

[3] Georges Bataille, « L'esprit moderne et le jeu des transpositions », dans *Documents*, vol. 2, nº 7, 1930, p. 489.

> importe la réponse donnée à cette question, cette réponse ne resterait qu'un mauvais gage[4].

Cela n'a pas empêché de nombreux chercheurs de formuler une définition englobante de l'avant-garde, et quelques lignes de force s'y manifestent. Aussi, les mouvements, artistes et œuvres dits d'avant-garde ne se limitent pas à être esthétiquement extrémistes [5], politiquement révolutionnaires [6] et théoriquement terroristes[7] : ils sont surtout constamment glosés comme tels par ceux qui les analysent ou qui les évaluent, que ce soit pour en faire l'éloge ou la diatribe. Les discours autour de l'anticonformisme et de la radicalité de l'avant-garde, de loin les plus prégnants dans les milieux académique et critique, sont paradoxalement normatifs (voire prescriptifs, en ce qu'ils déploient une série de « conditions ») ; et en cela, ils ont bien souvent pour conséquence de produire une image assez pure, décontextualisée et uniforme des agents qui l'ont portée. Si cette image n'a pas nécessairement à être reléguée aux oubliettes théoriques, il faut encore aujourd'hui chercher à raffiner le regard que porte l'herméneute sur l'avant-garde, à l'aune de ses limites et de ses contradictions. Notamment parce que

> [l]es relectures après 1945 de l'histoire de l'entre-deux-guerres ont contribué à associer systématiquement progressisme artistique et politique, radicalisant une interprétation qu'un peu de recul historique invite à relativiser. Ces relectures centrèrent surtout l'attention sur ceux qui avaient résisté, tandis que ceux qui continuaient à innover formellement mais n'avaient pas résisté (de Picasso aux artistes abstraits) furent transformés en résistants *a posteriori*. Qu'elles aient ou non collaboré aux politiques au pouvoir, les avant-gardes plastiques quelles

[4] Mike Sell, « Resisting the Question, "What Is an Avant-Garde?" », *New Literary History*, vol. 41, n° 4, 2010, p. 771-772.

[5] Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, *op. cit.*, p. 116.

[6] David Cottington, *The Avant-Garde. A Very Short Introduction*, *op. cit.*, p. 98.

[7] Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, *op. cit.*, p. 79.

> qu'elles soient furent alors canonisées comme des forces de résistance. Elles le sont encore, de manière trop exclusive[8].

Cherchant à mettre en lumière certaines inclinations de la recherche qui contribuent à produire cette image, le présent chapitre exposera trois orientations qui se déploient dans une part significative de la recherche se consacrant à l'avant-garde : la réification, la téléologie et le manichéisme. Chacune de ces orientations, nourrie et influencée par la dimension théoricienne même de l'avant-garde (qui souvent s'auto-explique à coups de manifestes et « éclaire » les conditions légitimes de sa réception), n'est pas en elle-même injustifiée. En effet, les trois participent certainement à révéler plusieurs caractéristiques véritables des mouvements, des artistes et des œuvres en question. Cependant, il reste important de prendre la mesure de ce que voilent ces tendances à la réification, à la téléologie et au manichéisme ; prendre la mesure, surtout, de ce que leur manifestation dans la recherche nous empêche de constater. Pour y parvenir, je suggère d'observer l'œuvre d'avant-garde non plus seulement comme une « réponse » cohérente et spécifique à un contexte donné, mais bien comme une *question*, une interrogation adressée à un ensemble de rapports – esthétiques, philosophiques, sociologiques, etc. – qui sont simultanément convoqués par les objets dits d'avant-garde, mais qui se trouvent néanmoins en compétition. D'où l'avènement d'inévitables paradoxes. Comment ces contradictions et ces apories inhérentes au geste d'avant-garde nous forcent-elles à clarifier notre regard sur ce que signifie le concept, notamment sur son anticonformisme, sur sa radicalité et sur son engagement supposés ? Et comment éclairer les facettes paradoxales de projets trop souvent cantonnés à leurs aspects révolutionnaires ?

Dans un premier temps de l'analyse, nous tracerons la trajectoire d'une définition : celle de l'avant-garde. L'utilisation littérale de l'expression renvoie,

[8] Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques, 1918-1945. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2017, p. 29-30.

évidemment, à l'art militaire et réfère, en ce sens, à des questions d'occupation de l'espace et de conservation du corps principal de l'armée. Mais, lorsque l'on récupère historiquement la métaphore de manière figurative et qu'on l'applique aux domaines des idées, des arts et de la littérature, plusieurs transformations relatives à sa signification s'opèrent à des degrés d'intensité variables. L'innovation y finit bien souvent par supplanter le combat ; la dimension temporelle, par remplacer la dimension spatiale ; et l'anticonformisme, par se substituer au conservatisme de la définition littérale. Ces changements, en grande partie dépendants les uns des autres, pointent vers les trois orientations auxquelles nous faisions référence plus haut : la réification (l'avant-garde devient une chose en soi et pour soi), la téléologie (l'avant-garde est « en avance » sur la période dans laquelle elle s'inscrit, ce qui implique tacitement une « direction temporelle » de son action) et le manichéisme (il y a, d'une part, l'avant-garde, et il y a ce contre quoi elle se bat, d'autre part). À partir de plusieurs théorisations du concept d'avant-garde, nous nous intéresserons aux conséquences épistémologiques de chacune des orientations. Qu'omettons-nous de dire des mouvements, des artistes ou des objets lorsque nous les réifions, les considérons comme en avance sur leur temps ou les situons de manière univoque dans une lutte claire et délimitée ?

Ensuite, nous nous pencherons sur la manière dont ces orientations tendent à construire discursivement les objets d'avant-garde comme la « réponse » à une question recomposée par l'interprète, selon la théorie du philosophe Robin George Collingwood. Avec la réification, on cherche à savoir : dans le réseau souvent intriqué des productions culturelles et intellectuelles d'une période et d'un lieu donnés, que devrions-nous abstraire pour la constitution d'un corpus d'avant-garde ? Avec la téléologie, on reconstruit *a posteriori* la chronologie qui nous permet d'éclairer l'évolution historique des arts et de la littérature, pour ensuite se demander : qui agit comme précurseur d'une orientation progressiste ? Finalement, avec le manichéisme, on prend position : sur la base de quel conflit se dessinent les camps d'avant-garde et d'arrière-garde ? Nous soutiendrons que le problème ne provient pas tant de la réponse

apportée que de certaines préconceptions qui se trouvent au cœur des questions ainsi formulées. Et nous proposerons une inversion méthodologique de l'approche : considérant l'avant-garde comme *analyseur*, *révélateur* et *inducteur* de critique face à un rapport circonstanciel de domination, nous inviterons plutôt à la concevoir comme « question ».

En conclusion de ce chapitre, et avant d'entreprendre plus avant l'analyse de *Documents* à l'épreuve du concept d'avant-garde, nous chercherons à défendre l'utilisation de trois nouvelles notions, qui s'attaquent spécifiquement aux angles morts de la réification, de la téléologie et du manichéisme en recherche, soit la minorisation, le contre-discours oppositionnel et l'utopisme. À plusieurs égards, ces notions n'articulent pas une *nouvelle théorie de l'avant-garde* : elles nous forcent plutôt à mieux délimiter le geste d'avant-garde au sein des théories existantes et à prendre en considération les nécessaires ambivalences qui se font jour dans tout discours. Contre la réification et le manichéisme, la minorisation nous amène à nous intéresser aux différents rapports qui se jouent dans la construction d'une œuvre donnée ; contre la téléologie, le contre-discours oppositionnel et l'utopisme nous extraient d'une temporalité artificielle qui serait orientée vers le progrès, pour nous placer plutôt sur le terrain de nombreuses possibilités simultanées et concurrentes. Au fond, la question émanant de ces trois notions nous ramène ultimement à l'enjeu principal de cette thèse : comment un objet spécifique peut-il informer et approfondir notre compréhension du concept d'avant-garde ?

2.1 De l'armée aux idées : réification, téléologie, manichéisme

L'expression d' « avant-garde » ne naît pas dans un contexte artistique ou littéraire : le terme appartient au vocabulaire de la stratégie militaire. Cette distance entre les domaines de son emploi ne devrait cependant pas nous empêcher de jeter un coup d'œil à ses origines et à ses transformations. Car si les liens unissant le sens littéral d'un mot à son (ou à ses) sens au figuré ne sont ni constants ni prévisibles, ils se

trouvent néanmoins régis par un système complexe de relations linguistiques et signifiantes[9]. Ils ne sont ni aléatoires ni arbitraires, mais bâtissent plutôt autour d'un même terme ou d'une même expression *un lieu partagé*. C'est d'ailleurs l'image de l'édifice qu'utilise, dès le XVII^e^ siècle, le lexicographe Antoine Furetière pour exprimer la « promenade » effectuée par un mot en ses différents sens, mais peut-être surtout l'importance d'en considérer toutes les facettes, même les moins communes :

> Sa beauté [celle du *Dictionnaire universel* qu'il est en train de rédiger] consistera particulièrement à voir le même mot promené par tous les arts et les sciences en ses différentes significations [...]. Il est absolument impossible d'en distraire ni d'en séparer les phrases communes et triviales que l'Académie prétend revendiquer sans en gâter toute l'économie et la liaison ; ce serait faire la même chose que si on ôtait tout le ciment d'un édifice[10].

Connexes, le sens littéral et le sens figuré partagent ainsi des liens qui nous permettent de les reconnaitre dans le langage, et ce, même s'ils ne sont jamais entièrement superposables. L'eau n'est évidemment pas liquide de la même manière que le serait l'argent ; cependant la liquidité des deux se conçoit autour du trait partagé de la fluidité. La plupart du temps, il faut reconnaître que l'enjeu de la distance entre les différentes significations d'un même mot n'est pas particulièrement déterminant (la liquidité de l'argent n'a pas provoqué énormément de débats). Mais il arrive que la signification – ou la resignification postérieure – d'un terme se trouve au cœur d'une

[9] Michele Prandi, « Littéral, non littéral, figuré », *Cahiers de praxématique*, n^o^ 35, 2000, disponible en ligne, DOI : 10.4000/praxematique.2149.

[10] Antoine Furetière, « À Monseigneur le Chancelier », *Recueil des Factums d'Antoine Furetière de l'Académie française contre quelques-uns de cette Académie, suivi des preuves et pièces historiques données dans l'édition de 1694*, tome 2, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1859, p. 12.

lutte : on peut penser à la littérature[11], à la religion[12] ou au pouvoir[13], notamment, dont les choix mêmes de définition ont des conséquences épistémologiques importantes sur les objets dont on traite, de même que sur la manière dont il est possible d'en traiter.

L'avant-garde, lorsqu'elle est prise dans son sens métaphorique, fait sans le moindre doute partie de ces mots dont l'acception figurée entraine un bon nombre de rivalités. Pour plusieurs, la caractérisation actuelle du concept en fait d'ailleurs un « cliché[14] », celui-ci courant même « le risque comique d'agiter un épouvantail qui n'effraie plus personne[15] ». Aussi, selon ces théoriciens, il faudrait réévaluer ce que nous entendons par avant-garde afin de lui redonner la force de frappe ayant originellement présidé à sa fondation. Pour d'autres, l'ambition de redéfinir l'avant-garde selon des critères revus et corrigés agit bien souvent comme œillères, restreignant la richesse et la complexité de mouvements dont les intentions pouvaient être sensiblement différentes, voire complètement contradictoires, les unes des autres[16]. Dans ces circonstances, sans se restreindre à un cadre normatif qui contesterait systématiquement la valeur ou la pertinence de la « promenade » du sens de l'avant-garde à travers le temps, il peut être intéressant d'étudier les caractéristiques communes – de même que la distance – que partagent le sens littéral et le sens figuré de l'avant-garde, ou qui les séparent. Cette opération de comparaison a le potentiel de faire apparaître certaines des tensions internes inhérentes à la réinterprétation métaphorique.

---

[11] Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nº 89, 1991, p. 13-16.

[12] Jack Miles, « General Introduction. Art, Play, and the Comparative Study of Religion », dans Jack Miles (dir.), *The Norton Anthology of World Religions*, vol. 1, New York/London, W. W. Norton & Company, 2015, p. 3-49.

[13] Nicos Poulantzas, *Pouvoir politique et classes sociales*, Paris, La Découverte, coll. « Fondations », 1982, p. 104-128.

[14] David Cottington, *The Avant-Garde. A Very Short Introduction*, *op. cit.*, p. 1.

[15] Olivier Quintyn, *Valences de l'avant-garde. Essai sur l'avant-garde, l'art contemporain et l'institution*, Paris, Questions théoriques, coll. « Saggio Casino piccolo », p. 11.

[16] Dietrich Scheunemann, « Preface », dans *European Avant-Garde. New Perspectives*, *op. cit.*, p. 8.

Ce faisant, il nous sera ensuite possible de mieux comprendre et d'apprécier quelques-uns des éléments qui se trouvent à l'origine des concurrences entre différentes théories de l'avant-garde, c'est-à-dire ces orientations précédemment évoquées de la réification, de la téléologie et du manichéisme.

Initialement, et ce, dès le Moyen-Âge[17], l'avant-garde constitue dans son sens premier la « [p]artie d'une armée ou d'une flotte qui marche en avant[18] », partie qui aurait pour fonction de « renseigner [le corps principal] au cours des opérations et, plus généralement, d'assurer sa sécurité[19] ». Dans cette définition littérale, strictement liée à la stratégie militaire, il faut remarquer d'entrée de jeu que l'avant-garde manifeste trois caractéristiques indispensables à son fonctionnement : la *combativité*, *l'occupation d'un espace relationnel spécifique* et la *discipline*. La combativité relève bien évidemment de la fonction même du corps de l'armée, c'est-à-dire d'affronter ce qui est perçu comme ennemi de l'État dont il relève. À ce titre, l'avant-garde n'est jamais inoffensive, elle « doit être composée de troupes légères de toutes armes, de quelques troupes d'élite, comme corps de bataille, d'artillerie à cheval, de pontonniers, de sapeurs et de carabiniers » ; et il est nécessaire qu'elle soit « accompagnée de bons officiers d'état-major, capables de bien juger les mouvements de l'ennemi et les propriétés du terrain[20] ». Ces « mouvements » et « propriétés du terrain » renvoient à la deuxième caractéristique de l'avant-garde littérale, soit la question de l'espace occupé, espace qui ne se conçoit qu'en relation. C'est-à-dire que le terrain de l'avant-garde n'est par définition généré qu'à partir des positions prises par les autres parties de l'armée ; il n'existe pas, en soi et pour soi, d'espace de l'avant-garde. Au sein de

[17] Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, *op. cit.*, p. 97.

[18] « Avant-garde », dans Claude Blum (dir.), *Le nouveau petit Littré*, Paris, Garnier, 2009, p. 149.

[19] « Avant-garde », *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, en ligne, <https://www.cnrtl.fr/definition/avant-garde>, consulté le 22 août 2019.

[20] Alexis Henri Brialmont, *Précis d'art militaire*, Bruxelles, A. Jamar, 1850, p. 37.

l'armée, chaque corps individuel se déplace dans un cadre spatial établi au préalable, relationnel, en ce que le mouvement dépend systématiquement de celui du corps général. À titre d'exemple, « l'affaire de Reims » de 1124 met en place une organisation particulière où chaque contingent occupe sa position respective, la dimension relationnelle de l'avant-garde apparaissant d'autant plus fortement que les emplacements assignés à chacun dans le corps général ont trait aux familles de ceux qui les occupent :

> en avant-garde, les Bourguignons avec leur duc et le comte de Nevers ; au centre les quatre contingents de Reims et Châlons, de Laon et Soissons, d'Orléans, Étampes, Paris et Saint-Denis avec le roi et, arrivé avec quelque retard pour répondre à « l'adjuration de la France » en dépit de ses liens de famille avec l'adversaire, Thibaud de Blois dont l'ost est grossi des Champenois conduits par son oncle Hugues de Troyes ; à l'aile droite, Raoul de Vermandois avec la milice de Saint-Quentin ; à l'aile gauche, les hommes de Ponthieu, d'Amiens et de Beauvais ; enfin en arrière-garde, les Flamands de Charles le Bon ; le tout renforcé de petits contingents amenés de très loin par les comtes d'Anjou et de Bretagne et par le duc d'Aquitaine[21].

Les propriétés de combativité et d'occupation relationnelle d'un espace spécifique ne sont adéquatement effectives qu'à une seule condition, et cette condition représente la troisième caractéristique de l'avant-garde littérale : sa discipline, c'est-à-dire le respect par l'avant-garde des commandements dictés par ses supérieurs (le roi, l'État, les commandants, etc.). L'avant-garde ne décide ni des fins ni des moyens de la guerre dans laquelle elle est engagée. Et malgré la position « privilégiée » qu'elle occupe, ce n'est certainement pas elle qui mène les troupes : tout comme le reste de l'armée, elle est contrainte à un dessein général qui la dépasse et qui ne relève pas d'elle, c'est-à-dire soumise à une autorité qui lui est supérieure. La totalité des soldats obéit à des règles communes[22]. Combativité, occupation d'un espace relationnel spécifique,

[21] Michel Bur, « Suger et l'art militaire de son temps », dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 138, nº 3, 1994, p. 702.

[22] Raimondo Montecuculi, *Mémoires de Montecuculi, généralissime des troupes de l'empereur*, Amsterdam, Arkstée et Merkus, 1756, p. 87-88.

discipline : l'avant-garde littérale, au sens où l'entend initialement l'art militaire, ne représente donc qu'une partie spécifique du corps général de l'armée, et n'existe qu'en fonction des autres parties avec lesquelles elle coexiste. En guerre contre un ennemi qu'elle n'a pas elle-même déterminé comme tel, sur un enjeu qui n'est pas spécialement le sien, elle obéit à des ordres, n'ayant qu'un contrôle limité sur son action particulière.

Quand, quelques siècles plus tard, le terme d'avant-garde devient métaphorique, plusieurs déplacements significatifs s'effectuent, bien qu'à des degrés variables selon son utilisation. La définition militaire de l'avant-garde finit par côtoyer un sens figuré qui ne s'applique plus aux armées ; elle en constitue même, à certains égards, un contrepoint : on assiste à l'avènement d'avant-gardes qui se déploient désormais dans les champs des idées, de la politique et des arts. Le nouvel usage du mot, qui ne se stabilise vraiment qu'à partir du XIX^e^ siècle[23], évoque aujourd'hui dans le sens commun un « [g]roupe de personnes ou leurs réalisations qui sont en avance par rapport aux idées de leur époque[24] ». Devient donc d'avant-garde, selon cette nouvelle acception, ce qui est « novateur, qui devance, qui rompt avec la tradition, qui entend donner une impulsion au développement des idées[25] ». Plusieurs transformations importantes sont en jeu dans cette *promenade du sens*, transformations qui trouvent leur ancrage dans un changement définitoire significatif, mais qui passe souvent inaperçu. Subtilement, le « en avant » militaire se transforme en un « en avance ». Et cela n'est pas sans conséquences sur la lecture de ce qui est classé comme avant-garde,

[23] On remarque cependant déjà des traces de cette utilisation métaphorique de l'avant-garde dans des textes datant du XVI^e^ siècle, où la dimension militaire de l'expression est encore fortement présente : « Ce fut une belle guerre que l'on entreprit lors contre l'ignorance, dont j'attribue l'avant-garde à Scève, Bèze et Pelletier ; ou si le voulez autrement, ce furent les avant-coureurs des autres poëtes. Après se mirent sur les rangs Pierre de Ronsard, Vendômais, et Joachim du Bellay, Angevin, tous deux gentilhommes extraits de très-nobles races. Ces deux rencontrèrent heureusement, mais principalement Ronsard, de manière que sous leurs enseignes plusieurs se firent enrôler. » (Etienne Pasquier, « Recherches de la France », dans Léon Feugère (dir.), *Œuvres choisies*, vol. 2, Paris, Firmin Didot, 1849, p. 21.)

[24] « Avant-garde », dans Claude Blum (dir.), *Le nouveau petit Littré*, *op. cit.*, p. 149.

[25] « Avant-garde », *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, *loc. cit*.

mais aussi sur ce que l'on décide de laisser derrière. Avant de m'intéresser aux zones d'ombre projetées par cette métaphorisation spécifique du concept d'avant-garde, énumérons d'abord brièvement trois mutations de la définition originelle, qui constituent également de nouvelles orientations à partir desquelles il est habituel de traiter de ce concept dans la recherche.

Dans le sens métaphorique de l'expression, comme nous l'avons vu, l'avant-garde n'est plus définie par les liens inextricables qui l'unissent au reste de l'armée, c'est-à-dire au sein d'un *rapport*, d'une relation où les différentes parties d'un tout se co-définissent. Au contraire, c'est dans son détachement vis-à-vis de celle-ci qu'elle émerge : produit d'une *réification*, l'avant-garde devient une chose en soi et pour soi, porteuse d'ambitions qui sont en quelque sorte indépendantes de celles du reste du monde social. Plusieurs chercheurs s'étant intéressés au concept campent en effet l'enjeu de la réification comme un problème inhérent à cette catégorie. Par exemple, s'attaquant à l'idée d'un « statut spécial » accordé aux avant-gardes historiques par Peter Bürger dans *Theorie der Avantgarde*, Andrew J. Webber remet en question ce qu'il qualifie de réification culturelle et d'idéalisation d'un moment spécifique d'une histoire qui serait plus longue :

> Tenir pour acquis qu'une période spécifique de l'activité d'avant-garde représente en elle-même la totalité de l'avant-garde, c'est procéder à un acte particulier de réification culturelle de l'énergie d'avant-garde. C'est soustraire l'expérimentation culturelle de la première moitié du XX^{e} siècle à la mobilité d'une histoire ayant toujours connu un renouvellement d'avant-gardes ; c'est définir cette expérimentation spécifique comme exemple mythique, ou encore comme archétype d'un phénomène contre-culturel de rupture ; et, ce faisant, c'est lui accorder un statut culturel privilégié[26].

La réification de l'avant-garde ne se limite pas à l'opération diachronique qui hiérarchise une période singulière et qui lit le reste de l'histoire à son aune. Il existe un

[26] Andrew J. Webber, *The European Avant-Garde. 1900-1940*, Cambridge, Polity, coll. « Cultural History of Literature », p. 8-9.

deuxième type de réification – synchronique celle-là – à l'origine des frontières franches qui sont tracées, dans une période donnée, entre ce qui appartient à la catégorie d'avant-garde et ce qui en est rejeté. Ce geste de séparation tend à ne considérer le contexte d'émergence d'un mouvement, d'un artiste ou d'une œuvre d'avant-garde que pour montrer en quoi il s'en détache comme d'un seul bloc, *essentiellement*, *par nature*. Il tend à effacer, ou du moins à minimiser, les traces de son inscription dans un monde social, politique et culturel complexe et hétérogène, de même que dans plusieurs champs dans lesquels le mouvement, l'artiste ou l'œuvre s'inscrit, ou bien avec lesquels il est en constante interaction. Il institue ou confirme le mythe d'une distinction, d'une originalité que de nombreux chercheurs ont contribué à défaire dans les dernières décennies[27].

Dans la définition figurée de l'avant-garde, on remarque aussi que la dimension spatiale et relationnelle initiale se trouve en grande partie abolie. En effet, celle-ci laisse désormais place à des enjeux plus généralement « temporels ». Caractérisée par ses innovations, par la nouveauté de ses propositions, l'avant-garde figurée sous-entend ainsi une chronologie où, jouant le rôle de précurseur, elle s'orienterait vers une finalité. À cet égard, les interprétations de son déploiement sont presque systématiquement porteuses d'une *téléologie*. Les avant-gardes souscriraient ainsi à une « religion du futur », à une « rhétorique de la rupture et mythe du commencement absolu[28] » ; aussi, affirmant que le « futurisme » est le propre de tous les mouvements d'avant-garde (et non pas de ceux qui s'en revendiquent explicitement), Renato Poggioli affirme que :

> dans la psychologie et l'idéologie de l'art d'avant-garde, considéré historiquement (à partir de ce que les hégéliens et les marxistes qualifieraient de dialectique historique), la manifestation futuriste représente, pour ainsi dire, une phase

[27] Voir notamment Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, *op. cit.*

[28] Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, *op. cit.*, p. 47.

> prophétique et utopique, l'arène de l'agitation et de la préparation d'une révolution annoncée, sinon de la révolution elle-même […] Nous pouvons résumer la tendance en question en disant que les initiateurs et les partisans d'un mouvement d'avant-garde étaient conscients d'être des précurseurs de l'art du futur[29].

C'est une chose que de s'intéresser au rapport particulier des avant-gardes historiques au temps et à la temporalité[30] ; c'en est une autre, dans la recherche, de reprendre ce rapport comme s'il était avéré et qu'il ne soulevait pas certaines questions épistémologiques importantes. Pour Matei Calinescu, par exemple, l'avant-garde comme concept artistique désigne toutes les écoles dont les programmes esthétiques étaient définis par leur rejet du passé et par leur culte du nouveau[31] : mais, peut-on s'interroger, l'autodésignation dans un programme est-elle une condition suffisante pour tracer les frontières de la catégorie d'avant-garde ? Pour John Roberts, l'avant-garde amène « la possibilité du "nouveau" », d'une dissonance face à la tradition qui produirait « une rupture dans le présent : l'événement qui ne peut être prédit avec la référence de circonstances et de limites prédéfinies[32] ». Dans la même veine, l'émergence de l'avant-garde signifierait pour Roland Schaer que « le temps est venu pour un antagonisme obstiné entre le futur et le passé ; le nouveau, une valeur en soi, ne peut surgir dans toute sa pureté radicale que de la destruction du vieux, dans une violente rupture qui séparerait l'ancien monde de celui qui vociférerait pour pouvoir naître[33] ». Une autre question se pose ici aussi : comment reconnaitre l'historicité de cette impulsion vers le nouveau, qui est aussi un trait d'époque ? Et comment gérer

---

[29] Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, p. 69.

[30] Voir par exemple Jan Baetens *et al.* (dir.), *Time and Temporality in Literary Modernism (1900-1950)*, Louvain, Peeters Publishers, 2016, 307 p.

[31] Calinescu, Matei, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, *op. cit.*, p. 117.

[32] John Roberts, *Revolutionary Time and the Avant-Garde*, Londres, Verso, 2015, p. 90.

[33] Roland Schaer, « Utopia and Twentieth-Century Avant-Gardes », dans Roland Schaer, Gregory Claeys et Lyman Tower Sargent (dir.), *Utopia: The Search for the Ideal Society in the Western World*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 279.

« l'impureté » de tous les mouvements, artistes et objets dits d'avant-garde, en ce qu'ils s'inscrivent nécessairement dans des contextes sociohistoriques dont ils reproduisent certains conformismes ? Ce type d'interprétation téléologique tend à décontextualiser les objets d'avant-garde, à les dés-historiciser, d'une part en exagérant l'apport de l'innovation dans leur émergence, et d'autre part en y tempérant l'apport de l'héritage.

Finalement, dans la définition métaphorique de l'avant-garde s'appliquant aux idées, à la politique et aux arts, on remarque que le geste d'avant-garde n'est plus déterminé par son obéissance aux règles, mais bien par son contraire objectif[34] : c'est-à-dire par la rupture d'avec ses pairs, d'avec les attentes du public, et donc par l'antagonisme qu'il manifeste au sein de sa communauté d'émergence. Dans l'acception figurée du terme, effectivement, il y aurait d'un côté l'avant-garde (dont la connotation est le plus souvent méliorative), et de l'autre le conformisme contre lequel elle se bat (dont la connotation est le plus souvent péjorative). L'instauration de cette binarité, qui déploie presque systématiquement une préférence avant-gardiste de la part de celui qui l'établit, est ce qui pourrait être qualifié de *manichéisme*, troisième orientation habituelle dans les discours qui traitent de l'avant-garde. Selon cette tendance en recherche, c'est sur une opposition totale et constitutive que se construirait l'avant-garde. La dynamique antagonique attribuée aux avant-gardes est particulièrement manifeste dans un court texte d'Ionesco :

> Je préfère définir l'avant-garde en termes d'opposition et de rupture. Tandis que la plupart des écrivains, artistes, penseurs s'imaginent être de leur temps, l'auteur

[34] Cela n'est cependant pas toujours le cas, et on trouve un contre-exemple particulièrement éloquent chez Saint-Simon, pour qui l'artiste est au service d'un projet collectif commun : « Unissons-nous, dit l'Artiste à ses interlocuteurs, le Savant et l'Industriel, et pour parvenir au même but, nous avons chacun une tâche différente à remplir. C'est nous, artistes, qui vous servirons d'avant-garde ; la puissance des arts est en effet la plus immédiate et la plus rapide. […] Nous nous adressons à l'imagination et aux sentiments de l'homme : nous devrons donc exercer toujours l'action la plus vive et la plus décisive ; et si aujourd'hui notre rôle paraît nul ou au moins très secondaire, c'est qu'il manquait aux arts ce qui est essentiel à leur énergie et leur succès, une impulsion commune et une idée générale » (Claude-Henri de Saint-Simon, « L'Artiste, le savant et l'industriel », *Œuvres complètes de Saint-Simon et d'Enfantin*, vol. 10, Paris, E. Dentu, 1875, p. 210-211).

> rebelle a conscience d'être contre son temps. […] L'homme d'avant-garde est comme un ennemi à l'intérieur même de la cité qu'il s'acharne à disloquer, contre laquelle il s'insurge, car, tout comme un régime, une forme d'expression établie est aussi une forme d'oppression. L'homme d'avant-garde est l'opposant vis-à-vis du système existant[35].

Il est intéressant de constater à quel point le manichéisme imprègne les interprétations de l'avant-garde, et ce, même lorsque ces interprétations sont critiques les unes des autres. Aussi, les chercheurs se revendiquant des interprétations bürgeriennes conceptualisent l'avant-garde comme offensive *contre* l'entièreté de ce qu'ils qualifient « d'institution art » ; tandis que ceux qui se revendiquent des interprétations bourdieusiennes, à contre-courant, la conceptualisent plutôt en fonction de son attaque *contre* un groupe dominant au sein d'un champ partagé qu'ils souhaitent implicitement préserver. Des lectures plus tardives affirment, quant à elles, que les véritables artistes d'avant-garde inscrivent leur action dans une orientation nécessairement anticapitaliste[36]. Des complications émergent cependant de toutes ces interprétations manichéennes. Les principales sont liées à la suggestion d'une inscription des mouvements, des artistes et des œuvres d'avant-garde dans un seul et unique rapport social, où deux clans opposés s'affronteraient. Or, pour les objets d'avant-garde comme pour les autres, la complexité et la richesse du monde social – peut-être encore plus dans une période comme celle de l'entre-deux-guerres, où les conflits liés aux rapports de classe, de sexe et de race (notamment) sont bien souvent exacerbés – imposent une lecture plus raffinée de la question de l'antagonisme artistique et littéraire.

L'étude de la nature particulière de ces déplacements du sens littéral au sens figuré est intéressante et productive, car elle ne pointe pas seulement certains écueils

---

[35] Eugène Ionesco, « Discours sur l'avant-garde », *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 77-78.

[36] Marc James Léger, *Vanguardia. Socially Engaged Art and Theory*, Manchester, Manchester University Press, 2019, p. 24.

potentiels de la conceptualisation de l'avant-garde, mais révèle également certains moyens efficaces pour y faire face. S'il n'est sans doute pas possible, ni peut-être même souhaitable, de se prémunir entièrement des tendances à la réification, à la téléologie ou au manichéisme, il est certainement utile d'en mesurer les risques et, ce faisant, d'offrir une perspective plus juste et plus précise sur le concept d'avant-garde. Car ces orientations (réification, téléologie et manichéisme) à travers lesquelles sont définis les contours de l'avant-garde comme concept peuvent avoir pour effet de simplifier à l'excès un phénomène culturel composite et intriqué. Ces difficultés proviennent notamment d'une opération cognitive particulière, qui n'est pas sans conséquences épistémologiques sur ce qu'il est possible ou non de lire dans les objets d'avant-garde : celle qui considère *l'avant-garde comme réponse*.

2.2 Les voiles d'une avant-garde envisagée comme réponse

On ne pourrait comprendre un texte, explique le philosophe Robin George Collingwood, que si l'on a véritablement compris la « question » à laquelle il répond[37]. Derrière cette affirmation s'exprime une intention tout à fait légitime : celle de procéder, à travers l'analyse, à une herméneutique qui retrouverait le sens originel – le sens *fondateur* – d'une œuvre donnée. Bien sûr, nombreux sont ceux qui par la suite, dont Hans Georg Gadamer, se sont intéressés à la méthode de Collingwood en atténuant quelque peu certains aspects, soulignant notamment que l'horizon même de l'interprète, au moment de sa lecture, n'est pas sans influence sur la question qu'il aura su reconstituer[38]. Mais il faut remarquer que ce n'est pas le seul défi, c'est-à-dire cette impossibilité de s'extraire de son propre contexte d'énonciation afin de retourner aux sources intelligibles d'une intention initiale, que pose la « logique de la question et de la réponse ». Structurellement, le raisonnement proposé par Collingwood impose sur

[37] Cité dans H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. par Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 65.

[38] *Ibid.*, p. 66.

ses objets d'étude une certaine homogénéité, parfois susceptible d'être artificielle, tant pour ce qui concerne le contexte d'émergence (la « question ») que l'objet étudié (la « réponse ») ; et cette logique suggère également un rapport direct de cause à effet entre la question et la réponse choisies. Considérer l'œuvre comme *réponse*, c'est bien souvent risquer d'ordonner et d'harmoniser à outrance le chaos relatif d'une proposition artistique ou littéraire et les circonstances qui l'ont vue naître.

La réification, la téléologie et le manichéisme, lorsqu'ils se déploient dans les théories de l'avant-garde, résultent souvent de cette logique historique qui considère les mouvements, les artistes et les œuvres étudiés comme des réponses à des questions reconstituées par l'interprète. Avec la réification, d'abord, la « question » cherche à isoler un certain nombre d'objets en fonction de caractéristiques choisies : en d'autres mots, dans le réseau labyrinthique et intriqué des champs artistique et littéraire, que devrions-nous abstraire, à une période donnée, pour la constitution d'un *corpus d'avant-garde distinctif* ? Avec la téléologie, ensuite, on se demande : quels objets spécifiques pourraient être considérés comme les *précurseurs* d'une certaine orientation de l'histoire de l'art, et sur quels aspects choisis arrive-t-on à juger de cette avance temporelle ? Finalement, avec le manichéisme, la question devient : face à la tradition ou au courant dominant, quelles œuvres se posent comme *riposte antagonique*, ou encore comme concurrence révolutionnaire ? À des degrés variables et modulables selon certaines caractéristiques de la définition et de la conceptualisation adoptées, ces questions, qui sont liées à la distinction, à la temporalité et à l'antagonisme, sont celles auxquelles l'avant-garde, dans les théories qui s'y consacrent, constituerait la réponse directe.

Bien sûr, la recherche sur le concept d'avant-garde est diverse et prolifique, et elle ne saurait être strictement réduite à ces termes. En effet, rares sont les chercheurs qui baseraient leur analyse sur la définition métaphorique du sens commun (soit l'avant-garde comme groupe de personnes ou ensemble d'œuvres en avance sur leur

époque) sans minimalement historiciser et contextualiser leurs observations. Néanmoins, la réification, la téléologie et le manichéisme, de même que la logique de la question et de la réponse, continuent le plus souvent d'avoir un impact significatif sur la manière dont sont étudiés ou critiqués les objets supposés d'avant-garde. Nul doute que les interprétations qui en découlent éclairent bel et bien certaines caractéristiques réelles de ces objets, comme nous le verrons lorsque nous nous pencherons sur la revue *Documents* ; cependant, en raison de la cohérence qu'elles prêtent à leurs objets, ces analyses finissent par voiler d'autres éléments définitoires de ces mouvements, de ces artistes et de ces œuvres, aspects qui mériteraient pourtant une attention particulière, en ce qu'ils contredisent la « pureté » du geste radical attribué à l'avant-garde.

C'est d'ailleurs sur cette ambivalence des objets dits d'avant-garde qu'émergent de nombreux conflits d'interprétation, dont ceux que nous avons relevés au chapitre précédent. Comment, en effet, concilier l'idée d'une pratique révolutionnaire à des conformismes sociaux de sexe et de race ? De quelle manière penser ces dissonances « traditionnalistes », tout en préservant la cohérence d'un projet conçu comme radical ? De manière plus générale, comment est-il possible d'articuler d'un côté une lecture de l'avant-garde exposant un ensemble de discours parfois discordants, voire contradictoires, tout en s'assurant que l'analyse proposée de l'autre côté soit *productive*, c'est-à-dire qu'elle parvienne tout de même à dégager un sens ? En refusant pour l'analyse « la signification anhistorique » que prennent certaines conceptualisations de l'avant-garde[39] (et qui se manifeste d'ailleurs pleinement dans la définition du sens commun, comme lorsque l'on parle de « coiffure d'avant-garde » ou d' « ascenseurs d'avant-garde »), je propose d'aborder individuellement les enjeux de la réification, de la téléologie et du manichéisme tels qu'ils apparaissent spécifiquement dans l'analyse de ce qu'on a qualifié d'avant-gardes historiques, dans

[39] François Albera, *L'avant-garde au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 1.

la première moitié du XX^e siècle. Si ces trois aspects des théories de l'avant-garde se recoupent à plusieurs endroits, je les aborderai ici distinctement.

Comment délimite-t-on le corpus d'avant-garde ? Le concept d'avant-garde se construit sur un paradoxe. D'une part, il nous sert à désigner l'ambition de s'attaquer aux canons et à l'institutionnalisation en arts et en littérature ; mais d'autre part, son utilisation même est à l'origine de la création de « canons » d'avant-garde et de l'institutionnalisation nécessaire à la création d'anthologies et de livres d'histoire. La situation n'est d'ailleurs pas ignorée par les mouvements et les artistes d'avant-garde eux-mêmes. Aussi, pour certains, il est assez clair que l'épithète « avant-garde » a pu agir comme badge ou comme monnaie d'échange permettant de vivre d'un « professionnalisme alternatif »[40]. Nous pouvons d'ailleurs, à cet égard, relever le cas du futurisme italien de Marinetti, dont l'action se trouve remarquablement en phase avec la théorie et la pratique publicitaires de son époque[41]. Dans la même veine, l'image d'anti-mouvement fondamentalement destructeur et nihiliste, qu'on attribue le plus souvent au mouvement dada, pourrait en grande partie être le résultat d'une opération marketing avant la lettre[42]. L'avant-garde, lorsqu'elle devient un « investissement », lorsqu'elle devient une « valeur d'échange », prend les allures de produit aisément repérable auprès de ceux qui ont contribué à en fabriquer le sens – marchands d'art, maisons d'édition, critiques ou collectionneurs[43]. On assiste alors à un premier mouvement de réification de l'avant-garde.

---

[40] David Cottington, *The Avant-Garde. A Very Short Introduction*, *op. cit.*, p. 49-50.

[41] Matthew McLendon, « Engaging the crowd: the Futurist manifesto as avant-garde advertisement », dans Elza Adamowicz et Simona Storchi (dir.), *Back to the Futurists. The Avant-garde and its Legacy*, Manchester, Manchester University Press, 2013, p. 14-15.

[42] Hubert F. van den Berg, « From a New Art to a New Life and a New Man. Avant-Garde Utopianism in dada », dans Sascha Bru and Gunther Martens (dir.), *The Invention of Politics in the European Avant-Garde (1906-1940)*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Avant-Garde Critical Studies », 2006, p. 133-135.

[43] David Cottington, *The Avant-Garde. A Very Short Introduction*, *op. cit.*, p. 49-50.

Un deuxième mouvement de réification s'effectue lors de la théorisation et de l'anthologisation de l'avant-garde. Cherchant en quelque sorte à définir la « nature » du geste d'avant-garde, ses théoriciens et ses anthologistes tendent à dissimuler que leur interprétation découle nécessairement d'une conception spécifique de la littérature ; et pourtant, on peut constater combien leur sélection d'œuvres et de corpus se trouve strictement déterminée par cette conception[44]. Cela n'est évidemment pas sans conséquences épistémologiques sur ce que l'on peut percevoir (ou non) de l'avant-garde. Afin d'illustrer ce point, on peut donner l'exemple de Peter Bürger qui, dans sa théorie de l'avant-garde, mesure les mouvements de l'entre-deux-guerre à l'aune des événements de Mai 68. Pour le théoricien, 1968 jette « une lumière vive sur les avant-gardes de la première moitié du XX^e^ siècle », qui « révèle que ces dernières ont davantage cherché à entraîner une révolution du vivre-ensemble de l'humanité qu'à imposer un nouveau style d'époque[45] ». Restreignant le geste d'avant-garde à une ambition commune et transcendante, sa théorisation a le potentiel universalise et institutionnalise, en quelque sorte, une manière spécifique de comprendre et d'analyser les mouvements, les artistes et les œuvres. C'est ainsi qu'ils se trouvent concrétisés, cohérents, statiques, et donc aisément appréhendés.

Comment juger de l'avance d'un objet sur son temps ? S'il y a un concept qui donne une « orientation » à l'histoire des arts et de la littérature, c'est bien celui de l'avant-garde. En effet, les mouvements et les artistes qui créent sous cette bannière, selon une interprétation de Clement Greenberg encore très présente dans la recherche, investiraient « le champ artistique d'une téléologie immanente, propre à chacun des arts, en y incluant, sur le modèle kantien, la dimension d'une autocritique censée les

[44] Klaus Beekman, « The Selection of Avant-Garde Poetry for Anthologies », dans Dietrich Scheunemann (dir.), *European Avant-Garde. New Perspectives,* Amsterdam, Rodopi, coll. « Avant-Garde Critical Studies », 2008, p. 212.

[45] Peter Bürger, « Fin de l'avant-garde ? », dans *Études littéraires*, vol. 31, n^o^ 2, 1999, p. 18.

acheminer vers une pleine conscience d'eux-mêmes[46] ». En ce sens, l'avant-garde imposerait une direction à la ligne du temps, à partir de laquelle il serait possible de juger de l'avancement ou de la régression ; elle serait donc, d'abord et avant tout, une réponse au « problème du *temps* » – non pas du temps des philosophes ou de celui des physiciens, mais bien du « *temps humain* », en ce qu'il met en jeu le « sens de l'histoire »[47]. Toute avant-garde, à cet égard, pourrait facilement être qualifiée de *futuriste*[48], en ce qu'elle adhérerait à un « dogme du progrès, du développement et du dépassement », déployant un « militantisme du futur » et la « conscience d'un rôle historique à jouer »[49]. Si cette interprétation des avant-gardes historiques est contemporaine de la période d'entre-deux-guerres, reprenant par moment des éléments de la vulgate marxiste[50], il faut remarquer qu'elle persiste dans la recherche subséquente à travers les *topoï* de la mort, de la fin ou de l'échec des avant-gardes.

Effectivement, pour de nombreux chercheurs depuis les années 1970, l'avant-garde véritable, telle qu'elle s'est manifestée momentanément dans la première moitié du XX^e^ siècle, n'existerait plus, pour la raison qu'elle n'aurait plus rien de radical ou de révolutionnaire à proposer[51]. Ce qui est sous-entendu dans ces interprétations du concept, c'est non seulement une autoconscience par les avant-gardes de leur propre

---

[46] Jean-Pierre Cometti, « Que signifie la "fin des avant-gardes"? », *Rue Descartes*, n^o^ 69, 2010, p. 105.

[47] Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, *op. cit.*, p. 9.

[48] Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, *op. cit.*, p. 69.

[49] Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, *op. cit.*, p. 47.

[50] Voir par exemple Antonio Gramsci, « Marinetti the Revolutionary », dans David Forgacs et Geoffrey Nowell-Smith (dir.), *Selections from Cultural Writings*, Cambridge, Harvard University Press, 1985, p. 51.

[51] À cet égard, voir notamment Leslie Fiedler, « Death of Avant-Garde Literature », dans *The Collected Essays of Leslie Fiedler*, vol. 2, New York, Stein and Day, 1971, p. 454-461 ; James Harding, *The Ghosts of the Avant-garde(s): Exorcising Experimental Theater and Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2013, 248 p. ; Paul Mann, *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Indianapolis, Indiana University Press, 1991, 154 p. ; Mike Sell, *Avant-garde Performance and the Limits of Criticism*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2008, 336 p.

positionnement sur la ligne du temps de « l'histoire des arts et de la littérature », mais peut-être aussi la mise en œuvre tacitement concertée d'un projet qui fonderait les bases d'un avenir. La vision de cette temporalité est éminemment progressiste : en effet, lorsque l'on traite de « l'échec des avant-gardes », c'est presque systématiquement pour mettre en lumière la perpétuation d'un système d'oppression que ces mouvements auraient en vain tenté d'abolir. Cependant, il faut aussi voir combien ce rapport au futur des avant-gardes, comme le prouve notamment leur passion pour les arts dits primitifs, ou encore leur tentative de mettre en lumière de nouveaux canons[52], est profondément ambivalent. Les conceptions téléologiques de l'avant-garde, afin de « fonctionner », n'ont d'autre choix que de minimiser cette ambivalence constitutive, voire laisser de côté des mouvements complets. Par exemple, le néo-traditionnisme français, mouvance née autour des nabis qui visait à une connaissance alternative du monde[53], dont le paradoxal projet politico-esthétique aurait été à la fois conservateur et révolutionnaire, colonial et métropolitain, traditionnel et radical[54], n'est presque jamais abordé dans les différentes conceptualisations de l'avant-garde. Pourtant, toutes ces caractéristiques, comme nous le verrons dans les prochains chapitres, pourraient aussi être attribuées à un objet comme *Documents*, dont le caractère d'avant-garde, lui, est rarement contesté.

À quoi s'oppose l'avant-garde ? De tout ce qui constitue la « posture d'avant-garde », l'antagonisme représenterait sa « caractéristique la plus remarquable et ostentatoire[55] ». Aussi, rares sont les théorisations de l'avant-garde qui ne disent mot

[52] Voir par exemple André Breton, « Manifeste du surréalisme », dans *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 329.

[53] Andreea Apostu, « Entre quête subjective et enquête objective. Le double visage du Néo-traditionnisme », dans Harri Veivo et al. (dir.), *Beyond Given Knowledge. Investigation, Quest and Exploration in Modernism and the Avant-Gardes*, Berlin, De Gruyter, 2018, p. 161.

[54] Christopher Alexander MacKenzie Churchill, « Neo-Traditionalist Fantasies: Colonialism, Modernism and Fascism in Greater France 1870-1962 », thèse de doctorat, Queen's University, Department of History, 2010, f. 3..

[55] Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, *op. cit*,. p. 30.

de ce à quoi elle s'opposerait, de ce qu'elle chercherait à abolir. Contre le public et la tradition[56] ; contre un passé arbitraire dont il faut renverser l'influence oppressive[57] ; contre le conformisme et la convention[58] ; contre le statut de l'art dans la société bourgeoise[59] ; contre les fondations mêmes des valeurs et des vérités les plus ordinaires de la doxa[60] ; ou encore, contre l'avant-garde consacrée (pour lui prendre sa place)[61] : la dimension « combative » de l'avant-garde, lorsqu'elle s'applique aux arts et à la littérature, se manifeste à travers une lutte dans laquelle une cible spécifique est déterminée. À cet effet, c'est d'ailleurs souvent négativement que l'on délimite le « corpus d'avant-garde » : définis par leur « ennemi commun », les objets d'avant-garde ne sont pas seulement éclairés par les caractéristiques positives qu'ils manifestent, mais aussi par le conflit autour duquel se définissent mutuellement avant-garde et arrière-garde. Cette classification de l'avant-garde en fonction de sa dimension antagonique continue, un siècle après la période forte des avant-gardes historiques, de marquer profondément les champs artistique, littéraire et académique[62], malgré les critiques de plus en plus nombreuses auxquelles ces analyses font face.

[56] *Idem*.

[57] Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, *op. cit.*, p. 95.

[58] Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, *op. cit.*, p. 80.

[59] Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, trad. par Jean-Pierre Cometti, Paris, Questions théoriques, coll. « Saggio Casino, p. 82.

[60] Richard Murphy, *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, *op. cit.*, p. 210.

[61] Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *loc. cit.*, p. 8.

[62] On pourrait à cet égard mentionner Mikkel Bolt Rasmussen, *After the Great Refusal. Essays on Contemporary Art, its Contraditions and Difficulties*, Hants, Zero Books, 2018, 145 p. ; Marc James Léger, *Vanguard. Socially Engaged Art and Theory*, *op. cit.* ; John Roberts, *Revolutionary Time and the Avant-Garde*, *op. cit.*, 322 p.

Il est vrai qu'il serait bien difficile d'imaginer un concept d'avant-garde qui ne chercherait pas à mettre en lumière le contre-discours des objets étudiés[63]. Le problème ne vient donc pas directement de cette tendance à chercher la dynamique antagonique dans laquelle l'avant-garde s'inscrit. Cependant, certaines difficultés théoriques émergent lorsque l'on choisit de réduire le concept à un seul antagonisme, qui serait entier et tout à fait cohérent ; lorsque l'on universalise, en d'autres mots, un *contre* spécifique qui rassemblerait l'ensemble des avant-gardes, sans considération des différentes positions sociales qu'occupent les mouvements et les artistes qui les fondent. Cette opération a nécessairement pour effet de minimiser les contradictions qui régissent l'insertion des avant-gardes dans les champs artistique et littéraire[64]. Il n'existe, en premier lieu, aucun objet monosémique d'avant-garde dont le discours pourrait être ramené à un seul rapport, et ce, peu importe la généralité de ce rapport, que celui-ci soit lié à l'attaque contre la tradition ou le statut de l'art ; en second lieu, un ensemble aussi disparate que celui des mouvements et des artistes d'avant-garde ne saurait être réduit à un projet commun sans que s'exprime un grand nombre d'incohérences mettant en danger la « règle » ainsi établie.

Face à ces difficultés, plusieurs chercheurs ont proposé des solutions qui, au lieu de les résoudre, tendent à évacuer les paradoxes. On a notamment tenté de restreindre l'étude de l'avant-garde à certains mouvements choisis, par exemple au dadaïsme et au premier surréalisme[65], ou encore de limiter le geste d'avant-garde à sa dimension esthétique, omettant notamment ses compromissions avec des régimes

[63] Bien que dans le sens commun, la chose soit tout à fait possible : des chaussures ou une technologie d'avant-garde mettent plus fortement en lumière la dimension « en avance sur son temps » que celle, antagonique, du dadaïsme ou du futurisme par exemple.

[64] À titre d'exemple, le cas de la réception des avant-gardes roumaines dans les histoires littéraires est éclairant : voir Ioana Both, « Comment peut-on être roumain ? Brève histoire de la réception critique des avant-gardes roumaines, en Roumanie », dans Thomas Hunkeler (dir.), *Paradoxes de l'avant-garde. La modernité artistique à l'épreuve de sa nationalisation*, Paris, Classique Garnier, p. 177-196.

[65] Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 27.

dictatoriaux[66]. D'autres chercheurs ont développé un vocabulaire qui leur permet de délimiter un sous-ensemble de l'avant-garde qui serait réellement antagonique, au sein d'une avant-garde plus large et pas aussi « avant-gardiste » que l'on pourrait le croire (au sens où ces chercheurs l'entendent). Philippe Sers, par exemple, pose les bases d'une « avant-garde radicale », qui se définirait notamment par « une culture de résistance et d'utopie[67] ». Pour Sers, cette caractérisation exclut peut-être *de facto* le futurisme italien, mais inclut tant bien que mal le constructivisme russe, sous le couvert du « double jeu » que ses artistes auraient été contraints de jouer avec le pouvoir stalinien[68]. C'est également la position adoptée par Marc James Léger, qui qualifie d'« arrière-gardes » les avant-gardes historiques ayant accordé leurs discours à des régimes fascistes[69]. De son côté, Richard Murphy utilise le critère de la « sophistication » pour trancher entre une avant-garde « naïve » et une avant-garde « progressiste ». Chez cette dernière, le « dialogisme » mettrait véritablement en danger « l'objectivité du cadre réaliste[70] » de l'art, au contraire de la première. Cette séparation entre avant-gardes véritables et fausses nie les influences mutuelles et les interactions entre mouvements. Le futurisme par exemple, qui cause de nombreux maux de tête à ceux qui aimeraient voir l'avant-garde comme mouvement essentiellement antiautoritaire, a eu un impact mondial et a créé des futurismes dont l'agenda ne concorde que partiellement avec le programme esthétique et politique de

[66] Thomas Hunkeler, « Vers une "contre-histoire" comparatiste des avant-gardes », dans Thomas Hunkeler (dir.), *Paradoxes de l'avant-garde. La modernité artistique à l'épreuve de sa nationalisation*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 7.

[67] Philippe Sers, « Notes sur le Paradigme de l'avant-garde radicale », *Rue Descartes*, nº 69, 2010, p. 58.

[68] *Idem.*

[69] Marc James Léger, « The Idea of the Avant-Garde », dans Marc James Léger (dir.), *The Idea of the Avant-Garde and What It Means Today 2*, Bristol, Intellect, 2020, p. 7-14.

[70] Richard Murphy, *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, p. 89-90.

Marinetti[71] ; et c'est ce mouvement qui a marqué les débuts d'une « rupture cruciale » dans la littérature et l'art européens, remettant en question « tous les aspects de la production littéraire et artistique, de la sacralité et de l'éternité de l'œuvre d'art au rôle privilégié de l'artiste et la passivité du lecteur et spectateur »[72]. La négation de l'apport du futurisme aux mouvements d'avant-garde dits de gauche nie également ce qu'admettaient les contemporains : Antonio Gramsci, après tout, voyait les futuristes comme des porteurs privilégiés de la philosophie marxiste[73].

Dans tous les cas, la logique historique de la question et de la réponse, motivée par les orientations de la réification, de la téléologie et du manichéisme, expose l'analyse à plusieurs imprécisions, voire à des lacunes conceptuelles qui empêchent de constater dans le geste d'avant-garde une complexité et une richesse authentiques. L'avant-garde est rarement – sinon jamais – *une* manifestation bien définie et délimitée. Ironiquement, alors que c'est à l'avant-garde que l'on attribue une attaque contre l'organicité de l'œuvre d'art[74], l'image qui en est donnée peut apparaître tout particulièrement homogène et organique : l'avant-garde serait une chose détachée du monde, en avance sur son temps, qui s'inscrirait contre la tradition et le statut de l'art. À cet effet, le concept, lorsqu'on l'envisage comme réponse, peut nous empêcher de comprendre et d'interpréter le caractère éminemment ambivalent de mouvements, d'artistes et d'objets artistiques et littéraires dont l'anticonformisme et la radicalité ne sont peut-être pas aussi entiers que certains le souhaiteraient. Tentons à présent une

[71] Günter Berghaus, « Editorial: Aims and Functions of the *International Yearbook of Futurism Studies* », dans Günter Berghaus (dir.), *International Yearbook of Futurism Studies*, vol. 1, Berlin, De Gruyter, 2011, p. XI.

[72] Federico Luisetti et Luca Somigli, « A Century of Futurism: Introduction », dans Federico Luisetti et Luca Somigli (dir.), *A Century of Futurism 1909-2009*, *Annali d'Italianistica*, vol. 27, 2009, p. 14.

[73] Antonio Gramsci, « Marinetti the Revolutionary », dans *Selections From Cultural Writings*, *op. cit.*, p. 51.

[74] Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 31.

opération inverse : voyons ce qui peut être éclairé lorsque l'on considère l'avant-garde comme question.

2.3 Les possibles de l'avant-garde comme question

Dans l'un de ses textes pour *Documents*, Georges Bataille s'intéresse à la manière dont les fleurs sont construites comme symboles dans le langage courant. Les discours à leur sujet, isolant mentalement certaines des parties (la corolle) pour en ignorer d'autres entièrement (le pistil et les racines), leur imposeraient effectivement un sens arbitraire. L'analyse que fait Bataille de ce phénomène l'amène à constater que le « savoir » ne se fabrique pas objectivement, indépendamment de la subjectivité de ses créateurs. Il serait plutôt le fruit de projections mentales, basées sur une sélection artificielle de caractéristiques et leur association. « Il est vain d'envisager uniquement dans l'aspect des choses les signes intelligibles qui permettent de distinguer divers éléments les uns des autres », explique Bataille. « Ce qui frappe des yeux humains ne détermine pas seulement la connaissance des relations entre les divers objets, mais aussi bien tel état d'esprit décisif et inexplicable[75]. » Similairement, lorsque l'on utilise la logique de la question et de la réponse pour aborder le concept d'avant-garde, il arrive souvent que l'on isole un ou plusieurs aspects d'un objet afin de pouvoir classer ce dernier, afin de pouvoir l'y subsumer complètement, oubliant au passage certaines autres parties qui pourraient tout aussi bien être définitoires. L'utilisation du collage ; la critique socioépistémologique radicale ; l'attaque de certaines valeurs artistiques traditionnelles : ces synecdoques dans l'analyse peuvent nous amener à abstraire la partie d'un tout pour l'ériger en symbole d'un mouvement, d'un artiste ou d'une œuvre. Malheureusement, à la façon de la corolle d'une fleur qui ne témoignerait que d'une partie de l'ensemble, un geste isolé ou une caractéristique spécifique ne saurait définir l'avant-garde : celle-ci se manifeste plutôt comme le produit d'un *réseau* de discours et d'images intriqués, réseau formant un ensemble composite et non schématique.

[75] Georges Bataille, « Le langage des fleurs », dans *Documents*, vol. 1, nº 3, 1929, p. 160.

D'ailleurs, si l'on y regarde de plus près, rien de ce qui compose une fleur ne saurait individuellement y être identifié : aussi, « [u]ne fleur n'est pas une fleur », explique Thich Nhat Hanh, car elle n'est toujours faite « qu'à partir d'éléments qui ne lui appartiennent pas en propre[76] ». Aucune de ses parties ne pourrait correctement en représenter *l'essence*.

Afin de ne pas restreindre notre vision de l'objet à l'une de ses parties, il faut sans doute considérer l'avant-garde non plus comme la réponse directe à un contexte donné, mais plutôt comme une question : une question adressée tant à un contexte artistique, littéraire et sociopolitique *qu'au concept même de l'avant-garde*. Dans cette perspective, chaque objet deviendrait en quelque sorte une manière singulière d'analyser les relations complexes qui l'unissent à son environnement d'émergence, de même qu'à mettre à l'épreuve la théorisation qui cherche à l'expliquer. On peut en effet, dans un premier temps, considérer l'objet comme une question adressée à un contexte artistique, littéraire et sociopolitique en ce que l'on suppose que l'objet d'avant-garde agit comme *analyseur*, *révélateur* et *inducteur* de critique face à un rapport circonstanciel de domination qui autrement passerait inaperçu[77] : l'avant-garde se fait effectivement, dans toutes les théorisations qui l'abordent, un contre-discours oppositionnel face à un ou plusieurs aspects esthétiques, sociaux ou politiques de la période qui la voit naître. Cependant, sachant que la domination présente systématiquement plusieurs facettes (que l'on continue d'ailleurs de discerner *a posteriori*), on peut supposer que très rares sont les objets qui témoignent de la même radicalité dans l'ensemble de leurs relations. Dans un deuxième temps, on peut considérer l'objet d'avant-garde comme une question adressée aux conceptions mêmes que l'on se fait de l'avant-garde, en ce que celui-ci met en doute la manière dont la

[76] Thich Nhat Hanh, *The Heart of the Buddha's Teaching*, New York, Harmony Books, 2015, p. 129.

[77] Olivier Quintyn, *Valences de l'avant-garde*. *Essai sur l'avant-garde, l'art contemporain et l'institution*, *op. cit.*, p. 15.

théorisation tend à systématiser *une règle* et à négliger ce qui est perçu comme exception ; ou encore en ce qu'elle tend à universaliser certains éléments définitoires qu'il serait d'ailleurs difficile de retrouver purs dans aucun objet (à part peut-être au sein des manifestes dressant la « liste d'intentions » de mouvements donnés). Dans les deux cas, tant pour le contexte d'émergence que pour la théorie de l'avant-garde, l'objet comme question nous pousse à tester les limites de nos présomptions face à la portée et à l'univocité du geste de l'avant-garde.

Mais comment effectuer, de manière pratique, ce mouvement de l'objet comme réponse à l'objet comme question ? Dans les prochaines pages, je souhaite exposer quelques pistes de réflexion et outils méthodologiques qui nous permettront de préciser et de nuancer certains aspects du regard que nous portons sur l'avant-garde comme concept. Il est important de mentionner qu'il ne sera pas question ici de présenter une théorisation inédite du concept d'avant-garde, mais de proposer quelques méthodes pour raffiner l'analyse de caractéristiques déjà bien établies dans les nombreuses théories existantes. À l'aune de cette perspective, chacune de ces caractéristiques sera traitée individuellement dans les prochains chapitres pour l'étude de la revue *Documents*. Je mettrai alors en lumière, sur le « terrain » d'un objet choisi, ce que j'entends par mise à l'épreuve du concept d'avant-garde.

Mais auparavant, il faut minimiser les conséquences épistémologiques qui proviennent de la réification, de la téléologie et du manichéisme, en apportant à notre étude certains correctifs. Premièrement, il est nécessaire d'éviter de prendre l'objet comme unité cohérente et organiquement intelligible et d'utiliser « avant-garde » comme un qualificatif qui totaliserait son objet. Nul autre choix, en effet, que de décomposer les aspects d'un objet pour en distinguer les relations différenciées au pouvoir et à la domination. Pour éclairer ce point à partir d'un exemple particulier qui aborde la question du contre-discours oppositionnel, citons un article de *La Critique sociale* où Georges Bataille s'attaque sévèrement à Henry Pinard de La Boullaye, un

auteur catholique populaire. Dans son texte, Bataille reproche à l'écrivain de s'adresser à une clientèle spécifiquement féminine (expliquant notamment que « la mentalité de l'auteur […] est fixée au point où son développement s'arrête chez la plupart des femmes[78] »). Cependant, cette diatribe sexiste est utilisée pour s'attaquer à un dominant dans le rapport social de classe (l'auteur serait apparemment une figure éminente de « la vieille bourgeoisie parisienne[79] »). D'emblée, nous constatons que l'affront au dominant (le contre-discours oppositionnel) n'empêche pas la reproduction d'une domination dans le rapport social de sexe (Bataille base son argumentaire sur la faiblesse de jugement des femmes, sur leurs « limites ordinaires », « à la fois doucereuses et chargées d'ennui[80] »). Aussi, le sexisme exprimé ne nie pas la charge contre l'ordre établi ; cependant, il le module en exposant son inscription au sein de multiples rapports. Et il expose un fait important : il est tout à fait possible, à des fins stratégiques, de se servir de sa position dominante dans un rapport spécifique (le rapport hommes-femmes) pour renforcer sa charge en tant que dominé dans un autre rapport (le rapports de classes).

Un deuxième correctif pour contrer la réification, la téléologie et le manichéisme de la théorie consiste à placer le monde social au cœur même de la possibilité du geste d'avant-garde, c'est-à-dire à considérer l'émergence de l'avant-garde en fonction de son inscription dans plusieurs rapports sociaux, mouvants et complexes, qui se croisent et s'entrecroisent. À cet effet, l'avant-garde ne se construit qu'en fonction de ses interactions avec un contexte sociohistorique spécifique et ne peut être étudiée de manière atemporelle. Deux théorisations existantes de l'avant-garde contribuent tout particulièrement à faire de son inscription singulière dans certains rapports sociaux sa caractéristique principale : celle de Pierre Bourdieu

[78] Georges Bataille, « H. Pinard de la Boullaye », *loc. cit*., p. 295.

[79] *Ibid.*, p. 296.

[80] *Idem*.

(principalement avec « Le champ littéraire » et *Les Règles de l'art*) et celle, subséquente, de Pascale Casanova (avec *La République mondiale des Lettres*). Ces travaux ont en effet le mérite d'exposer le caractère inextricable de l'émergence de l'avant-garde dans un monde social dynamique et en constante redéfinition ; aussi, ils ne font pas reposer l'analyse sur les présupposés idéalistes d'un traditionalisme généralisé de la société auquel s'opposeraient l'innovation et l'originalité intrinsèques de l'avant-garde. Par là ces théories dépassent l'explication peu convaincante de la « cause unique » (l'avant-garde comme réponse directe à tel ou tel élément du contexte) et soulignent la plurivocité des facteurs constitutifs de la naissance de l'avant-garde, toujours en faisant de la domination l'enjeu définitoire du concept.

Pierre Bourdieu, dans son analyse de la structure des champs littéraire et artistique, remarque le rang qu'occupent les artistes et écrivains d'avant-garde face au groupe régissant l'ordre et l'attribution des « places », c'est-à-dire face aux dominants. Systématiquement, ces artistes et écrivains s'inscrivent dans une lutte pour la légitimation de leur pratique, dans un contexte où ils sont en « position inférieure[81] », c'est-à-dire en position de dominés. S'ils réussissent le pari de la validation au sein du champ, ils deviennent par ce fait même une « avant-garde consacrée » et imposent ainsi le nouveau principe de légitimation ; ils ont désormais le luxe de « [d]éfinir les frontières, les défendre, contrôler les entrées[82] ». En d'autres mots, ils acquièrent la place des dominants et, donc, occupent leurs fonctions : le principe de légitimation préalablement dominé qui est le leur devient lui aussi dominant, asseyant une nouvelle norme, que d'autres dominés contesteront. Selon cette perspective, être à l'avant-garde « c'est à la fois affirmer et être dans une position de rupture dans le champ des luttes pour la conquête de la réputation artistique, à une époque donnée[83] ». La lecture

[81] Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *loc. cit.*, p. 10.

[82] *Ibid.*, p. 16.

[83] Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques, 1848-1918. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2015, p. 22.

bourdieusienne de l'avant-garde a ici l'avantage d'éclairer spécifiquement le rapport dominants-dominés qui fonde la lutte dans les champs littéraire et artistique. C'est le conflit entre des groupes réels (et non entre des idées), qui divise de manière asymétrique les différentes ressources disponibles, qui définit le geste d'avant-garde au sein d'une *interaction* (et non à partir d'une essence particulière)[84].

S'inscrivant dans la ligne directe de Bourdieu, Pascale Casanova enrichit cette analyse initiale des dominés et des dominants dans le champ littéraire en mettant en lumière une dimension spécifique de la domination : les enjeux national et linguistique. S'attaquant au mythe de la « littérature universelle », Casanova divise l'espace littéraire mondial entre « centres » et « périphéries », où « la répartition inégale des ressources littéraires induit des formes de domination durables[85] ». Les espaces littéraires dominants ont le luxe de définir ce qui fait *la* littérature, de même que *la* nouveauté littéraire : ils forment autant la norme établie que les critères de son renversement. Les « petites littératures » (celles qui ne proviennent pas des centres), quant à elles, doivent parvenir à accumuler un capital symbolique suffisant avant de pouvoir se mesurer aux « grandes littératures ». Une fois cette accumulation réalisée, des écrivains qui proviennent de ces « petites littératures » peuvent devenir « les artisans des grandes révolutions littéraires », luttant « pour changer l'ordre établi[86] ». À toutes les époques, c'est d'ailleurs de cette lutte entre dominants et dominés, entre « centres » et « périphéries », que naît ce que l'on nomme littérature : « la littérature est une sorte de création à la fois irréductiblement singulière et pourtant inéluctablement collective, de tous ceux qui ont créé, réinventé ou se sont réapproprié

[84] Soulignons que l'avant-garde, chez Bourdieu, est un concept sociologique et non une notion historique. À ce titre, le concept n'est pas, pour l'auteur, exclusif au champ littéraire : aussi, la position d'avant-garde peut être investie dans d'autres champs (scientifique, juridique, etc.).

[85] Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2e éd., 2008 [1999], p. 253.

[86] *Ibid.*, p. 453.

l'ensemble des solutions disponibles pour changer l'ordre du monde littéraire et l'univocité des rapports de force qui le gouvernent[87] ». Encore une fois, le conflit et l'asymétrie du partage des ressources définissent l'avant-garde dans une relation de domination spécifique, c'est-à-dire à l'extérieur du cadre exclusif des idées.

Ces interprétations portent un coup important aux tendances à la réification, à la téléologie et au manichéisme des théorisations de l'avant-garde. Les deux grilles de lecture conçoivent strictement l'avant-garde dans un *rapport*, rapport défini par la *domination*, c'est-à-dire par *la coprésence nécessaire de dominés et de dominants*. Cette relation de domination peut se mesurer, objectivement, à partir de l'analyse de *l'asymétrie du partage des ressources*. Aussi, jamais l'avant-garde ne peut être dans ces travaux une chose réifiée, qui fonctionne en soi et pour soi, indépendamment du contexte social de son inscription. Et à cet effet, la « finalité » de l'avant-garde n'est pas fixée d'avance, elle est en perpétuelle redéfinition : toujours elle se manifeste comme l'affront à la position dominante d'un autre groupe, et non plus à des abstractions temporelles comme « la tradition » ou « le passé ». Enfin, tant les analyses bourdieusienne que casanovienne ont le mérite d'éclairer le dynamisme des structures étudiées. Les groupes mis en lumière ne se trouvent pas coincés en un déterminisme étroit ; ils sont au contraire en lutte constante pour abolir le rapport de domination au sein du champ. Cela rend difficile le maintien du manichéisme dans l'analyse : le *contre* de l'avant-garde – c'est-à-dire le rapport même qui la fonde – n'est ni permanent ni essentiel, il est lui-même en mouvement, selon l'évolution des rapports de force au sein du champ.

Dans ces lectures, un autre aspect apparaît particulièrement déterminant : dans ce rapport spécifique de domination, les bouleversements artistiques et littéraires viennent majoritairement des dominés. En effet, ce sont principalement eux, selon ces

[87] *Ibid.*, p. 254.

lectures, qui peuvent porter le potentiel proprement révolutionnaire du geste d'avant-garde. Les dominants, quant à eux, ont tout intérêt à garder intacte la norme qui assure leur place avantageuse dans le champ : aussi doivent-ils, s'ils souhaitent eux-mêmes exercer un geste d'avant-garde, redéfinir au moins temporairement leur position comme dominés, renonçant ainsi à certains bénéfices de leur situation[88]. L'innovation littéraire vient en effet principalement des espaces en marge, « périphériques », c'est-à-dire des espaces dominés au sein de la « République mondiale des Lettres » (selon la formulation de Casanova) :

> Conjuguant une lucidité de dominés avec la connaissance de toutes les innovations esthétiques autonomes de l'espace, [les écrivains d'avant-garde] peuvent jouer de possibles coextensifs à l'univers littéraire tout entier. Grâce à la constitution de ces ressources internationales, la gamme des possibilités techniques s'accroît considérablement et l'impensable littéraire recule. Bien plus, ils sont les seuls à pouvoir retrouver et reproduire le projet ou la trajectoire des grands hérétiques littéraires, des grands révolutionnaires spécifiques qui, une fois canonisés par les centres et déclarés classiques universels, perdent une part de ce qui est lié à leur historicité et du même coup de leur puissance de subversion. Seuls les grands subversifs savent revendiquer et reconnaître dans l'histoire même, c'est-à-dire dans la structure de domination de l'espace littéraire, tous ceux qui, mis dans la même situation qu'eux, ont su trouver les issues qui ont *fait* la littérature universelle[89].

Le fait d'être dominé, tant pour Bourdieu que pour Casanova, apparaît comme la condition nécessaire pour que se déploie le geste d'avant-garde. La raison en est directement liée à la notion de contre-discours oppositionnel qui définit le plus souvent le concept d'avant-garde en arts et en littérature : pour créer *contre* dans un rapport spécifique, il faut généralement que la dynamique de ce rapport soit à notre désavantage. Bien sûr, à l'opposé de cette hypothèse, on peut mentionner qu'il existe bel et bien des exemples d'artistes et d'écrivains cherchant à abolir un rapport de domination

[88] Il ne faut cependant pas omettre le fait que les dominants dans les champs artistique et littéraire sont souvent des dominés dans l'espace social ; il ne faut pas non plus oublier que la domination interne à un champ est relative, et qu'on y trouve généralement plus dominé et plus dominant que soi.

[89] Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, *op. cit.*, p. 456.

spécifique au sein duquel ils occupent la place du dominant. Pour la période étudiée, soit la première moitié du XX^e siècle, on peut notamment penser à l'anticolonialisme des surréalistes[90] ; ou encore, dans *Documents* même, à l'anticolonialisme de Michel Leiris (sur lequel nous reviendrons dans les prochains chapitres). Assimilant leur pratique artistique ou littéraire à celle des sociétés dites primitives, tant les surréalistes que Leiris renversent les attentes habituelles en adhérant au moins symboliquement à la posture des dominés. Si le positionnement de ces artistes et écrivains ne peut pas d'entrée de jeu être qualifié d'inauthentique, il est cependant marqué par l'ambivalence. Dans nombre de discours et de gestes, on peut se demander si la démarche ne repose pas, malgré les intentions exprimées, « précisément sur les phobies de la société qu'ils dénonçaient et qu'ils voulaient détruire » : rappelons qu'il suffisait, durant cette période, « de proférer le seul mot de "nègre" ou son corolaire, "cannibale", pour troubler l'ordre social. D'où la fréquence avec laquelle ces termes reviennent dans le discours de subversion dadaïste et surréaliste[91]. » C'est pourquoi il est important, dans l'étude de l'avant-garde comme ensemble de pratiques portées par des dominés, d'être rigoureux dans l'exposition des rapports en présence.

Mais comment mettre en lumière les différents rapports de domination, multiples et intriqués, qui traversent un objet, et ce, afin de pouvoir exposer tant le geste d'avant-garde, le « territoire » sur lequel il se déploie, que les limites qui sont les siennes ? Une notion théorisée par Colette Guillaumin, celle de la minorisation, permet d'affiner la lecture sociale de l'avant-garde que font Bourdieu et Casanova. Investissant la question de la domination en précisant certains aspects de sa manifestation, elle minimise les pièges de la réification, de la téléologie et du manichéisme dans l'interprétation. La minorisation explique les conditions d'émergence de l'avant-garde, et rend visible la

[90] À cet égard, voir notamment Sophie Leclercq, *La rançon du colonialisme. Les surréalistes face aux mythes de la France coloniale (1919-1962)*, *op. cit*.

[91] Marie-Denise Shelton, « Le Monde noir dans la littérature dadaïste et surréaliste », *The French Review*, vol. 57, n° 3, 1984, p. 323.

deuxième notion avec laquelle il est souhaitable d'analyser les objets à l'étude : le contre-discours oppositionnel. Si nous avons déjà abordé cet aspect plus haut, nous lui apporterons quelques précisions pour mieux délimiter les frontières de son action, ce qui nous permettra d'éviter le positionnement de l'avant-garde comme antagonisme sans partage. Le contre-discours oppositionnel apparaît comme la dimension « négative » de l'avant-garde, le *contre* spécifique sur lequel elle se construit. Cependant, celui-ci met nécessairement en relief sa contrepartie, soit une dimension « positive » de l'avant-garde : l'utopisme, qui représente la troisième notion qui nous invitera à nuancer notre lecture des objets analysés.

2.4 Minorisation, contre-discours oppositionnel, utopisme

Les travaux de Bourdieu et de Casanova établissent une perspective résolument sociale dans l'étude de l'émergence des groupes et des écrivains d'avant-garde, plaçant les rapports de domination au cœur de leur interprétation. En cela, ils proposent bel et bien des façons ingénieuses de faire face à certains des aspects liés aux tendances à la réification, à la téléologie et au manichéisme de plusieurs théorisations de l'avant-garde. Par contre, faisant de l'autonomie relative des champs littéraire et artistique la pierre angulaire de leur lecture, les deux auteurs courent parfois le risque d'essentialiser le geste d'avant-garde. Dans l'analyse que fait Bourdieu du champ littéraire, à titre d'exemple, la délimitation relative du terrain de la compétition due au caractère autonome du champ ne le rend pas seulement sujet à des lois de fonctionnement et de transformations qui lui sont propres : elle suppose, au moins tacitement, que les groupes et les écrivains d'avant-garde, tout comme les autres groupes et les autres écrivains coexistants, ne sont motivés dans cette structure que par l'objectif de la « légitimité artistique [92] ». Elle peut également suggérer que le positionnement idéologique et la forme choisie de politisation d'un artiste ou d'un écrivain s'expliquent

[92] Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *loc. cit.*, p. 8.

exclusivement par la position qu'il occupe dans le champ artistique ou littéraire[93]. Certes, les occupants entrent en littérature avec des habitus, c'est-à-dire « des systèmes de dispositions » qui représentent le produit « d'une trajectoire sociale et d'une position à l'intérieur du champ littéraire[94] », et ces habitus infléchissent les stratégies qui seront déployées pour atteindre l'objectif tout comme les limites de leur action. Mais dans cette interprétation du champ littéraire, les habitus n'éclairent le plus souvent que l'actualisation différenciée d'une même quête partagée. Et donc, à cette lumière, le geste d'avant-garde semble n'être qu'un moyen parmi d'autres de *faire sa place* ; il n'agit pas comme questionnement *per se* de la nature des rapports sur lesquels se fondent la domination, mais comme compétition pour définir ce qui représente la légitimité artistique ou littéraire.

Casanova, dans *La République mondiale des Lettres*, aborde partiellement cet enjeu. Par conséquent, si la chercheuse base son travail sur la matrice du champ littéraire proposée par Bourdieu, elle élargit le spectre de l'interprétation en s'intéressant aux concurrences nationales et linguistiques dans lesquelles s'inscrivent nécessairement les écrivains étudiés. De cette manière, son analyse fait coexister des objectifs qui dépassent la seule quête de légitimité artistique ou littéraire, et ces objectifs s'articulent de manière complexe et non linéaire chez chacun des occupants du champ. Par exemple, comme l'écrivain d'avant-garde se trouve souvent dominé à la fois sur les plans littéraire et national, Casanova relève que son ambition se trouve modulée par des tensions parfois contradictoires : il n'est plus (seulement) question pour lui, à travers la littérature, de faire sa place dans un champ spécifique, mais également de renverser les critères mêmes qui fondent les dominations linguistiques et nationales dans lesquelles il s'inscrit désavantageusement. Cependant, il est intéressant

[93] Gisèle Sapiro, « Forms of politicization in the French literary field », *Theory and Society*, n° 32, 2003, p. 633-634.

[94] Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *loc. cit.*, p. 8.

de noter que, choisissant d'illustrer l'argumentaire par certaines trajectoires déterminées, l'avant-garde se trouve chez Casanova portée par des « révoltés » spécifiques, qui seraient unis par des ambitions antagonistes similaires : aussi, cette perspective se concentrant sur les facteurs de distinction, ce qui lie les écrivains d'avant-garde aux écrivains « d'arrière-garde » sur les plans des rapports sociaux de race et de sexe n'est pas nécessairement relevé. En effet, on peut remarquer que l'enjeu racial, dans *La République mondiale des Lettres*, se trouve entièrement subsumé par les questions nationale et linguistique ; également, le fait que la trajectoire d'aucune femme (à l'exception de Gertrude Stein) ne soit étudiée dans sa conceptualisation du geste d'avant-garde n'est problématisé à aucun moment de l'analyse. La question demeure donc : sur quels critères fonder l'étude de l'enjeu de la domination de manière à éclairer efficacement la multiplicité des rapports qui la fondent, évitant les pièges de la réification, de la téléologie et du manichéisme ?

Qui, dans un contexte sociohistorique donné, a le potentiel de manifester un geste d'avant-garde ? En d'autres mots, quelle est la condition nécessaire pour susciter la possibilité même d'une mouvance d'avant-garde ? Cette dernière, nous l'avons vu avec Bourdieu et Casanova, s'inscrit systématiquement dans un *contre*, mettant en lumière une tension entre deux positions dans un rapport donné ; c'est donc la domination (et le fait d'être dominé) qui ouvre le terrain d'une possible contestation. « Lire » la domination, cependant, peut parfois s'avérer ardu, surtout dans un modèle qui en accommoderait plusieurs manifestations simultanées et qui refuserait la réification des groupes en présence. Aussi, nous proposons d'orienter l'analyse non pas seulement sur le critère de la domination, mais aussi sur celui de la minorisation, au sens où l'entend Colette Guillaumin. Faire partie d'un groupe minoritaire, c'est être, sur un rapport spécifique, « sociologiquement en situation de dépendance ou d'infériorité (mineurs, soit en pouvoir soit en nombre)[95] ». Peu importe les manifestations que prennent les

[95] Colette Guillaumin, *L'idéologie raciste*, *op. cit.*, p. 65.

minoritaires, par définition, ceux-ci sont « *moins* » ; et à ce titre, leur forme de rapport à la majorité est l'oppression[96]. Cette oppression, pour Guillaumin, peut être économique, légale ou coutumière[97] : à cet effet, on peut déjà poser l'hypothèse que l'avant-garde a accès à moins de ressources que le majoritaire sur un ou plusieurs plans, et qu'elle s'inscrit donc dans une certaine situation d'infériorité face à celui-ci.

Oppression et rapport de dépendance donc, mais il est une seconde caractéristique et peut-être encore plus importante pour le travail de recherche, d'analyse et d'interprétation qui nous occupe : les minoritaires, systématiquement, « sont posés comme particuliers face à un général[98] ». En effet, l'expression des minoritaires n'est jamais réductible à « l'universel ». Ils sont

> recouverts d'un cachet de « particularisme », quelle que soit la forme concrète qu'il revêt. Ils sont, en cela, différents de la majorité qui, elle, est dépourvue de particularité et conserve pour elle-même la généralité psychologique et sociale. Le rapport des minoritaires à la majorité est recouvert du sceau de la différence. Le majoritaire n'est différent de rien étant lui-même la référence : il échappe à toute particularité qui l'enfermerait en elle-même. La particularité au contraire constitue le minoritaire autant qu'elle le différencie du majoritaire. Ce dernier est lui-même et toute éventuelle particularité qui peut lui être adjointe ne l'est que comme qualificatif[99].

Dépendance et particularité définissent donc les minoritaires. Aussi, dans le discours, il faut remarquer que ce sont les minoritaires qui s'y trouvent les plus naturellement *lisibles*. En effet, ils sont *positivement désignés*, objets du discours, pour lesquels l'on se sert d'ailleurs d'un « terme positif pour exprimer une désignation impérative et limitative qui renvoie à un traitement syncrétique de celui dont on

[96] *Ibid.*, p. 86.

[97] *Idem*.

[98] *Idem*.

[99] *Ibid.*, p. 87.

parle[100] ». C'est d'ailleurs en cela que la conceptualisation de Guillaumin est particulièrement avantageuse dans la délimitation des rapports de domination qui se manifestent au sein d'objets artistiques et littéraires : elle nous permet d'y lire et d'y analyser, objectivement, les rapports majoritaires-minoritaires qui sont en jeu.

À l'inverse, les majoritaires, représentant la norme, l'universel et le général, disparaissent le plus souvent discursivement : non particularisés, ils échappent au traitement syncrétique en ne déployant aucune caractéristique à laquelle ils pourraient être réduits. De cela découle le fait que les majoritaires *parlent*, mais ils ne sont jamais eux-mêmes *parlés*. Ce qui ne veut certainement pas dire que, échappant à toute désignation, ces derniers ne puissent être reconstitués. Après tout, s'intéresser seulement aux minoritaires ne représente que la moitié du travail lorsque l'on se penche sur la minorisation ; les relations qui unissent minoritaires et majoritaires sont « *constitutives* de groupes sociaux qui sont alors dans un rapport antagonique et dialectique. Majoritaires et minoritaires, ici, ne peuvent se concevoir l'un sans l'autre, ni empiriquement ni symboliquement. Ils forment ainsi un ensemble social, […] qu'il convient d'analyser comme tel[101] ». Mais pour délimiter les majoritaires (les sujets du discours), il faut d'abord saisir ce qui *fait* les minoritaires (les objets du discours). Leurs frontières ne peuvent alors se lire que *négativement* :

> comment construire ce modèle théorique qui définit le groupe qui parle ? En le reconnaissant « en creux » lorsqu'il nomme les autres. Pour chaque caractère catégorisant il existe un caractère implicite de non-catégorisation. Il suffit alors de recenser les caractères catégorisés et de donner leur catégorisant implicite pour obtenir les caractères du catégorisant. Tout ce qui est effectivement nommé ou indiqué, nous donne négativement ce qui nomme et indique… Le majoritaire se dessine antithétiquement par ce qu'il n'est pas[102].

[100] *Ibid.*, p. 162.

[101] Linda Pietrantonio, « Égalité et norme. Pour une analyse du majoritaire social », *Mots. Les langages du politique*, nº 78, 2005, p. 123-124.

[102] Colette Guillaumin, *L'idéologie raciste*, *op. cit.*, p. 215.

Dans l'éclairage du couple majoritaires-minoritaires existe bien sûr, au moins en apparence, un risque de réification des groupes en présence. Aussi faut-il réitérer deux points fondamentaux pour l'analyse : d'abord, ce n'est pas le contenu même des discours sur les minoritaires qui nous intéresse prioritairement (c'est-à-dire les caractéristiques ou les traits somatiques qui sont énoncés), mais bien le *seul fait d'être particularisé comme objet du discours*, porteur d'une marque « garante de la *vérité* », de « l'irréversibilité » et du « caractère d'essence[103] » de sa différence[104]. Dans la pensée de Colette Guillaumin, il n'existe ainsi pas de femmes ou de personnes racisées dans la « nature » et à ce titre, l'identité de sexe ou de race ne préexiste pas à l'oppression[105] ; « la marque suit, elle ne précède pas le rapport[106] ». En second lieu, les minoritaires absolus, qui rassembleraient « l'ensemble des caractères de la minorité absolue[107] » sur tous les rapports possibles, n'existent pas comme groupe réel constitué ; de même, la distance entre « majoritaires concrets » (les individus réels en position dominante dans le rapport social) et « majoritaire symbolique » (sujet idéal et idéel, « médiateur imaginaire de l'organisation sociale ») peut être grande[108]. D'où l'importance de raffiner notre regard sur le couple majoritaires-minoritaires en relevant les nombreux rapports qui s'articulent les uns aux autres.

[103] *Ibid.*, p. 76.

[104] Cette marque est certes plus évidente dans les rapports transversaux (de classe, de sexe, de race, etc.), mais n'est pas non plus absente de la réception du majoritaire dans des champs spécifiques. Aussi, la folie, ou tout simplement l'incapacité de faire preuve de raison, sont des traits presque systématiquement attribués aux différents groupes et artistes d'avant-garde par leurs critiques contemporains.

[105] Hourya Bentouhami-Molino et Nacira Guénif-Souilamas, « Avec Colette Guillaumin : penser les rapports de sexe, race, classe. Les paradoxes de l'analogie », *Cahiers du genre*, nº 63, 2017, p. 210.

[106] Valérie Amiraux et Nicolas Sallée, « Sur la pensée de Colette Guillaumin. Entretien avec Danielle Juteau », *Sociologie et sociétés*, vol. 49, nº 1, 2017, p. 170.

[107] Colette Guillaumin, *L'idéologie raciste*, *op. cit.*, p. 89.

[108] *Ibid.*, p. 218-219.

Cette complexité nous force à repenser le conflit entre avant-garde et arrière-garde à l'extérieur du manichéisme habituel propre à la définition figurative ; coexistent plutôt un ensemble de luttes artistiques, littéraires, sociales et politiques, qui circonscrivent nécessairement la radicalité absolue que l'on attribue au geste avant-gardiste. Il n'existe pas d'*essence* avant-gardiste. *L'avant-garde ne se constitue que dans un contexte caractérisé par le rapport majoritaires-minoritaires*. Aussi, lorsque l'on parle d'avant-garde, il faut préciser le rapport dans lequel elle s'articule ; il peut être utile (voire nécessaire) de s'intéresser aux autres rapports qui traversent l'objet étudié, afin d'y relever la multiplicité des positions qui fondent ce rapport. Il y a potentiellement autant de positions d'avant-garde que de rapports majoritaires-minoritaires dans un contexte social donné : l'éclairage de leurs croisements et de leurs interactions permet d'obtenir un portrait plus précis – et honnête – de ce qui historiquement a été construit comme avant-garde « officielle », travail que plusieurs chercheurs ont d'ailleurs déjà entrepris depuis quelques décennies[109].

De quelle manière se manifeste le geste d'avant-garde, et quelles sont ses limites ? Si la minorisation est un critère nécessaire, elle n'est certainement pas un critère suffisant : aussi, être minoritaire n'équivaut pas *de facto* à être d'avant-garde. L'enjeu n'est pas celui du déplacement d'une analyse des luttes entre corpus d'œuvres ou groupes constitués vers une analyse des luttes entre individus minorisés et non minorisés (déplacement que l'on assimile parfois à la mise en œuvre d'une politique victimaire, où « dans le Panthéon des personnages historiques, les victimes remplac[ent] les héros[110] »). L'avant-garde littéraire et artistique nécessite un geste spécifique, qui s'oppose à travers le médium aux fondements de l'oppression vécue par les minoritaires dans un rapport donné : c'est la deuxième notion que je souhaite introduire dans l'analyse de l'avant-garde, soit celle du contre-discours oppositionnel. En effet,

[109] Mike Sell, « Resisting the Question, "What Is an Avant-Garde?" », *loc. cit.*, p. 754.

[110] Anne-Cécile Robert, *La stratégie de l'émotion*, Montréal, Lux, 2018, p. 71.

le geste d'avant-garde est non seulement le produit d'un minoritaire dans un rapport donné, il doit aussi obligatoirement s'inscrire dans un *contre*. S'attaquant soit aux majoritaires, soit à l'oppression du rapport qui minorise l'artiste, le geste d'avant-garde à cet effet d'éclairer le rapport comme construction. Si le geste d'arrière-garde naturalise un rapport majoritaires-minoritaires spécifique, le faisant passer pour quelque chose allant de soi, le geste d'avant-garde, quant à lui, met à mal la normativité de l'ordre établi, en déstabilisant sa dimension régulatrice et rationaliste : sa prétention à la transparence, à l'objectivité et à la décidabilité[111]. Le geste d'avant-garde « a nécessairement pour cadre les conflits et les divisions du monde social » et il possède à ce titre un potentiel transformateur, puisqu'il met en scène le caractère contingent d'un certain rapport majoritaires-minoritaires et expose du même coup sa *révocabilité*[112].

La question du contre-discours oppositionnel, dans l'analyse du geste d'avant-garde, n'est certes pas nouvelle. Cependant, se fondant sur l'utilisation métaphorique du terme avant-garde, où les idées prennent souvent le pas sur les groupes et les individus en présence, le contre-discours oppositionnel peut potentiellement être réduit à un combat de doctrines et d'idéologies. C'est d'ailleurs ainsi qu'émerge la tendance au manichéisme dans les études du concept d'avant-garde. On accepte fréquemment l'homogénéité d'un contre-discours oppositionnel en tenant pour acquises sa *cohérence* et sa *transparence*. Or, l'impossibilité de se trouver face à des minoritaires ou à des majoritaires absolus force la vigilance dans l'attribution des positions au sein d'un rapport : il existe ainsi, le plus souvent, un terrain d'entente implicite entre l'avant-garde et l'arrière-garde qu'il s'agit également de mettre en lumière lorsque nous nous intéressons au contre-discours oppositionnel. Pour éviter le piège de l'homogénéisation

[111] Richard Murphy, *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, *op. cit.*, p. 259.

[112] John Roberts, *Revolutionary Time and the Avant-Garde*, *op. cit.*, p. 3.

du contre-discours, l'interprétation de l'avant-garde doit nécessairement prendre assise sur une analyse discursive fine du couple majoritaires-minoritaires dans lequel il s'inscrit. À la manière de l'image militaire originelle d'où provient l'avant-garde, il faut d'abord chercher à ramener le contre-discours à sa dimension éminemment combative. Après tout, le contre-discours constitue une attaque dans un rapport donné pour gagner du terrain ou préserver sa position. Puis, dans un deuxième temps, il s'agit de délimiter l'impact de ce contre-discours, puisque le geste d'avant-garde ne peut simultanément aborder toutes les oppressions possibles. Le contre-discours oppositionnel n'est jamais *total* : contextuel, il peut non seulement être ramené au rapport qui le fait émerger, mais également positionné face aux autres rapports sur lesquels le groupe, l'artiste ou l'écrivain se trouve majoritaire.

Quelles sont l'ambition et la finalité du geste d'avant-garde ? Finalement, émergeant d'un contexte de minorisation et animé par la dynamique du contre-discours oppositionnel, le geste d'avant-garde pourrait être lu en fonction d'une troisième et dernière notion, et qui représente en quelque sorte son *orientation* : celle de l'utopisme. C'est ce critère de l'utopisme de l'avant-garde qui nous permet d'aborder de front les tendances téléologiques de plusieurs interprétations du concept. Car, s'il est vrai que l'avant-garde se caractérise presque systématiquement par une phase prophétique[113], et qu'en cela elle se trouve traditionnellement liée à des visions utopiques[114], il faut relever qu'elle ne réfère pas à proprement parler au futur (comme à la destination d'un chemin tracé d'avance), mais plutôt à *une possibilité*, c'est-à-dire à un potentiel en germe, qui pourrait tout à fait mourir dans l'œuf si le « combat » n'était pas mené efficacement. À cet égard, le geste d'avant-garde ne saurait être en avance sur son temps que dans une lecture faite *a posteriori*, qui positionnerait les circonstances du

[113] Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, p. 69.

[114] David Ayers et Benedikt Hjartarson, « New People of a New Life. Modernism, the Avant-Garde and the Aesthetics of Utopia », dans David Ayers et al., *Utopia. The Avant-Garde, Modernism and (Im)possible Life*, Amsterdam, De Gruyter, 2015, p. 3.

lecteur comme situation pouvant être plus ou moins être retardée, mais se caractérisant au final par son inéluctabilité. Au contraire, il faut remarquer combien le geste d'avant-garde est précisément *de son temps*, restituant par l'antagonisme un rapport de minorisation qui lui est systématiquement contemporain. Soulignons par ailleurs que cette possibilité d'un *autre ordre des choses* exposé par l'avant-garde, dans un contexte minoritaire, est particulièrement fragile. Aussi, si l'on soulève dans la recherche l'autoritarisme supposé (voire le terrorisme[115]) du projet avant-gardiste, qui imposerait à la fois « une conscience historique du futur » et « la volonté d'être en avance sur son temps[116] », on ne mentionne pas ce faisant que l'autorité à laquelle l'on réfère n'est que rarement effective. Après tout, pour de nombreux chercheurs, « l'échec » ou la « mort » de l'avant-garde sont devenus l'un des grands lieux communs de l'étude de ce concept dans les dernières décennies. On n'a donc pas tant ici à faire, véritablement, à l'imposition d'un autre ordre du monde plutôt qu'à sa mise en scène. Le projet avant-gardiste est une utopie au même sens que l'était la première, celle de Thomas More : à la fois un *ou-topos*, pris au sens de non-lieu, de nulle part, et un *eu-topos*, lieu idéal et « bon », c'est-à-dire souhaitable pour celui qui le met en branle[117].

Bien sûr, la méthode derrière le geste d'avant-garde dans la période d'entre-deux-guerres n'est pas entièrement assimilable à celle de *L'Utopie*, historiquement séparée par quatre siècles. Dans l'ouvrage de More, on assiste à l'articulation de trois types de discours : « Un discours *critique*, où se trouve passée au crible la situation de l'Angleterre et des autres États européens ; un discours *descriptif*, qui oppose à ces désordres la vie sociale de l'île d'Utopie ; un discours *justificatif* qui énonce à quelles

[115] Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, *op. cit.*, p. 79.

[116] *Ibid.*, p. 48.

[117] Michel Delon, « Utopie et esprit critique au temps des lumières », *Revue des Deux Mondes*, 2017, p. 142.

conditions une telle vie sociale est possible[118]. » Dans le geste d'avant-garde, si le contre-discours oppositionnel peut être rapproché du discours critique, la présentation d'un ordre nouveau ne passe pas par sa description et sa justification. Le geste d'avant-garde, lorsqu'il s'exprime dans les arts et dans la littérature, a presque toujours un caractère performatif et tente en cela de s'attaquer à armes égales aux actes de langage qui fabriquent les réalités sociales[119] et sur lesquels repose la perpétuelle actualisation des rapports de minorisation. Ainsi, il expose par son médium la finalité du renversement souhaité, c'est-à-dire la destruction d'un rapport majoritaires-minoritaires spécifique. Le geste d'avant-garde, selon la formule d'Adorno, doit mettre en lumière « le rêve d'un monde où les choses seraient différentes[120] », et en cela son utopisme dépend entièrement du rapport de minorisation. Pour reformuler spécifiquement pour l'avant-garde ce qu'Adorno attribue à la fonction de l'art en général, on peut avancer que si l'utopie performée se trouvait actualisée socialement, le geste d'avant-garde n'en serait plus un. Ayant dépassé le rapport de minorisation, le *contre* dans lequel il s'inscrit tournerait à vide ; et c'est sans doute ainsi qu'une avant-garde devient bel et bien, au sens fort, *historique*. Pour « fonctionner », un geste d'avant-garde repose donc à la fois sur la minorisation, le contre-discours oppositionnel et l'utopisme. Et le lire au prisme de ces trois notions nous permet de mieux faire le bilan, tant de ses retombées que de ses apories.

Qu'est-ce que l'avant-garde ? La question, d'apparence directe et limpide, n'est peut-être pas la plus appropriée lorsqu'il s'agit de comprendre les enchevêtrements d'un concept s'étant transformé avec autant de vélocité et de fluctuations, allant de sa définition initialement militaire à son utilisation commune pour désigner tout ce qui

[118] Pierre-François Moreau, *Le Récit utopique. Droit naturel et roman de l'État*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 1982, p. 11.

[119] À cet égard, voir John Rogers Searle, *The Construction of Social Reality*, Londres, Penguin Press, 1995, 256 p.

[120] Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, p. 32.

apparaît nouveau ou insolite. Aussi, aborder l'avant-garde *de biais*, indirectement, à travers les rapports qu'elle tisse avec son contexte et son monde, représente sans doute à plusieurs égards une meilleure option. Quelle est la condition nécessaire de son émergence ? Comment se caractérise son action ? Quelle est son orientation face aux circonstances esthétiques et sociohistoriques qui la voient naître ? Investir les notions de minorisation, de contre-discours oppositionnel et d'utopisme est une manière efficace de changer la perspective habituelle, parfois essentialisante, qui traverse une grande part des théories de l'avant-garde. Il s'agit non plus de *classer* les mouvements, artistes et objets dans l'avant-garde, mais de *délimiter* dans les mouvements, artistes et objets le geste d'avant-garde. Correctif à la réification, à la téléologie et au manichéisme, ce changement de perspective nous invite d'une part à relever les ambiguïtés et contradictions qui se manifestent dans le discours, au lieu de les obscurcir sous le vernis d'une cohérence artificielle ; d'autre part, il nous empêche de réduire l'avant-garde au lieu commun qu'elle est souvent devenue dans le discours courant.

Comme évoqué plus haut cependant, cette proposition ne constitue pas en elle-même une théorie inédite de l'avant-garde : celle-ci représente en quelque sorte un garde-fou pour éclairer certaines théories existantes en évitant les pièges des lectures habituelles. Pour mieux saisir la pertinence de cette proposition donc, encore faut-il la mettre à l'épreuve *du terrain* – c'est-à-dire à l'épreuve d'un objet dit d'avant-garde et des théories qui visent à l'expliquer. À cet effet, c'est à l'aune de la revue *Documents*, de même que de trois caractéristiques informant les théories de l'avant-garde de la période d'entre-deux-guerres que nous mènerons notre enquête. D'abord, nous nous intéresserons au rapport que les avant-gardes historiques entretiennent avec le réalisme, qui se voit bouleversé par des techniques artistiques et littéraires visant à le mettre à bas. L'étude de sa subversion dans *Documents* nous montrera que l'affront au réalisme peut prendre appui sur une attaque contre les majoritaires aussi bien que contre les minoritaires. Ensuite, nous analyserons le scepticisme épistémologique attribué à l'avant-garde, qui remet en question l'idée du *sens commun* et le geste autoritaire qui

le détermine. Nous verrons notamment que son utilisation dans *Documents* n'est pas aussi tranchée que la recherche semble le suggérer : les savoirs colonialistes jouent notamment, malgré des voix dissonantes, un grand rôle dans la revue. Finalement, nous aborderons la question du dépassement de l'art dans la pratique de la vie, qui postule l'idée de front commun de l'avant-garde contre l'autonomisation de l'art et sa séparation du monde social. Dans *Documents*, nombreux sont les articles qui suggèrent que cette abolition se manifeste pleinement dans la revue. Seulement, il faut remarquer comment elle s'articule plutôt harmonieusement aux discours des conservateurs des musées, remettant notamment en question la suggestion des futuristes de les détruire. L'ambition générale est la suivante : affiner notre regard sur l'avant-garde comme concept, de même que sur la cohérence et la transparence de l'engagement en arts et en littérature.

CHAPITRE 3
TRAQUER LE RÉEL : RÉALISME ET ANTIRÉALISME DANS *DOCUMENTS*

En février 1911 naissait un nouveau monstre à Paris, qui nourrirait efficacement les angoisses et fantasmagories de la Belle Époque. Dans une Ville lumière qui chaque jour semblait se moderniser sous l'impulsion des « mutations urbaines », des « nouveaux quartiers », des « inventions les plus récentes[1] », une ombre inquiétante rôdait. Tantôt on la qualifiait de « génie du crime », de « tortionnaire », tantôt de « sinistre comédien », d' « insaisissable » – et cette instabilité de la désignation illustrait l'impossibilité d'en arrêter le sens. « On ne sait rien de lui », disait-on encore ; et pourtant lui « sait tout de nous[2] » ; cet « homme qui plane sur la ville est l'incarnation d'une violence, menaçante et sans limites », oui, mais également « sans visage, sans motivations, sans signification[3] ». S'il arrivait que l'on doutât de son existence véritable, si même l'on disait qu'il ne représentait qu'une « échappatoire trop facile », « une plaisanterie de Palais et de couloir d'instruction[4] », un nom énigmatique, un nom « romanesque et peu en conformité avec le cadre éminemment moderne dans lequel nous nous trouvons[5] », avait tout de même fini par circuler :

> –Fantômas !
> – Vous dites ?
> – Je dis… Fantômas.
> – Cela signifie quoi ?
> – Rien… et tout !

[1] Loïc Artiaga et Matthieu Létourneux, « Fantômas, les racines du mal », dans Pierre Souvestre et Marcel Allain, *Fantômas. Édition intégrale*, tome 1, Paris, Robert Laffont, 2013, p. IX.

[2] Thierry Thomas, *Cependant Fantômas*, Droue-Sur-Drouette, La Pionnière, 2009, p. 12.

[3] Loïc Artiaga et Matthieu Létourneux, *Fantômas! Biographie d'un criminel imaginaire*, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Singulières modernités », 2013, p. 9.

[4] Pierre Souvestre et Marcel Allain, *Fantômas. Édition intégrale*, *op. cit.*, p. 65.

[5] *Ibid.*, p. 119.

– Pourtant, qu'est-ce que c'est ?
– Personne… mais cependant quelqu'un !
– Enfin, que fait-il ce quelqu'un ?
– Il fait peur[6]!!!

La publication du premier volume de la série *Fantômas*, co-écrit par Pierre Souvestre et Marcel Allain, fait grande impression sur l'imaginaire parisien de la première moitié du XX^e^ siècle. « De *revival* en éternel retour, de trous de mites en trouées mythiques, à force de crimes répétés et d'automatisme[7] », le célèbre criminel de papier devient rapidement une véritable légende. Ses multiples adaptations n'épuisent pas la terreur originellement véhiculée, contribuant plutôt chaque fois à la réactiver. « Mis en scène pour la première fois à l'écran par Louis Feuillade en mai 1913, *Fantômas* impressionne, entre réalité et fiction, déclenchant la peur chez les spectateurs encore novices de cette époque, allant même jusqu'à provoquer des arrêtés préfectoraux interdisant sa diffusion[8]. » Et les traces de cette passion *Fantômas* se lisent jusque dans *Documents*, sous la plume d'un de ses plus fervents laudateurs : Robert Desnos.

Fantômas, pour Desnos, est victime d'une grande erreur d'évaluation de la part des élites culturelles françaises. L'œuvre représente pourtant l'« un des monuments les plus formidables de la poésie spontanée[9] ». Aussi, « [t]oute la période qui précéda la guerre y est décrite avec une précision qui concourt précisément au phénomène lyrique[10] ». Le vil personnage marque jusqu'à l'imaginaire libidineux des jeunes garçons et des jeunes filles, prouvant sa magnifique prégnance sociale. « Il était beau,

[6] *Ibid.*, p. 5.

[7] Philippe Azoury et Jean-Marc Lalanne, *Fantômas, style moderne*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, coll. « Les cinémas », 2002, p. 13.

[8] Annabel Audureau, *Fantômas. Un mythe moderne au croisement des arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 16.

[9] Robert Desnos, « Imagerie moderne », dans *Documents*, vol. 1, n^o^ 7, 1929, p. 377.

[10] *Idem*.

séduisant, élégant… on pouvait l'aimer et, s'il a été un idéal romantique pour beaucoup de garçons, il est hors de doute qu'il fut un idéal romanesque et sentimental pour beaucoup de petites filles et même d'adolescentes[11]. » Dans le même numéro de *Documents*, après l'article de Desnos, une image de la couverture du premier volume de la série, qui « prit une importance énorme dans la mythologie et l'onirologie parisiennes[12] » (dixit Desnos), est reproduite.

Figure 3.1 : « Couverture en couleur de la première édition du tome I de *Fantomas* (ed. Arthème Fayard). – coll. Robert Desnos. » (*Documents*, vol. 1, nº 7, 1929, p. 379)

COUVERTURE EN COULEUR DE LA PREMIÈRE ÉDITION DU TOME I DE *FANTOMAS* (ED. ARTHÈME FAYARD). - COLL. ROBERT DESNOS.

[11] *Ibid.*, p. 377-378.

[12] *Ibid.*, p. 378.

Robert Desnos n'est pas le premier écrivain ou artiste dit d'avant-garde à tenter de réhabiliter la figure populaire de Fantômas. Avant lui, Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire et Max Jacob en font l'éloge, soit dans leur œuvre, soit dans des articles[13]. Ces derniers voient en *Fantômas* « une valeur poétique rare, une sorte de primitivisme urbain où des images qui paraissent venir des rêves se mêlent à celles de l'actualité […] pour instaurer un fantastique quotidien[14] ». Le rapport ambivalent qu'entretient l'œuvre face au réalisme, réalisme qui domine alors dans la représentation en arts et en littérature[15], charme en effet artistes et écrivains. Installant « une confusion entre le quotidien du lecteur et les romans », les avant-gardes se fascinent pour la collision opérée dans *Fantômas* « entre une réalité familière et sa déformation grinçante[16] ». En effet, campée dans un décor constituant « une copie dont la fidélité [à la réalité] est assez remarquable[17] » (et que le lecteur de la période peut d'ailleurs reconnaître), la série met en scène un « réel halluciné[18] », un jeu de masques où tout ce qui est annoncé comme réel dans la narration apparaît au final trompeur. Ce qui définit Fantômas, « c'est son masque, qu'il soit loup, cagoule, surface de caoutchouc, postiche… Fantôme sans visage, il est la quintessence du *personnage*, autrement dit du masque (*persona*) derrière lequel il n'y a rien que l'on ose voir[19]. » Ainsi, Fantômas a tout pour

[13] Pour une généalogie plus exhaustive, on se référera à Annabel Audureau, *Fantômas. Un mythe moderne au croisement des arts*, *op. cit.*, p. 201-309.

[14] Alain-Michel Boyer, « Fantômas », dans Pierre Brunel, Juliette Vion-Dury et Roger Bozetto (dir.), *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Limoges, PULIM, 2003, p. 130.

[15] Les artistes de ce qu'on qualifie plus tard d'« École de Paris », dont la peinture est considérée comme plus conservatrice et réaliste, connaissent encore un important succès commercial et critique dans les années 1920, au détriment des œuvres cubistes. Le marché pour les artistes cubistes, dont on pourfend les « excès » et les « échecs », ne s'améliore que graduellement et timidement pendant l'entre-deux-guerres (David Batchelor, « "This Liberty and this Order": Art in France after the First World War », dans Briony Fer, David Batchelor et Paul Wood (dir.), *Realism, Rationalism, Surrealism. Art between the Wars*, New Haven, Yale University Press, 1994, p. 9-10).

[16] Annabel Audureau, *Fantômas. Un mythe moderne au croisement des arts*, *op. cit.*, p. XII.

[17] Alfu, « Univers », dans *L'Encyclopédie de Fantômas. Étude sur un classique*, Paris, Encrage, 2011, p. 349.

[18] Loïc Artiaga et Matthieu Létourneux, « Fantômas, les racines du mal », *loc. cit.*, p. XI.

[19] Loïc Artiaga et Matthieu Létourneux, *Fantômas! Biographie d'un criminel imaginaire*, *op. cit.*, p. 10.

plaire aux avant-gardes, avec le trouble « que cet être sans visage et tout-puissant introduit dans le tissu même de la réalité[20] ». Il faut préciser que ce roman marquant n'exclut en rien la réalité sociale et historique, la vérité de l'époque. C'est plutôt que le réel, omniprésent, s'y trouve systématiquement caché, voilé par de faux semblants. Trouver le réel authentique, dans l'œuvre de Souvestre et Allain, c'est nécessairement avoir à le traquer dans un monde d'illusions et de mirages. Et au-delà de la référence admirative de Desnos, c'est sans doute dans cette ambivalence face au réel (le faux réel, qui se présente comme vrai, et le réel authentique, qui n'est pas immédiatement identifiable), de même que dans cette fascination pour l'oxymore du « primitivisme urbain », que se manifestent les liens les plus forts entre *Documents* et *Fantômas*.

Aussi, dès le numéro inaugural de *Documents*, la question du réel et de sa représentation dans les arts imprègne la majorité des articles. Du côté des « scientifiques », le Dr Georges Contenau tente de comprendre la raison du « souci général [chez les sculpteurs sumériens] de ne reproduire la nature que dans des dimensions réduites[21] » et se demande si le canon sumérien est « justifiable » par ce que « les artistes avaient devant les yeux » ou par la « fantaisie[22] ». Dans un article sur l'étude des monuments anciens, Josef Strzygowski invite ses lecteurs à adhérer à un « nouveau mode de recherches », celui « de la science de l'observation de l'essence des choses », qui nous forcerait à délaisser les « seules sources écrites » pour se concentrer sur l'étude empirique et « objective[23] ». « Là aussi il s'agit de réalités », continue l'auteur du texte, « et les réalités ne doivent pas être abordées par le canal de

[20] *Ibid.*, p. 71.

[21] Dr Georges Contenau, « L'art sumérien. Les conventions de la statuaire », dans *Documents*, vol. 1, n° 1, 1929, p. 1.

[22] *Ibid*., p. 8.

[23] Josef Strzygowski, « "Recherches sur les arts plastiques" et "histoire de l'art" », dans *Documents*, vol. 1, n° 1, 1929, p. 22.

la "tricherie"[24] ». Un peu plus loin, l'étude numismatique de Georges Bataille[25] expose les variations entre les différentes représentations du cheval, confrontant les « absurdités des peuples barbares » avec « les arrogances scientifiques » des Grecs, « les cauchemars avec les tracés géométriques », « les chevaux-monstres imaginés en Gaule avec le cheval académique[26] ». Georges Henri Rivière, s'exprimant sur le réaménagement du musée d'ethnographie du Trocadéro, évoque les préoccupations d'un conservateur souhaitant le mieux possible, le plus authentiquement possible, représenter « l'art des peuples réputés primitifs et sauvages », dans un établissement « où les objets [ne] se répartiraient [pas] sous l'égide de la seule esthétique[27]. »

Du côté des « écrivains d'avant-garde », l'obsession pour les questions de réel, de réalité et de réalisme est aussi omniprésente. Carl Einstein[28] s'attaque au « naturalisme du canon et de l'archétype », de même qu'au « renouvellement d'un fétichisme scientifique [dans les arts], [qui prétend] enfermer une réalité, […] établir l'identité de l'homme avec une réalité extérieure[29]. » Signant également un article sur Picasso, Einstein affirme que les tableaux du peintre cubiste n'ont « [r]ien de commun

[24] *Ibid.*, p. 23.

[25] La figure de Georges Bataille, entre « scientifique » et « écrivain d'avant-garde », est bien entendu ambivalente, et ce dès son premier texte dans la revue *Documents*. Ayant une formation de numismate à la très conservatrice École des chartes, il écrit sous pseudonyme et fait éditer clandestinement *Histoire de l'œil* en 1928. Mais selon Fumio Chiba, la tendance plus « subversive » de Bataille se construit graduellement au fil de la publication : à cet égard, « Le cheval académique » constitue une étude plus classique, tant dans le discours que dans l'utilisation de la photographie (voir Fumio Chiba, « De la dialectique des formes dans la revue *Documents* », *Bulletin of the Graduate Division of Literature of Waseda University*, n° 56-II, 2006, p. 49).

[26] Georges Bataille, « Le cheval académique », dans *Documents*, vol. 1, n° 1, 1929, p. 29.

[27] Georges Henri Rivière, « Le Musée d'ethnographie du Trocadéro », dans *Documents*, vol. 1, n° 1, 1929, p. 58.

[28] Comme pour Bataille, la figure de Carl Einstein est aussi ambivalente : il reçoit une formation classique comme historien de l'art sous Heinrich Wölfflin et dédie de nombreuses études à l'art africain, tout en étant l'auteur d'un roman qu'il dit être cubiste (*Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*) et proche intellectuellement de nombreux « artistes d'avant-garde » (Picasso, Giorgio di Chirico et Georges Braque notamment).

[29] Carl Einstein, « Aphorismes méthodiques », dans *Documents*, vol. 1, n° 1, 1929, p. 34.

avec les images métaphoriques », qu'il n'y est « plus question d'allégories de la réalité[30]. » Michel Leiris s'intéresse quant à lui à la « réalité symbolique » dans les conceptions microcosmiques du monde, et parvient à la conclusion que « si cette réalité unique paraît se retrouver partout, c'est que – faussaire plus ou moins conscient – l'homme tend, de par sa nature même, à l'introduire partout[31]. » Finalement, dans son article sur Paul Klee, Georges Limbour analyse le mépris de l'artiste pour les soucis réalistes de « perspective, logique, ressemblance[32] », et sa préférence marquée pour les jeux d'enfants et les représentations naïves.

Ce chapitre cherche d'une part à mettre en lumière, au-delà de la multiplicité des propositions faites dans *Documents*, les points de convergence qui relient les auteurs dans la conception qu'ils entretiennent du réel et de sa représentation. Les opinions véhiculées dans la revue sur la question du réalisme peuvent au premier abord sembler tout à fait contradictoires. Cela s'explique évidemment par la « diversité des disciplines – et indisciplines » représentées, de même que par le « disparate des hommes[33] » qui y travaillent. Cependant, ces opinions procèdent très majoritairement d'un geste commun ; et, à cet effet, seule se distingue véritablement la méthode spécifiquement employée. « Certes, ma façon d'opérer a l'inconvénient de mettre face à face des arguments contradictoires », s'insurge l'inspecteur Juve lorsque son interlocuteur lui reproche de détruire sans arrêt ses propres hypothèses et théories par rapport à Fantômas. « [M]ais nous n'avons pas ici une cause à faire prévaloir, de préférence à une autre… c'est la vérité que nous devons chercher, rien qu'elle[34] ! » De la même façon, les auteurs de *Documents*, qu'ils soient issus du milieu académique ou qu'ils

[30] Carl Einstein, « Pablo Picasso. Quelques tableaux de 1928 », dans *Documents*, vol. 1, n° 1, 1929, p. 35.

[31] Michel Leiris, « Notes sur deux figures microcosmiques des XIV^e^ et XV^e^ siècles », dans *Documents*, vol. 1, n° 1, 1929, p. 52.

[32] Georges Limbour, « Chronique. Paul Klee », dans *Documents*, vol. 1, n° 1, 1929, p. 54.

[33] Michel Leiris, « De Bataille l'impossible à l'impossible *Documents* », *loc. cit.*, p. 293.

[34] Pierre Souvestre et Marcel Allain, *Fantômas. Édition intégrale*, *op. cit.*, p. 64.

soient traditionnellement classés parmi les écrivains d'avant-garde, partagent une même intention, un même « utopisme ». Contre les masques, contre l'apparence de ce qui se présente de manière hégémonique comme vrai (que cette hégémonie prenne le nom de réalisme ou encore celui d'idéalisme), leurs textes constituent autant d'essais pour traquer un réel élusif, secret et mouvant.

D'autre part, ce chapitre s'intéresse à la manière dont les auteurs, faisant d'un certain type de réalisme un repoussoir, finissent par en ériger un autre – équivoque peut-être, mais qui possède tout de même des caractéristiques cohérentes. Comme dans *Fantômas*, ce n'est donc pas que la vérité n'existe pas pour les auteurs de *Documents*, c'est plutôt qu'elle doit être mise au jour, dégagée des faux-semblants. Aussi, si le « réel hégémonique », véhiculé par le « réalisme » de beaucoup d'artistes, de philosophes et de scientifiques, est honni et délégitimé, un autre « réel » est posé, lui, comme authentique et véritable. Ce réel inaliénable, indivisible, renvoie le plus souvent à l'idée d'une nature humaine qui serait animale, voire monstrueuse, que camoufleraient la politesse et la bienséance. Analysant ce « réalisme » de *Documents* en fonction de différentes perspectives théoriques sur l'avant-garde, je montrerai que celui-ci ne s'inscrit pas dans un contre-discours oppositionnel pur et sans partage, mais qu'il reproduit les rapports de domination propres à la France des années 1930.

Il y aurait donc, selon les collaborateurs de la revue, un réel irrécusable, extérieur à toute mise en question critique. « Traquer le réel », dans *Documents*, semble le plus souvent se rapprocher de l'ambition qu'attribue Georges Bataille à la révolution : il faut « délivr[er] le monde de l'ennui où il s'épuise[35] ». Il est nécessaire de « rompre la régularité de jours qui se perdent pour nous comme le contenu d'un tonneau mal joint[36] », explique Bataille dans *Documents*, ce qui n'est pas sans rappeler l'appel qu'il

[35] Georges Bataille, « Front populaire dans la rue », dans *Œuvres complètes. I. Premiers écrits 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1970, p. 411.

[36] Georges Bataille, « L'esprit moderne et le jeu des transpositions », *loc. cit.*, p. 490.

lance quelques années plus tard dans *Acéphale* : « Il est temps d'abandonner le monde des civilisés et sa lumière. Il est trop tard pour tenir à être raisonnable et instruit – ce qui a mené à une vie sans attrait[37]. » À cette fin, la perception hégémonique de la réalité (cette « civilisation purement utilitaire [38] », cette « prison d'apparence bureaucratique[39] ») se trouve ébranlée par la mise en lumière d'une réalité autre (« l'effrayante *sauvagerie* », l' « obscure méchanceté[40] »), la logique de *Documents* devenant celle du « renversement ». Il s'agirait en somme de remplacer la « réalité » communément partagée (fausse et ennuyante) par une réalité différente, autrement refoulée et possédant la vérité des passions inavouables. Aussi, cette seconde réalité, terrée sous les apparences, « existerait » vraiment, en ce que son avènement n'exigerait qu'un dévoilement, qu'une révélation.

Dans *Documents*, on le comprend, l'exaltation de l'hétérogénéité et de l'altérité donne à la « différence » un caractère d'essence. Et cet essentialisme, s'il s'attaque à « l'ordre occidental » de la fin du XIX^{e} siècle et de la première moitié du XX^{e} siècle, s'il valorise certaines communautés humaines traditionnellement dénigrées, n'en partage pas moins avec le colonialisme de la période d'indéniables aspects de l'idéologie raciste, au sens où l'entend Colette Guillaumin. En effet, comme nous le verrons, certains groupes minorisés font les frais de ce fameux « réalisme antiréaliste » qui se déploie dans *Documents*. Il n'est donc sans doute pas suffisant de montrer que la publication rejette des conventions esthétiques (le réalisme du XIX^{e} siècle et l'idéalisme du purisme, notamment) : il nous faut aussi montrer tous les endroits où subsiste l'idéologie que le « réalisme » singulier de *Documents* s'était donné pour mission de critiquer et de dépasser. La dernière partie de mon chapitre s'intéresse ainsi

[37] Georges Bataille, « La conjuration sacrée », dans *Œuvres complètes. I. Premiers écrits 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1970, p. 443.

[38] Michel Leiris, « L'Île magique », dans *Documents*, vol. 1, n^{o} 6, 1929, p. 334.

[39] Georges Bataille, « Métamorphose », dans *Documents*, vol. 1, n^{o} 6, 1929, p. 334.

[40] Michel Leiris, « Civilisation », dans *Documents*, vol. 1, n^{o} 4, 1929, p. 221-222.

à la manière dont, au regard de la question du réalisme, les gestes et discours attribués à l'avant-garde peuvent s'articuler avec la reproduction d'oppressions dans les rapports sociaux.

3.1 Le réalisme : une question d'avant-garde

Depuis ses premières théorisations, l'un des aspects les plus notables de l'avant-garde comme concept est sa dimension antagonique et oppositionnelle[41]. Être d'avant-garde, ce serait donc nécessairement créer *contre* : d'une part, créer « contre » son public (le mouvement dada vient naturellement en tête) ; d'autre part, en s'érigeant comme « critique radicale du passé[42] », créer « contre » une certaine tradition esthétique[43]. Il faut constater, à cet égard, que les mouvements d'avant-garde du XX^e^ siècle se sont largement définis par « leurs relations négatives face aux conceptions variées du réalisme », et ont principalement cherché « à se distinguer avec force du réalisme s'étant manifesté au XIX^e^ siècle[44] ». Bien sûr, le contre-discours oppositionnel ne recouvre pas la totalité des relations qu'entretient l'avant-garde avec le réalisme, et un problème de définition émerge rapidement lorsque nous nous penchons sur le cas spécifique de *Documents*. En effet, qu'entend-on exactement par réalisme ?

Une confusion subsiste quant aux enjeux de réalisme(s) lorsqu'ils se manifestent en arts et en littérature. Depuis le développement de l'abstraction en peinture, le clivage entre deux modes esthétiques, soit l'abstraction et la figuration, semble avoir subsumé bien largement la question. Cependant, cette équivalence pose problème. En effet, si

---

[41] Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, *op. cit.*, p. 30-40.

[42] Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, *op. cit.*, p. 95.

[43] *Ibid.*, p. 30.

[44] Moritz Baßler, « Realism(s) of the Avant-Garde: An Introduction », dans Moritz Baßler, Benedikt Hjartarson, Ursula Frohne, David Ayers et Sascha Bru (dir.), *Realisms of the Avant-Garde*, Berlin, De Gruyter, coll. « European Avant-Garde and Modernism Studies », 2020, p. 3.

l'on conçoit la figuration et le réalisme comme des quasi-synonymes, la création de sous-catégories « réalistes » plus ou moins cohérentes entre elles devient nécessaire pour distinguer les différents courants : aussi, parmi celles-ci, on compte le réalisme magique, le réalisme poétique, le réalisme plastique, le réalisme révolutionnaire, le néoréalisme ou le réalisme naïf[45]. De même, en littérature, le réalisme n'est pas non plus un concept transparent : en effet, « la notion est insaisissable, et l'emploi que l'on en fait mérite à chaque fois d'être expliqué sous peine de rendre rapidement insignifiant ou incompréhensible tout propos sur le réalisme en tant que tel[46]. » La plasticité de l'appellation permet même à certains critiques de dire du réalisme qu'il domine les conventions artistiques et littéraires de la Renaissance jusqu'au XX^e^ siècle[47]… Or, si c'était bien le cas, le réalisme ne nous serait pas d'une bien grande utilité pour analyser l'avant-garde dans son caractère proprement historique. Dans un premier temps, nous délimiterons donc les frontières de ce que nous entendons par réalisme lorsque nous nous intéressons à la question de l'antagonisme des avant-gardes, pour ensuite mettre en lumière les différents positionnements des avant-gardes face à ce dit réalisme.

Employé pour la première fois comme désignation esthétique en 1835, le terme « réalisme » est consacré littérairement par la publication en 1856 de la revue *Réalisme*, dirigée par Louis Edmond Duranty[48]. Il est important de mentionner qu'avant de devenir tradition, qu'avant de « prendre part à l'ancien ordre encroûté qui doit être mis à terre[49] », le réalisme formel émerge lui-même comme rupture face à un passé esthétique qui le précède. L'ambition des créateurs qui s'en revendiquent, dans la

[45] Michel Dupré, *Réalisme(s). Peinture et politique*, Campagnan, E.C. éditions, 2009, p. 22.

[46] « Réalisme », dans Jean-Pierre Beaumarchais, Daniel de Couty et Alain Ray, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984, p. 2017.

[47] Tzvetan Todorov, « Présentation », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1982, p. 7-8.

[48] Ian Watts, « Réalisme et forme romanesque », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1982, p. 13.

[49] Andrew J. Webber, *The European Avant-Garde. 1900-1940*, *op. cit.*, p. 5.

lignée des romantiques, est de remettre en question l'adhésion aux convenances littéraires dérivées de modèles préétablis[50]. En effet, la tâche première pour le réaliste étant « de transmettre l'impression de fidélité par rapport à l'expérience humaine, le respect de toute convention formelle préétablie [ne peut que] porter atteinte au succès de son entreprise[51]. » En tant que « constitution mimétique de la réalité même[52] », la vérité de l'œuvre réaliste réside ainsi « dans la densité et l'intensité de la représentation littéraire : la réalité sociale devient un épimonde du roman réaliste[53]. » En cela, le réaliste conçoit sa position émergente en réaction à ce que l'on qualifie d'« idéalisme », catégorie dans laquelle sont entre autres classés les romantiques. C'est sur cette opposition originelle et constitutive (le réalisme nait et existe contre son contraire objectif) que nous souhaitons penser les rapports qu'entretient *Documents* avec le réalisme.

Chez beaucoup de critiques contemporains de son émergence, le réalisme est conspué. Face au « noble travail de l'imagination », on lui reproche généralement de ne s'intéresser qu'aux sujets « triviaux » et « bas »[54]. Et même quand la trivialité des productions réalistes n'est pas mentionnée, on accorde à ces dernières un caractère « plat », sans réel travail artistique. Aussi, lorsque Maurice Raynal pose la division entre réalisme et idéalisme, le premier terme se limite à la représentation naturaliste de formes observées, alors que le second élève l'art au-delà de la nature pour produire une composition autonome, entièrement générée par l'imagination de l'artiste[55].

[50] *Ibid.*, p. 7-8.

[51] *Idem*.

[52] Gunter Gebauer et Christoph Wulf, *Mimésis. Culture-art-société*, Paris, Cerf, coll. « Passages », 2005, p. 345.

[53] *Ibid.*, p. 347.

[54] Ian Watts, « Réalisme et forme romanesque », *loc. cit.*, p. 13-14.

[55] Stephen Batchelor, « "This Liberty and this Order": Art in France after the First World War », *loc. cit.*, p. 6.

Étrangement peut-être, cette même opposition entre idéalisme et réalisme se trouve réinvestie par les promoteurs de l'art réaliste – mais alors, évidemment, la valorisation des termes se renverse. Pour Louis Vauxcelles par exemple, « l'idéalisme » du cubisme du début du XX^e^ siècle est pétri d'un intellectualisme froid et débridé, les toiles cubistes constituant des « désastres » auxquels le réalisme doit répondre par sa spontanéité, sa chaleur et son caractère intuitif[56].

L'opposition de l'idéalisme et du réalisme pose problème lorsque l'on tente d'analyser *Documents*. D'une part, on note dans la revue une forte propension « surréaliste » des auteurs à exalter l'invention, l'imagination et le fantasme. À de nombreuses reprises, les auteurs font l'apologie du cubisme, et cet éloge se fait à peu près dans les mêmes termes que ceux des critiques évoqués plus haut. « Ces tableaux imaginatifs [cubistes] montrent une structure complètement inventée », explique ainsi Carl Einstein. « [O]n a prétendu qu'une telle peinture était rationaliste ; mais cette objection est facilement réfutable, puisque justement aux époques mythiques correspond presque toujours un art tectonique, le tectonique n'étant jamais un moyen de reproduction[57]. » L'article d'Einstein se conclut sur une critique du réalisme traditionnel émergeant au XIX^e^ siècle, qui constitue pour l'auteur un art de la répétition et du réconfort, au détriment de ce que devrait véritablement être la création :

> Les objets sont précieux, comme signes stables de nos actions. On apprécie la ressemblance comme une assurance sur la vie. Le monde comme tautologie. On répète la création parfaite. Étonnement des miracles, sentiment des lacunes, multiplicité de sens des objets, tout cela s'évanouit au profit d'une répétition rassurante. On éternise par la reproduction un morceau de théologie positive, et le besoin d'identité est satisfait, parce qu'on retrouve ainsi partout l'identité qu'on

[56] *Ibid.*, p. 10.

[57] Carl Einstein, « Notes sur le cubisme », dans *Documents*, vol. 1, n^o^ 3, 1929, p. 155.

> cherche avec soi-même. Mais cette tendance à la reproduction se paie par la diminution de la création[58].

Reconduisant tacitement les mêmes distinctions entre idéalisme et réalisme, l'historien de l'art Frederik Adama Van Scheltema pose l'hypothèse que les représentations d'animaux dans les sculptures vikings n'ont « aucune base objective », que « l'objet entier est dématérialisé » et « disparaît dans une sphère idéalisée par l'art[59] ». Pour Adama Van Scheltema, il est clair que cet idéalisme porte le sceau d'une invention valorisée, « l'influence [des thèmes carolingiens] abouti[ssant] à des créations dont on ne peut nier l'originalité esthétique et psychologique[60] ». Et le premier article de Bataille dans *Documents*, « Le cheval académique », peut aussi être lu comme un traité antiréaliste et « idéaliste », malgré la dimension paradoxale de son argumentation (pour Georges Bataille, le cheval matériel représente une idée et non pas une réalité). Après tout, les « chevaux-monstres » que privilégie l'auteur proviennent explicitement des « phantasmes » de « sauvages »[61]. L'idéalisme (ou ce qui s'en rapproche dans la concomitance des termes) posséderait la vertu de révéler quelque chose qui n'est pas disponible tel quel dans la représentation traditionnelle du réel. L'aspect antiréaliste de *Documents* n'est donc pas sans rappeler l'appel surréaliste de Breton contre le « rationalisme » et pour l' « imagination » : « [s]i les profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces capables d'augmenter celles de la surface, ou de lutter victorieusement contre elles », écrit-il dans son *Manifeste du surréalisme* de 1924, « il y a tout intérêt à les capter d'abord[62] ».

---

[58] Carl Einstein, « Notes sur le cubisme », *loc. cit.*, p. 154.

[59] Frederik Adama Van Scheltema, « La trouvaille d'Oseberg », dans *Documents*, vol. 1, nº 3, 1929, p. 128-129.

[60] *Ibid.*, p. 129.

[61] Georges Bataille, « Le cheval académique », *loc. cit.*, p. 29.

[62] André Breton, « Manifeste du surréalisme », *loc. cit.*, p. 316.

Cela dit, la tendance surréaliste de *Documents* n'empêche pas certains de ses auteurs de s'attaquer à ce qu'ils appellent un « idéalisme gâteux[63] », celui « des fleuristes et des parades militaires[64] », de même qu'à une vision de l'art « dominée par les pouvoirs séculaires de l'idée[65] ». Aussi, on affirme l'importance, sur le plan « philosophique », de se revendiquer d'un matérialisme « *excluant tout idéalisme* », s'intéressant à l'« interprétation directe […] des phénomènes bruts » plutôt qu'aux « éléments fragmentaires d'une analyse idéologique élaborée sous le signe des rapports religieux[66] ». Autant en sciences qu'en littérature et en arts, il faut retourner sur le terrain et procéder à l'observation minutieuse des phénomènes, sans quoi l'érudition et l'imagination se résument en une somme de fantasmes idéalisés, complètement étrangers au monde réel. Similairement, nos connaissances, basées principalement sur les idées et les concepts, nous tromperaient. « Le déterminisme qui a déformé le cours du monde en le rendant semblable au mécanisme d'une montre est une fausse idéalisation[67] », prévient ainsi le philosophe Hans Reichenbach dans sa charge contre les sciences naturelles contemporaines. L'« anti-idéalisme » dans *Documents* se lit du titre même de la revue (le document est alors conçu comme un « fragment de réel ») jusqu'à son dernier numéro alors que, dans son annonce de l'expédition Dakar-Djibouti, Michel Leiris exige des connaissances de première main sur les sociétés dites primitives[68]. Il se lit également dans la valorisation des objets « banals », du quotidien, souvent au détriment de la prédominance des objets « d'exception » : effectivement, pour Paul Rivet, « [i]l est capital que l'ethnographe,

[63] Georges Bataille, « Matérialisme », dans *Documents*, vol. 1, nº 3, 1929, p. 170.

[64] « Exposition Bauchant », dans *Documents*, vol. 1, nº 4, 1929, p. 230.

[65] Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, *op. cit.*, p. 15.

[66] Georges Bataille, « Matérialisme », *art. cit.*, p. 170.

[67] Carl Einstein, « Crise de la causalité », dans *Documents*, vol. 1, nº 2, 1929, p. 108.

[68] Michel Leiris, « L'œil de l'ethnographe (À propos de la Mission Dakar-Djibouti) », *loc. cit.*, p. 405-414.

comme l'archéologue, comme le préhistorien, étudie tout ce qui constitue une civilisation, qu'il n'en néglige aucun élément, pour si insignifiant ou banal qu'il paraisse[69] ». C'est finalement ce même « anti-idéalisme » qui s'exprime à travers le caractère descriptiviste de beaucoup d'entrées de la revue, consacrées à l'énumération des caractéristiques visibles d'œuvres picturales.

Pour faire front à l'« Idée », de nombreux articles de *Documents* adoptent le concept de « bas matérialisme » promu par Georges Bataille, concept qui ne laisse pas de faire penser à la trivialité initialement reprochée aux réalistes et qui s'oppose avec force à toute conception idéaliste dans la représentation. Cherchant à mettre en lumière que « [l]a matière basse est extérieure et étrangère aux aspirations idéales humaines et refuse de se laisser réduire aux grandes machines ontologiques résultant de ces aspirations [70] », le bas matérialisme s'attaque aux dimensions métaphorique, allégorique et euphémisante de l'art et de la littérature. La métaphore, pour Michel Leiris, est un jeu de « transpositions », de « symboles » dont tout l'appareil langagier serait marqué, jeu qui nous empêche d'avoir un contact authentique avec « les choses en soi »[71]. L'allégorie, pour Carl Einstein, relève de même d'un idéalisme « dépourvu de sens » servant à « cacher la faillite de l'homme et sa laideur : c'est ainsi que l'âme humaine est faite d'étoiles, de roses, de crépuscule, etc., c'est-à-dire qu'on schématise le monde sans défense et qu'on projette son *moi* idéalisé dans un chien de manchon[72]. » Dans tous les cas, le « jeu des transpositions » qui se fait jour dans les arts et la littérature agit comme voile devant « les horreurs multiples qui composent le tableau de l'existence » : pour Georges Bataille, il faut soulever « tout à coup les tentures qui cachent ce qu'il faudrait à tout prix ne pas voir », déployer « une volonté d'homme qui

[69] Paul Rivet, « L'étude des civilisations matérielles ; ethnographie, archéologie, préhistoire », dans *Documents*, vol. 1, n° 3, 1929, p. 133.

[70] Georges Bataille, « Le bas matérialisme et la gnose », dans *Documents*, vol. 2, n° 1, 1930, p. 1-8.

[71] Michel Leiris, « Métaphore », dans *Documents*, vol. 1, n° 3, 1929, p. 170.

[72] Carl Einstein, « Rossignol », dans *Documents*, vol. 1, n° 2, 1929, p. 118.

perd la tête » pour « affronter brusquement ce que tous les autres fuient[73]. » Ces articles de *Documents*, qui mènent l'offensive contre l'idéalisme, prônent la représentation scientifique et artistique la plus directe possible du bas matériel dont on cherche habituellement à se prémunir par l'imagination, par la fuite des enjeux horribles qu'offre le « réel ».

Qu'est-ce qui permet la cohabitation, au sein de la revue *Documents*, entre réalisme et idéalisme – qui, dans leur conceptualisation initiale, se construisent comme contraires objectifs ? Comment retracer les frontières qui les séparent habituellement chez bien des théoriciens ? Force est de constater que lorsque réalisme et idéalisme sont critiqués par les auteurs de *Documents*, ils partagent en commun un certain nombre de caractéristiques : les deux sont dominants et hégémoniques, et s'imposent avec force tant sur l'imaginaire que sur la science. La publication ne s'oppose spécifiquement ni au réalisme ni à l'idéalisme dans leur caractère « essentiel », en tant que chose en soi et pour soi. Ce qui fait l'objet des attaques de *Documents*, c'est plutôt l'emprise qu'ils ont sur notre manière de réfléchir, de créer et de vivre le monde que nous habitons. Quand les auteurs penchent en faveur de l'idéalisme ou du réalisme, c'est pour s'attaquer à un argument couramment accepté qui domine dans le sens commun.

Ainsi, lorsque Georges Bataille explique que la « philosophie entière » n'aurait pas eu d'autre but que « de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique[74] », la fronde est dirigée autant contre l'idéalisme que contre le réalisme. Ce que relève Bataille, c'est la « mise en forme » qui fixe et fige l'objet étudié, qui peut s'articuler tant à un idéalisme qu'à un réalisme. En effet, tous deux ont le même potentiel de voiler « ce qui est ». L'idéalisme, par son rejet du monde matériel et son exaltation de « l'imagination », nous amène parfois à refouler l'horreur et l'ignominie

[73] Georges Bataille, « L'esprit moderne et le jeu des transpositions », *loc. cit.*, p. 491.

[74] Georges Bataille, « Informe », *loc. cit.*, p. 382.

réelles de nos vies. Dans *Documents*, on nous donne ainsi l'exemple de l'abattoir, établissement « maudit et mis en quarantaine comme un bateau portant le choléra[75] ». La mise à distance de l'abattoir est comparée à un « [exil] par correction dans un monde amorphe, où il n'y a plus rien d'horrible et où, subissant l'obsession indélébile de l'ignominie, [les braves gens] sont réduits à manger du fromage[76]. » Mais le réalisme, de manière peut-être moins évidente, plus pernicieuse que l'idéalisme, peut lui aussi exercer un refoulement. Laissant croire que sa représentation n'est pas une convention, mais un accès direct au « réel », livrant « [l']apparence de totale authenticité », il a le potentiel selon Watts de faire « oublier que la transcription précise d'une réalité actuelle ne produit pas nécessairement une œuvre douée d'une vérité effective[77] ». Le réalisme, dans les mots d'Hamon, peut à ce titre devenir un discours de raison, un « discours sérieux » qui refuse la contradiction, et en ce sens il « se présente comme un discours vérifiable et crédible, comme un "pacte de créance" […]. Le discours sérieux est donc un discours réaliste, autoritaire et autorisé. Il est du côté du pouvoir[78]. » Et que l'autorité provienne d'un discours idéaliste ou réaliste, on l'affronte vigoureusement dans *Documents*. C'est ainsi que se manifestent l'antagonisme et le contre-discours spécifiques des auteurs de la revue.

Deux raisons principales justifient habituellement l'opposition au réalisme menée par les avant-gardes dites historiques : la première concerne les moyens disponibles de reproduction, la seconde concerne la fronde idéologique. L'attaque constitue d'abord la réponse faite à une évolution technologique : l'invention de la photographie, puis celle du cinéma. À une époque où les progrès techniques de reproduction se multiplient, les artistes de l'avant-garde tentent de trouver une façon

[75] Georges Bataille, « Abattoir », dans *Documents*, vol. 1, nº 6, 1929, p. 329.

[76] *Idem*.

[77] Ian Watts, « Réalisme et forme romanesque », *loc. cit.*, p. 42.

[78] Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p. 60-62.

de légitimer la tâche de la peinture. Ils s'engagent alors dans des expérimentations qui se veulent des alternatives à l'imagerie photographique et à la fonction traditionnellement imitative de l'art[79], mettant en valeur les différentes « couches perceptuelles » (l'aspect formel, le déplacement par rapport aux attentes mimétiques, la présence du canevas, etc.) dont est fait tout travail artistique[80]. Pour ce faire, ils procèdent à la liquidation des conceptions réalistes, naturalistes et impressionnistes de l'art[81]. À cet égard, à titre d'exemple, l'expressionnisme se conçoit comme « mouvement visionnaire », dont la vision serait portée dans un « au-delà de la surface photographique de la condition humaine[82] ». La réponse des avant-gardes face à ces nouvelles technologies de reproduction n'est cependant pas systématiquement basée sur une confrontation sans partage : elle représente plutôt le fruit d'un *repositionnement*. Par exemple, les toiles de René Magritte, se reconnaissent par leurs « techniques de perspectives multiples, de faux cadres et de miroirs, de même que de reproductions hyperréalistes contestant stratégiquement les notions conventionnelles de maîtrise picturale[83] », faisant se confronter la peinture au paradigme photographique.

La littérature, partageant avec la peinture la tâche de l'*imitatio naturae*, opère en même temps des changements très similaires[84]. D'ailleurs, ce parallélisme entre les antiréalismes pictural et littéraire est souligné par Carl Einstein dans *Documents* :

---

[79] Dietrich Scheunemann, « On Photography and Painting. Prolegomena to a New Theory of the Avant-Garde », dans Dietrich Scheunemann (dir.), *European Avant-Garde. New Perspectives*, Amsterdam, Rodopi, 2008, p. 19.

[80] David Macrae, « Painterly Concepts and Filmic Objects: the Interaction of Expression and Re-Production in Early Avant-Garde Film », dans Dietrich Scheunemann (dir.), *European Avant-Garde. New Perspectives*, Amsterdam, Rodopi, 2008, p. 140.

[81] *Idem*.

[82] Andrew J. Webber, *The European Avant-Garde. 1900-1940*, *op. cit.*, p. 76.

[83] *Ibid.*, p. 61.

[84] Dietrich Scheunemann, « On Photography and Painting. Prolegomena to a New Theory of the Avant-Garde », *loc. cit.*, p. 17.

> On allait maintenant plus loin, et on s'apercevait que l'objet défini est le résultat d'expériences très mêlées et somme toute un mythe ; c'est-à-dire qu'on pouvait ouvrir les objets comme on ouvre une caisse, et les morceler afin de choisir les éléments qui importaient pour le tableau. De même, dans le roman ou dans le drame, on découpe le temps arbitrairement, cette catégorie du temps littéraire n'ayant rien à voir avec le temps pratique ; par exemple dans les catastrophes dramatiques où les temps qualitatifs et contrastants se croisent comme les formes contrastantes du tableau. On pourrait presque appeler le drame : l'anéantissement du temps réel[85].

Le repositionnement des avant-gardes face à certaines formes de réalisme n'est cependant pas qu'affaire de technologie. Il ne s'assimile pas à la simple réponse des artistes face à l'émergence et au développement de la photographie et du cinéma. Comme mentionné plus haut, des raisons politiques et idéologiques l'expliquent également. La mise à bas du réalisme traditionnel est effectivement une caractéristique fondamentale du discours oppositionnel des avant-gardes. En procédant à l'examen minutieux des techniques représentationnelles, en « humiliant et en disqualifiant la réalité », en pointant du doigt « l'absence de réalité dans le réel », les avant-gardes sapent les discours dominants, institutionnalisés, qui revendiquent et travaillent à faire croire à l'existence d'une certaine réalité[86]. L'objectif est bel et bien d'exposer, à travers leurs œuvres, le caractère construit d'un réalisme qui, dans la période allant du XIX^e^ siècle au début du XX^e^ siècle, semble aller de soi et qui exerce avec d'autant plus d'efficacité son emprise idéologique, façonnant ce qui est dicible et visible dans le « réel ». La photographie, tenue pour une technique « essentiellement réaliste », est également critiquée lorsqu'elle se trouve conditionnée par « l'idéologie positiviste qui a soutenu le développement des sciences naturelles et sociales au XIX^e^ siècle[87] ».

---

[85] Carl Einstein, « Notes sur le cubisme », *loc. cit.*, p. 154.

[86] Richard Murphy, *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernism*, *op. cit.*, p. 270.

[87] Jean-François Chevrier, « Documents de culture, documents d'expérience. Quelques indications », *Communications*, n^o^ 79, 2006, p. 64.

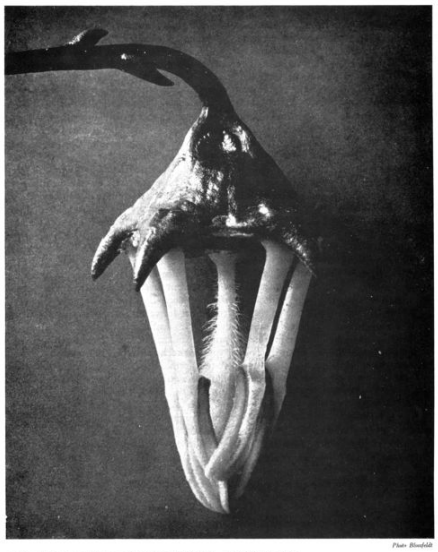
Aussi, l'usage de la photographie dans de nombreux articles de *Documents* ne laisse pas de doute sur l'idée d'un repositionnement face au réalisme, repositionnement qui ne peut qu'être rapproché du geste d'avant-garde tant sur le plan technique qu'idéologique. Deux des exemples les plus connus dans la publication renvoient à l'utilisation de gros plans pour illustrer des articles de Georges Bataille : « Le langage des fleurs » et « Le gros orteil ». Le premier texte est accompagné par la reproduction d'images agrandies de pistil, l'organe sexué des plantes – ce qui a pour effet de railler ce que l'on entend communément par le « langage des fleurs ». Le second, vilipendant la fascination pour les visages humains, imprime sur des pages pleines des photographies de gros orteils anonymes, traitées comme le seraient normalement des portraits. Ces montages procèdent d'une double fronde, à la fois anti-idéaliste et antiréaliste. En effet, réinvestissant les langages photographiques et cinématographiques, les gros plans et les montages de *Documents* s'attaquent d'une part à l'idéalisme (la substitution et la métonymie symboliques dont les fleurs et les êtres humains font l'objet) ; mais d'autre part, ils partagent de grandes similitudes avec le *Kinostil* – tel que théorisé par l'expressionniste Alfred Döblin – dans leur fonction de mettre à mal le côté proprement « objectif » de la représentation mimétique traditionnelle[88]. Le message est clair : pour les auteurs de la revue, le réel est à traquer dans ce qui se terre *sous* l'idéation, de même que *sous* la réalité telle qu'elle est traditionnellement mise en scène. Autant l'idéalisme que le réalisme apparaissent fautifs dans leur geste de représentation : il existerait un réel sous ce que l'on dit être le réel dans les discours conçus comme hégémoniques[89].

---

[88] Richard Murphy, *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernism, op. cit.,* p. 138-139.

[89] Cette position, bien que majoritaire, n'est certainement pas unanime. Il est ainsi possible de trouver dans *Documents* des textes mesurant la « réussite » d'une œuvre à l'aune du réalisme le plus conventionnel : l'apologie des compositions réalistes des artistes solutréens par Henri Martin, par exemple, qui se fascine pour l' « observation très juste des formes » et l' « exactitude étonnante » de leurs représentations (Henri Martin, « L'art solutréen dans la vallée du Roc (Charente) », dans *Documents*, vol. 1, n° 6, 1929, p. 306).

Figures 2.2 et 3.3 : « Campanule des Açores (*campanula vidalii).* Agrandie 6 fois. Les pétales de la fleur ont été arrachés » (*Documents*, vol. 1, nº 3, 1929, p. 161) ; « Gros orteil. Sujet masculin. 30 ans. – Photo. J.-A. Boiffard » (*Documents*, vol. 1, nº 6, 1929, p. 298)



CAMPANULE DES AÇORES (*CAMPANULA VIDALII*). AGRANDIE 6 FOIS.
LES PÉTALES DE LA FLEUR ONT ÉTÉ ARRACHÉS

3.2 D'un réel qui se terre sous la réalité

À la fin du premier épisode de la série *Fantômas*, le célèbre criminel finit par être arrêté, puis condamné à mort. Cependant, par un étonnant stratagème, il parvient à s'échapper en se faisant remplacer par Valgrand, un acteur populaire qui s'est inspiré de lui pour un rôle au théâtre. Préalablement drogué, ce dernier marche vers l'échafaud dans une confusion extrême, tentant de convaincre ses gardiens qu'il n'est pas celui qu'ils croient. Sans succès : on l'exécute devant la foule parisienne amassée pour assister au spectacle morbide. L'inspecteur Juve, fasciné de ce que Fantômas ne soit pas devenu livide face au sort qui l'attendait, ne comprend que trop tard le subterfuge. Se précipitant vers la tête fraîchement coupée, il s'exclame : « La tête du condamné n'a point pâli parce qu'elle était peinte !... maquillée !... comme celle d'un acteur !... Ah !

malédiction !... Fantômas s'est échappé !... Fantômas est libre[90] ! » Encore une fois, ce qui se présentait comme la réalité n'était en fait qu'une fiction, qu'une ruse construite de toutes pièces ; le réel (Fantômas) existait bel et bien, mais une couche de maquillage l'avait dérobé, supercherie passée inaperçue aux autres spectateurs de l'exécution. Il faut ici comprendre que Fantômas – ou le réel – n'est jamais manifeste pour le commun des mortels. Sa traque et son exposition par Juve constituent toujours, à ce titre, le fruit d'un *travail* effectué par un expert qui occupe une position privilégiée.

De la même manière, le réel dans *Documents*, qui se terre au cœur « de cette étrange carence de la réalité[91] », n'est jamais un donné. Ce que nous disons communément à propos d'un objet, la façon dont nous le caractérisons, ne constitue certainement pas sa *vérité*. Ainsi, « le *mot* permet seulement d'envisager dans les choses les caractères qui déterminent une situation relative, c'est-à-dire les propriétés qui permettent une action extérieure[92]. » L'« inexprimable *présence réelle*[93] », comme pour Juve, doit plutôt être révélée par une traque et une exposition conséquentes. Face à la tromperie du monde tel qu'il nous est (re)présenté, les auteurs de la revue, lorsqu'ils s'intéressent aux productions artistiques (contemporaines comme anciennes, françaises comme étrangères), font le plus souvent l'éloge d'un réalisme qui ne pourrait être admis comme tel par aucun historien de l'art. Dans leurs définitions, l'opposition traditionnelle entre idéalisme et réalisme se trouve ingénieusement dépassée : *travail* d'imagination, véritable « création de l'esprit[94] », le « réalisme » de *Documents* a pour ultime ambition d'éclairer un réel voilé. Ainsi, pour Georges Ribemont-Dessaignes, le peintre Giorgio de Chirico est un réaliste. S'il ne s'adonne évidemment pas à un travail

[90] Pierre Souvestre et Marcel Allain, *Fantômas. Édition intégrale*, *op. cit.*, p. 320.

[91] Georges Bataille, « Figure humaine », dans *Documents*, vol. 1, n° 4, 1929, p. 196.

[92] Georges Bataille, « Le langage des fleurs », *loc. cit.*, p. 162.

[93] *Ibid.*, p. 160.

[94] Georges Ribemont-Dessaignes, « Giorgio de Chirico », dans *Documents*, vol. 2, n° 6, 1930, p. 338.

d'imitation, et donc à un réalisme traditionnel, il ne s'acharne pas moins à l'expression d'« un monde réel », « en chair et en os[95] » :

> Il n'y a pourtant pas à douter. Il s'agit bien là de réalité. La métaphysique y est absente. Mais quelle réalité indéniable ! Comment douter de l'existence physique de ce palais, de cette colonnade, de ces fenêtres de prison, de cette ombre d'un objet qu'on ne voit pas, de ce livre étendu sur une table près d'un œuf et d'une couronne, tandis qu'une main au doigt étendu est inscrite sur un mur ? Le ciel n'est point un artifice du peintre pour simuler l'azur ou l'étincellement de la lumière, mais un ciel. Vous savez ce qu'est un ciel ? Le ridicule des peintres qui, sous prétexte qu'ils peignent un paysage, se croient obligés à des prodiges de gymnastique pour imiter l'air céleste, simplement parce que dans la nature au-dessus de toute chose il y a un ciel, alors que dans leur tableau il n'en est pas question du tout ! On voit leur œuvre, et personne n'y songe au ciel. C'est touchant. Mais je vous prie, doutez-vous devant Chirico ? Vous ne doutez de rien, plus que du ciel. Je disais bien : c'est un réaliste[96].

D'une façon similaire, contre sa catégorisation habituelle, Michel Leiris associe l'œuvre de Pablo Picasso au réalisme et fait de ce réalisme le fruit d'un travail. Commentant certaines de ses toiles, Leiris affirme qu'elles représentent le produit d'une exploration acharnée de la réalité, exploration qui va beaucoup plus loin que la simple reproduction mécanique : « Pour [Picasso] il s'agit beaucoup moins, me semble-t-il, de refaire la réalité dans le seul but de la *refaire*, que dans celui, incomparablement plus important, d'en exprimer toutes les possibilités, toutes les ramifications imaginables, de manière à la serrer d'un peu plus près[97] ». Par cette opération, le réel se trouve chez Picasso plus authentiquement représentée que dans le réalisme traditionnel – voire même représenté « pour la première fois » : « Au lieu d'être un rapport vague, un panorama lointain de phénomènes, le réel est alors éclairé par tous ses pores, on le pénètre, il devient alors pour la première fois et *réellement* une

[95] *Idem*.

[96] *Ibid.*, p. 338-339.

[97] Michel Leiris, « Toiles récentes de Picasso », dans *Documents*, vol. 2, nº 2, 1930, p. 64.

RÉALITÉ[98]. » Si *refaire* le monde ne constitue pas un labeur d'imitation, cela ne doit pas pour autant être rapproché de l'idéal surréaliste. Les toiles de Picasso ont quelque chose de « *terre à terre* », leur sujet n'est « jamais emprunté au monde fumeux du rêve, ni susceptible immédiatement d'être converti en symbole[99] ». Anti-idéaliste, la « véritable liberté » de l'artiste « ne consiste[rait] en rien à nier le réel » ; elle impliquerait plutôt

> la reconnaissance nécessaire du réel, qu'il faut alors de plus en plus creuser et miner, pousser en quelque sorte jusqu'à ses ultimes retranchements : et c'est en ce dernier sens surtout qu'on a le droit de dire que Picasso est libre – le peintre le plus libre qui ait existé – lui qui connaît mieux que quiconque le poids exact des choses, l'échelle de leur valeur, leur matérialité[100]...

Traditionnellement associé aux mouvements dada et surréaliste, Max Ernst est lui aussi semblablement considéré dans son rapport au réalisme. « Pour le poète », écrit Robert Desnos, « il n'y a pas d'hallucinations. Il y a le réel. Et c'est bien au spectacle d'une réalité plus étendue que celle communément reconnue telle que nous convie l'inventeur des collages [Max Ernst][101]. » Desnos dépasse ainsi l'opposition traditionnelle entre idéalisme et réalisme dans son article, faisant de Ernst un réaliste précisément en raison de son travail d'imagination : « soumis au destin même de tout poète Max Ernst arrache ainsi un lambeau au merveilleux et le restitue à la robe déchirée du réel[102]. » Ce réalisme singulier est un travail exigeant pour le poète, qui ne peut compter sur un talent inné : à cet effet, le texte de Desnos emploie deux fois le terme « acquis » pour témoigner des « conquêtes » de Ernst – « un nouveau domaine acquis », « la connaissance acquise d'un nouvel olympe[103] ». Explicitement comparé à

---

[98] *Idem*.

[99] *Idem*.

[100] *Ibid.*, p. 338-339.

[101] Robert Desnos, « La Femme 100 têtes, par Max Ernst », dans *Documents*, vol. 2, n° 2, 1930, p. 238.

[102] *Ibid.*, p. 239.

[103] *Ibid.*, p. 238.

la chasse, le travail poétique doit « combattre » la poésie, la « vaincre » et la déchirer « à belles dents et à longues griffes » pour pouvoir « s'en nourrir[104] » – métaphore comparable à celle de Leiris, pour qui la peinture de Picasso repoussait le réel dans ses ultimes retranchements en la « minant », ce qui peut autant être lu au sens littéral que figuré.

Giorgio de Chirico, revu par Georges Ribemont-Dessaignes ; Pablo Picasso, revu par Michel Leiris ; Max Ernst, revu par Robert Desnos : les trois interprétations du travail créateur de ces artistes, inhabituelles, en font un *travail réaliste*. Et si ce réalisme singulier constitue un labeur, c'est donc paradoxalement parce qu'il ne se contente pas de l'imitation ou de la reproduction naturaliste – qu'il représente un travail d'imagination, une distanciation d'avec la réalité, du moins telle qu'elle est conventionnellement perçue. C'est le produit d'un « training extatique », où « [l]es relations avec la réalité et l'histoire sont désormais accentuées négativement[105] ». Les toiles de Chirico – en tant que peintre réaliste – sont des « créations de l'esprit » qui *deviennent* réalité ; Picasso « creuse », « mine » la réalité pour faire advenir le réel ; Ernst « arrache » un lambeau au merveilleux pour le « restituer » à la réalité.

Ce réalisme que théorisent Ribemont-Dessaignes, Leiris et Desnos constitue donc une entreprise de déconstruction de la « réalité » – une entreprise de déconstruction faisant advenir, à travers l'exposition d' « indices », un réel qui, lui, serait plus véritable, plus authentique. C'est avec les mêmes enjeux à l'esprit que Bataille commente l'œuvre de Joan Miró. L'artiste, cherchant à « tuer la peinture » (peinture comparée à « une boîte à malice »), serait ainsi « parti d'une représentation des objets si minutieuse qu'elle mettait jusqu'à un certain point la réalité en poussière,

[104] *Idem*.

[105] Carl Einstein, « André Masson, étude ethnologique », dans *Documents*, vol. 1, nº 2, 1929, p. 102.

une sorte de poussière ensoleillée[106] ». Notons, finalement, que les images agissent souvent de manière comparable dans la revue, s'attaquant au réalisme traditionnel (attendu) pour mettre en lumière un réel ignoré. C'est de cette manière que fonctionnent les pistils de Karl Blossfeldt, qui accompagnent « Le langage des fleurs » de Georges Bataille. Le médium de la photographie, décontextualisant par le gros plan une partie généralement ignorée de la fleur, révèle la possibilité d'un autre réel, et donc d'un nouveau réalisme, qui serait désormais en mesure d'exposer la matérialité sous le symbolique[107].

Les liens entre *Fantômas* et *Documents*, dont la publication est contemporaine, s'avèrent ici particulièrement intéressants, dépassant le simple clin d'œil. En effet, le genre policier et la revue *Documents* partagent une manière de considérer nos rapports au réel et au réalisme qui naît spécifiquement au tournant du XX^{e} siècle. Pour expliquer cette nouvelle perspective sur le monde, le sociologue Luc Boltanski met en lumière que l'émergence du genre policier et du roman d'espionnage s'explique par l'apparition conjointe de la psychiatrie, de la science politique et de la sociologie. La psychiatrie « invente une nouvelle entité nosologique, la paranoïa, dont l'un des symptômes principaux est la tendance à entreprendre des enquêtes interminables[108] » ; la science politique, « se saisissant de la problématique de la paranoïa, la déplace du plan psychique sur le plan social et prend pour objet, d'un côté, le complot et, de l'autre, la tendance à expliquer les événements historiques en faisant référence à des "théories du complot" [109] » ; et finalement, la sociologie entreprend « de se doter de formes spécifiques de causalité – dites sociales –, et de déterminer les entités, individuelles ou

[106] Robert Desnos, « La Femme 100 têtes, par Max Ernst », *loc. cit.*, p. 238.

[107] Mara de Gennaro, « The World "Outside of Fiction": Georges Bataille and Surrealist Sculpture », *loc. cit.*, p. 171.

[108] Luc Boltanski, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2013, p. 14.

[109] *Idem*.

collectives, auxquelles peuvent être attribués les événements qui ponctuent la vie des personnes, celle des groupes, ou encore le cours de l'histoire[110] ». La triple naissance épistémologique de la psychiatrie, de la science politique et de la sociologie s'articule autour de l'énigme et du complot, qui ne peuvent se constituer « qu'en se détachant sur le fond d'une réalité stabilisée et prévisible dont le crime [et la vraie nature de l'exercice du pouvoir] dévoilent la fragilité[111] ». C'est ce dévoilement de la fragilité de la réalité qui met en lumière la coexistence de deux plans. On se trouverait, d'une part, face à une réalité sociale, hégémonique, médiée par l'État-nation ; d'autre part, face à un réel caché, dans laquelle se meuvent des choses, des actes, des acteurs, des plans, des liens et des pouvoirs insoupçonnés[112]. La première aurait quelque chose de feint, un vernis de tromperie ; le second, systématiquement, se rapprocherait de la nature concrète des choses, de leur essence véritable.

À ce titre, *Documents* est aussi influencée par une triade épistémologique, et très semblable à celle qui fonde le genre policier et le roman d'espionnage : la psychanalyse de Freud (malgré une certaine « prudence » face à l'usage qui peut être fait de la psychanalyse par les surréalistes), le marxisme (les nombreuses références au matérialisme – ou au bas matérialisme – en proviennent pour une part non négligeable) et les recherches ethnographiques contemporaines (qui fait partie du sous-titre de la revue). Ces trois disciplines, lorsque réinterprétées à travers le prisme de *Documents*, distinguent également deux plans de réalité, forme résiduelle de la métaphysique où les termes en sont inversés. L'enjeu ne tourne cependant pas dans la revue autour de la paranoïa ou du complot, qui justifient le genre policier et le roman d'espionnage. Il est plutôt question ici de l'hypocrisie humaine qui, dans les sociétés occidentales modernes, nierait ce qui cherche à contredire l'inhérente noblesse de « l'Homme » – cette

[110] *Idem*.

[111] *Idem*.

[112] *Ibid.*, 36.

conception idéale que l'être humain se fait de lui-même et de sa valeur intrinsèque[113]. C'est cette conception duelle de la réalité, notamment, qui permet la comparaison entre les masques de carnaval et les comportements des colonisateurs : « [l'homme blanc] débarque ses caisses sur le sable et tire son eau bénite à 45 degrés, puis, pour faire croire qu'il est religieux, il déballe lui aussi ses apôtres, ses masques, les vomissoirs du faubourg Saint-Denis, et les fait passer pour ses ancêtres[114] ». Ainsi, il existerait pour *Documents* une réalité construite à détruire (parfois médiée par l'État-nation, mais plus souvent par les représentations idéalistes et « traditionnellement réalistes » de la réalité) et un réel à mettre en lumière (qui ne se manifesterait qu'« indiciairement », dans nos sociétés modernes, à travers ce que Georges Didi-Huberman qualifie de son côté de « symptôme[115] »). Et c'est donc autour de la mise à mal de la réalité construite et de l'exposition d'un réel indiciaire que se forge le réalisme de *Documents* – ce que l'on a qualifié de réalisme agressif. En fait, opposés à une certaine manière de représenter le

[113] Il est également possible de pousser plus loin encore les rapports qu'entretiennent le genre policier et la revue *Documents*. Pour Luc Boltanski, dans le genre policier, c'est « le fait d'être tourné vers le travail de la contradiction affectant des espèces catégorielles incompatibles mais néanmoins toutes nécessaires à la réalisation d'un certain ordre qui confère à ces œuvres un caractère métaphysique plutôt que littéraire » (Boltanski, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, *op. cit.*, p. 74). À cet effet, les romans policiers, comme les mythes, « constituent des opérateurs visant à retourner une contradiction dans tous les sens possibles de façons non à la dépasser dialectiquement, mais simplement à l'acclimater » (*Ibid.*). Yve-Alain Bois fait une lecture similaire de « l'informe », tel qu'il se déploie au sein de *Documents*. L'informe délite « en l'insultant l'opposition de la forme et du contenu, la déclarant formelle elle-même, de par son binarisme propret, et donc nulle et non avenue » (Yve-Alain Bois, « La valeur d'usage de l'informe », dans Yve-Alain Bois et Rosalind E. Krauss (dir.), *L'informe mode d'emploi*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 11) ; il « n'est rien en soi, n'a d'autre existence qu'opératoire » (*ibid*., 15) ; « performatif », l'informe « est une opération » (*Idem*).

[114] Georges Limbour, « Eschyle, le carnaval et les civilisés », dans *Documents*, vol. 2, nº 2, 1930, p. 100.

[115] Bien que Didi-Huberman nie quelque peu la dimension collective de *Documents* en attribuant au seul Bataille les ambitions profondes de la revue, ce qu'il dit s'applique en vérité à la plus grande part de la publication : « Il est fort significatif, à ce titre, que Bataille fasse presque toujours transiter, chez son lecteur, la compréhension traditionnelle du symptôme ("Phénomène insolite dans la constitution matérielle des organes ou dans les fonctions, qui se trouve lié à l'existence d'une maladie, et que l'on peut constater pendant la vie des malades", selon le *Littré*) vers une compréhension essentiellement dialectique, qui le situe comme un passage obligé – l'*insolite obligé* ou l'anormal obligé, pourrait-on dire – de toute relation, de toute "communication", de toute forme donnée. » Et un peu plus haut : « dire symptôme, […] c'est dire, d'abord, l'impossibilité – ou l'embrasement destructeur, selon l'image proposée par Eisenstein – de la *synthèse* dans le processus dialectique. » (Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, *op. cit.* p. 336

réel, les auteurs de la revue en proposent une autre : c'est de cette manière qu'il est possible de parler du « réalisme antiréaliste » de *Documents*, formule qui n'est contradictoire que si l'on omet le dualisme de la « réalité » en question.

Être réaliste selon *Documents*, être *authentiquement* réaliste, est une opération qui se joue simultanément sur ces deux plans : la mise à mal préalable d'une réalité hégémonique et l'exposition subséquente d'un réel voilé. Ainsi, les cubistes détruisent d'une part « l'héritage mnémonique des objets » pour que leurs tableaux deviennent « non la fiction d'une autre réalité, mais une réalité avec ses propres conditions[116] ». Cette opération peut se jouer ailleurs que dans le monde de l'art, notamment dans l'étude scientifique. Par exemple, la graphologie, qui permet « d'étudier d'une manière scientifique tout le subconscient », « les perversions de l'instinct sexuel ainsi que les troubles qui peuvent survenir du refoulement de cet instinct[117] », peut parvenir à dévoiler le génie d'une personne communément décriée comme sans talent, ou encore la sensualité d'une religieuse chaste[118]. L'opération peut également se jouer dans l'analyse de situations quotidiennes ou triviales : ainsi, lorsqu'un « vrai » personnage porte son regard « sur un monument témoignant de la grandeur de son pays [la réalité hégémonique, idéaliste dans cet exemple], [il] est arrêté dans son élan par une atroce douleur à l'orteil parce que, le plus noble des animaux, il a cependant des cors aux pieds, c'est-à-dire qu'il a des pieds et que ces pieds mènent, indépendamment de lui, une existence ignoble [le réel caché][119] ». Être *authentiquement* réaliste peut également consister à montrer l'ignominie que cache en son sein toute fleur, son « sacrilège immonde et éclatant » (réel caché), contre toutes les conceptions romantiques (« le verbiage des vieux poètes ») qui imposent traditionnellement leur lecture comme

[116] Carl Einstein, « Notes sur le cubisme », *loc. cit.*, p. 154.

[117] Pierre Ménard, « Le marquis de Sade : étude graphologique », dans *Documents*, vol. 1, nº 7, 1929, p. 365.

[118] *Ibid.*, p. 366-367.

[119] Georges Bataille, « Le gros orteil », *loc. cit.*, p. 300.

« idéal angélique » (réalité hégémonique)[120]. À l'opposé de « l'impulsion générale de bas en haut » qu'évoque la fleur sur la plante, nous sommes invités à considérer « la vision fantastique et impossible des racines qui grouillent, sous la surface du sol, écœurantes et nues comme la vermine[121] ».

Mentionnons que le réalisme ainsi traduit n'est pas systématiquement axé sur le trivial ou sur le « bas matériel » (comme c'est le cas des deux exemples de Bataille cités). Cependant, ce réalisme singulier admet toujours la présence d'indices ouvrant sur une réalité autre, différente. Aussi faut-il remarquer que le réalisme est toujours dans *Documents* le fruit d'un travail de minutie et de précision (qualités que Desnos attribue d'ailleurs à *Fantômas*, qui déploie « une précision qui concourt précisément au phénomène lyrique »). Pour Carl Einstein, « [c]'est l'imprécis qui est la façade de l'âme, alors que la précision est le signe de processus menaçants et hallucinatoires contre lesquels nous nous défendons à l'aide d'une superstructure de connaissances[122] » ; à cet effet, « [l]e détail vaut autant que l'ensemble ; il est même plus intense et plus net : c'est une accentuation traumatique[123] ». Il faut donc découper « nature naturante et nature naturée en tranches follement saignantes, assaisonnées d'un persil capable de débarrasser instantanément terre et ciel de tous les gâteux et indigents perroquets d'éternité[124] ». L'indice, la « tranche » de réel en tant que *détail* de l'ensemble, s'oppose objectivement à ce qui a valeur d'absolu : « [s]euls peuvent être démontrés les détails », alors que l'absolu, « parfaitement vide », reste une « vérité suprême qui reste indémontrable[125] ». C'est dans cette opposition que l'exposition du

[120] Georges Bataille, « Le langage des fleurs », *loc. cit.*, p. 163.

[121] *Idem*.

[122] Carl Einstein, « Rossignol », *loc. cit.*, p. 118.

[123] Carl Einstein, « L'enfance néolithique », dans *Documents*, vol. 2, nº 8, 1930, p. 483.

[124] Michel Leiris, « Exposition Hans Arp (galerie Goemans) », dans *Documents*, vol. 1, nº 6, 1929, p. 341.

[125] Carl Einstein, « Absolu », dans *Documents*, vol. 1, nº 3, 1929, p. 169.

détail – de l'indice – acquiert le potentiel de détruire la représentation de l'ensemble, soit celle qui intéresse normalement le réalisme traditionnel.

3.3 Rhétorique indiciaire et domination

La dynamique indiciaire qui se manifeste dans le réalisme singulier de *Documents* n'est certainement pas sans rappeler les « méthodes » utilisées par les artistes et écrivains surréalistes. La fascination de ces derniers pour le rêve, l'hypnose et le spiritisme est en effet liée à la conviction d'une coprésence de deux plans de réalité. Sous nos esprits gouvernés par la raison existerait pour les surréalistes un monde sensible plus authentique, plus *vrai*. Également influencé par la science contemporaine, l'automatisme, modelé d'après la pensée de Pierre Janet dans *L'automatisme psychologique* (publié en 1889), puis influencé par les techniques freudiennes d'association libre, vise à abolir les frontières de la réalité conventionnellement partagée en supprimant temporairement la conscience rationnelle[126]. Dans son essai « Limites non frontières du surréalisme », André Breton exprime d'ailleurs explicitement l'existence des deux plans de réalité en les articulant autour des notions de « manifeste » et de « latent », où la seconde est valorisée aux dépens de la première : « Nous contestons formellement qu'on puisse faire œuvre d'art, ni même, en dernière analyse, œuvre utile en ne s'attachant à n'exprimer que le contenu manifeste d'une époque. Ce que, par contre, le surréalisme se propose est l'expression de son contenu latent[127]. » Sur la base de l'affirmation de Breton, il ne faudrait pas pour autant interpréter le surréalisme comme critique généralisée de la raison au bénéfice de l'irrationnel, du fantastique et du rêve[128]. Comme le précise l'écrivain dans son *Manifeste du surréalisme*, ce n'est pas la rationalité qu'il faut remettre en question,

[126] David Hopkins, *Dada and Surrealism. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 68.

[127] André Breton, *La clé des champs*, Paris, 10-18, 1973, p. 26.

[128] David Batchelor, « "This Liberty and this Order": Art in France after the First World War », *loc. cit.*, p. 50.

mais bien le « rationalisme absolu qui reste de mode[129] ». Et tout comme pour les auteurs de *Documents*, la critique de ce rationalisme passe notamment par la critique de « l'attitude réaliste[130] ».

Cette parenté de pensée entre *Documents* et les surréalistes, tant pour leur usage de la dynamique indiciaire que pour leur défiance à l'égard d'un réalisme conventionnel et traditionnel, ne surprend sans doute pas beaucoup, et fait d'ailleurs l'objet de nombreuses études. Par ailleurs, le caractère « progressiste » que l'on a accordé à cette fronde antiréaliste s'explique assez aisément. Que la chose soit exprimée explicitement ou non, le positionnement des surréalistes et des auteurs de *Documents* se veut une riposte au mouvement d'après-guerre que l'on a qualifié de « retour à l'ordre » ou de « rappel à l'ordre ». Celui-ci aurait pour origine un contexte sociopolitique distinctif : après la Première Guerre mondiale, alors que les Allemands n'auraient eu d'autres choix que « d'affronter » la désolation et l'humiliation de la défaite, les Français, eux, se seraient prévalus du « luxe » de « réprimer le trauma de la guerre[131] ». « Au lieu de la *tabula rasa* privilégiée par le modernisme, ou de la célébration de l'atmosphère tapageuse des années folles […], nous nous retrouvons face à un éthos collectif motivé par la restauration de ce qui existait avant la guerre : un monde arrêté, une vision infusée […] par la nostalgie et le souvenir[132]. » L'environnement politique et social de l'entre-deux-guerres aurait donc eu des conséquences significatives sur la production artistique en France, lui insufflant un conservatisme et un souci de la production nationale « pure ».

---

[129] André Breton, « Manifeste du surréalisme », *loc. cit.*, p. 316.

[130] *Ibid.*, p. 313.

[131] Romy Golan, *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France Between the Wars*, New Haven, Yale University Press, 1995, p. ix.

[132] *Idem*.

En effet, contre les excès de l'« avant-garde », « à savoir l'internationalisation de l'art et ce qui était perçu comme sa déshumanisation[133] », le mouvement du « retour à l'ordre » rassemble un certain nombre d'artistes et de critiques prônant un classicisme qui serait la véritable expression de l'esprit français. Pour des sculpteurs comme Auguste Rodin, « [n]ous ferions bien d'abandonner toutes les chimères d'un cerveau malade et de retourner à la véritable tradition ancienne. […] Nous n'avons pas besoin de l'influence allemande, mais de celle de nos belles traditions classiques[134]. » Dans le même ordre d'idée, le critique d'art Waldemar-George, collaborateur régulier de la revue *Beaux-Arts* de Georges Wildenstein (qui, rappelons-le, finance également *Documents*), écrit que l'art français est « le seul qui existe en Europe, le seul qui réalise une continuité, le seul qui donne au monde non seulement des artistes, mais aussi une école, le seul enfin qui témoigne de cette maîtrise des moyens d'expression, de cette haute conscience professionnelle[135] ». En réaction face à « l'innovation » et à « l'internationalisme » perçus comme des hérauts de la décadence et de la dégénérescence des arts, certains groupes et individus proposent un conservatisme qui s'exprimerait par un retour à une essence française préexistante. Et cette essence, opposée au travail perçu comme d'avant-garde, serait éminemment réaliste. Être – ou rester – d'avant-garde dans ce contexte, être antiréaliste de surcroît, correspondrait logiquement à une position « avancée », autrement dit « progressiste ».

Mentionnons cependant que l'attitude motivée par ce « retour à l'ordre » n'établit pas nécessairement une fracture franche entre les conservateurs et les tenants habituels de l'avant-garde. Ainsi, il est convenu de dire de Picasso, Braque et Chirico qu'ils ont

[133] Annick Lantenois, « Analyse critique d'une formule. "Retour à l'ordre" », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, nº 45, 1995, p. 40.

[134] Auguste Rodin, dans Arsène Alexandre et al., « De l'art français et des influences qu'il ne doit pas subir », *La Renaissance politique, littéraire et artistique*, n° 19, 15 septembre 1917, p.17-18.

[135] Waldemar-George cité dans Annick Lantenois, « Analyse critique d'une formule. "Retour à l'ordre" », *loc. cit.*, p. 43.

chacun leur « cycle » de retour à l'ordre, et des peintres comme Fernand Léger vont jusqu'à proclamer dans la période d'entre-deux-guerres le souhait d'« une société sans frénésie, calme, ordonnée, sachant vivre naturellement dans le Beau, sans exclamation ni romantisme[136] ». L'art et les artistes dits d'avant-garde ne sont donc pas *de facto* réfractaires au classicisme et au nationalisme que l'on attribue d'ordinaire à l'arrière-garde, qui défend et fait la promotion de l'idéologie et des intérêts des majoritaires. À cet égard, si le projet des surréalistes, comme le souligne David Batchelor[137], de même que celui de la revue *Documents*, se veut de bien des façons le contrepied de cette tendance, il serait faux d'affirmer que rien ne les rapproche du retour à l'ordre. En effet, un terrain d'entente se dessine paradoxalement autour d'un aspect spécifique, mais important : la rhétorique indiciaire, qui définit leur démarche commune, se manifeste également chez les artistes et écrivains plus conservateurs.

Pour bien comprendre le spectre (et non la franche opposition) sur lequel s'inscrivent les surréalistes et les auteurs de *Documents* par rapport à ces artistes et écrivains conservateurs, penchons-nous sur un cas spécifique : celui du purisme, qui représente, sur plusieurs aspects, le mouvement paradigmatique du « retour à l'ordre » dans le milieu artistique. Fondé en mars 1920 à Paris par Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier) et Amédée Ozenfant, le groupe puriste entend faire de l'œuvre d'art le porteur d'un ordre mathématique et logique, corrigeant la marche parfois capricieuse de l'intuition[138]. « La Logique, dérivée des constantes humaines, sans laquelle rien n'est humain, est un instrument de contrôle et, pour celui qui sait inventer, un guide de découverte[139] », écrivent ainsi les deux auteurs dans un essai consacré au nouveau

[136] Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, Paris, Denoël-Gonthier, 1965, p. 143.

[137] David Batchelor, « "This Liberty and this Order": Art in France after the First World War », *loc. cit.*, p. 50.

[138] *Ibid.*, p. 19.

[139] Cité dans Simon Dell, « After Apollinaire. *SIC* (1916-19); *Nord-Sud* (1917-18); and *L'Esprit nouveau* (1920-5) », dans Peter Brooker et al. (dir.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, vol. 3, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 154.

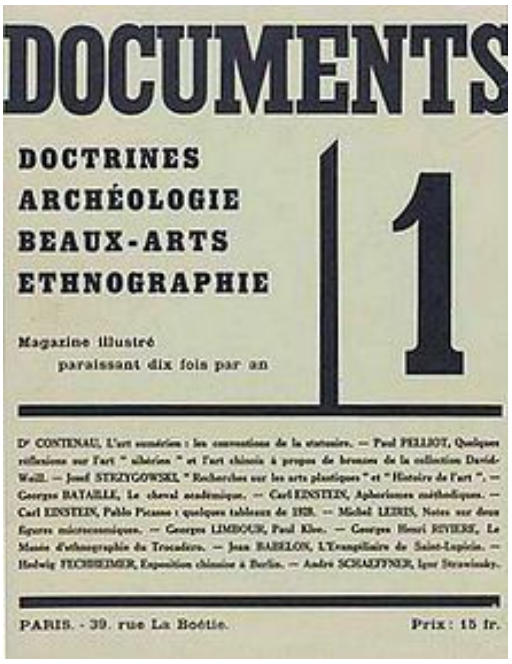
mouvement. Jeanneret et Ozenfant créent une revue pour faire la promotion de leur programme : *L'Esprit nouveau*. Publiée 28 fois entre 1920 et 1925, dénombrant pour chaque numéro une centaine de pages, elle est imprimée sur un papier de grande qualité et inclut même des images en couleur[140]. Publication qui constitue le « modèle le plus achevé d'un "retour à l'ordre" assumé[141] », *L'Esprit nouveau* renoue « avec une vision évolutive de l'histoire » ; et « l'action de *L'Esprit nouveau* ne vise pas à défricher un champ de sensibilités nouvelles, mais plutôt à légiférer, à édifier un nouveau système sur la base de découvertes esthétiques acquises[142] ». À travers ces affirmations, il est assez aisé de lire dans le purisme et dans la revue qui s'en revendique le contraire objectif, voire le repoussoir du groupe surréaliste et de la rédaction de *Documents*. Il ne faudrait cependant pas nous contenter de ce conflit de « missions » pour dresser le portrait complet de leurs ressemblances et de leurs divergences, de leurs oppositions et de leurs acquiescements. Dès la page couverture de *L'Esprit nouveau* par exemple – page qui restera inchangée durant les cinq années de sa publication – on remarque une singularité propre à susciter quelques questionnements. Cette page couverture partage, en effet, une étrange ressemblance avec celle de *Documents* – ainsi qu'avec la page couverture de ses revues « sœurs », *De Stijl* (aux Pays-Bas) et *Bauhaus* (en Allemagne).

[140] David Batchelor, « "This Liberty and this Order": Art in France after the First World War », *loc. cit.*, p. 19.

[141] Yves Chevrefils Desbiolles, *Les revues d'art à Paris 1905-1940*, *op. cit.*, p. 101.

[142] *Ibid.*, p. 100.

Figures 3.4 et 3.5 : Couvertures des premiers numéros de *Documents* (1929) et *L'Esprit nouveau* (1920)



Documents, dans la conception de sa page couverture, se rapproche donc davantage de l'organisation visuelle de *L'Esprit nouveau* et des autres revues d'inspiration puriste qu'elle ne le fait, par exemple, du caractère plus bariolé des pages couvertures de revues dadaïstes. Bien que certains auteurs de *Documents* connaissent bel et bien l'existence de *L'Esprit nouveau*[143], la chose pourrait bien sûr n'être qu'accidentelle. La similitude entre les deux revues, cependant, ne s'arrête pas à la charte graphique. Aussi, bien qu'ils y accordent chacun une valeur différente, leur « programme » respectif place la science au centre de leur démarche. Ainsi, le texte publicitaire annonçant la publication de *Documents* indique que « [l]es 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

[143] « Exposition Bauchant », *loc. cit.*, p. 230.

archéologues[144] ». Pour sa part, *L'Esprit nouveau*, dans l'un de ses textes d'ouverture, exprime le même souci de rendre la démarche – intéressée principalement par l'art moderne – le plus « scientifique » possible (avec d'ailleurs une pointe contre les « métaphysiciens » qui n'est pas sans rappeler certains aspects de l'anti-idéalisme de *Documents*) :

> L'esprit qui présidera aux travaux de cette revue est celui qui anime toute recherche scientifique. Nous sommes aujourd'hui quelques esthéticiens qui croyons que l'art a des lois comme la physiologie ou la physique. Contrairement aux métaphysiciens à qui manque un contact assez intime avec les faits esthétiques, nous ne voulons pas établir ces lois par déduction de quelque principe général précédemment posé. L'expérience de quelques siècles a démontré l'inanité de cette méthode. Au contraire, nous voulons appliquer à l'esthétique les méthodes mêmes de la psychologie expérimentale avec toute la richesse des moyens d'investigation qu'elle possède aujourd'hui : nous voulons en somme travailler à constituer une esthétique expérimentale[145].

Tout comme dans *Documents*, l'usage de la méthode scientifique par le mouvement puriste vise à mettre en lumière une réalité cachée qui n'apparaît pas clairement à l'œil conventionnel. C'est un moyen d'investigation qui « creuse » le réel (comme les archéologues), et dont l'empirisme (on parle d'une esthétique expérimentale) crée une « intimité » avec les « faits ». Si pour *Documents* l'objet de l'enquête scientifique est le détail, les puristes portent ailleurs leur attention : « Tout est sphères et cylindres », citation attribuée à Cézanne que l'on peut lire dans *L'Esprit nouveau*[146]. Réinvestissant la croyance platonicienne en l'existence de « formes idéales » indépendantes du monde matériel, le purisme considère que chaque manifestation culturelle donnée découle d'un principe structurant universel et

[144] Cité dans Michel Leiris, « De Bataille l'impossible à l'impossible *Documents* », *loc. cit.*, p. 293.

[145] « Élaboration d'une esthétique expérimentale », dans *L'Esprit nouveau*, vol. 1, n° 1, Paris, 1920, non paginé.

[146] Amédée Ozenfant et Charles-Édouard Jeanneret, « Sur la plastique », dans *L'Esprit nouveau*, vol. 1, n° 1, Paris, 1920, p. 43.

invariable[147]. Les « formes idéales » constitueraient les « éléments primaires », nécessairement médiés par des « sensations secondaires » : c'est ainsi que le cube et la sphère, formes idéales, deviendraient brique et balle. Pour les auteurs de *L'Esprit nouveau*, il ne fait aucun doute que les « éléments primaires » constituent une réalité plus authentique que celle des « sensations secondaires », même si ces éléments n'existent que dans un domaine idéalisé. Ils constituent l'essence des manifestations matérielles. À ce titre, l'évolution esthétique procèderait à la liquidation graduelle de l'ornement et de la fioriture : « Les civilisations avancent. [...] La culture est l'aboutissement d'un effort de sélection. Sélection veut dire écarter, émonder, nettoyer, faire ressortir nu et clair l'Essentiel[148]. » La démarche d'investigation puriste manifeste ici explicitement ce qui se joue dans la dynamique indiciaire et dans la rhétorique qui l'accompagne. Conjoncturer l'existence d'une vérité absolue, hors de son contexte de manifestation, procède d'un essentialisme. En effet, si un objet possède une *vérité*, une vérité irréductible à son contexte de manifestation (ce contexte représentant la « fausse » réalité), c'est qu'un ensemble d'attributs primordiaux le constituent – des attributs « naturels », présents *de facto* au creux de l'objet étudié. Et lorsque la science est utilisée dans la dynamique indiciaire, c'est pour « légiférer » sur ce qui n'est pas réel et sur ce qui l'est ; c'est pour poser sur l'essence découverte un sceau d'*autorité*.

Dans la dynamique indiciaire de *Documents*, l'« essence », révélée par le détail à travers l'investigation « scientifique », renvoie à la différence, à l'hétérogénéité et à la monstruosité. Cette révélation instaure systématiquement une dualité, sur la base de laquelle le détail représenterait *la vérité monstrueuse du visible conventionnel qui le cache*. Le pistil ou les racines d'une plante constitueraient ainsi la vérité d'une fleur ; le gros orteil, celui du visage ; l'abattoir, celui des villes. Ce qui vaut pour les objets

[147] David Batchelor, « "This Liberty and this Order": Art in France after the First World War », *loc. cit.*, p. 26.

[148] Le Corbusier-Saugnier, « Des yeux qui ne voient pas... III : Les Autos », dans *L'Esprit nouveau*, vol. 2, nº 10, Paris, 1921, p. 1144.

(ou les parties du corps) vaut également pour les sociétés et les êtres vivants. « La civilisation », explique Michel Leiris, « peut être comparée sans trop d'inexactitude à la mince couche verdâtre […] qui se forme à la surface des eaux calmes et se solidifie parfois en croûte[149] ». Cachée dans les « interstices » de cette croûte se trouverait « l'effrayante *sauvagerie*, révélée par les fissures, comme l'enfer devrait l'être par les tremblements de terre[150] ». Même si tous les êtres humains possèdent théoriquement cette « vérité » indiciaire hétérogène (comme le démontrent des articles comme « Civilisation », ou encore « Homme », où l'humanité est réduite aux éléments, aux « matières premières » qui la forment[151]), certains de ceux-ci sont sans nul doute plus « hétérogènes » que d'autres. Ainsi, ce n'est pas seulement que sous la civilisation se cache une sauvagerie : le « sauvage », le « primitif » serait aussi, dans son animalité et sa monstruosité, le représentant de l'authentique vérité du « civilisé ». La monstruosité, à cet égard, n'est plus une chose socialement construite, mais un caractère localisable, un fait avéré, une vérité naturelle, qui se trouve dans certains objets particuliers. Si elle n'apparaît peut-être pas dans la réalité convenue, un effort pour « révéler » cette monstruosité est toujours possible. Pour Bataille, par exemple, les animaux se divisent de manière évidente dans la nature, entre monstrueux et académiques :

> Il est évident, en effet, que certains monstres naturels, tels qu'araignées, gorilles, hippopotames, présentent une ressemblance obscure, mais profonde avec les monstres imaginaires gaulois, insultant comme ceux-ci à la correction des animaux académiques, du cheval entre autres. Ainsi les forêts pourrissantes et les marécages croupis des tropiques reprendraient la réponse innomable (sic) à tout ce qui, sur terre, est harmonieux et réglé, à tout ce qui cherche à faire autorité par un aspect correct. Et il en serait de même des caves de nos maisons où se cachent et se mangent des araignées et encore des autres repaires des ignominies naturelles.

[149] Michel Leiris, « Civilisation », *loc. cit.*, p. 221.

[150] *Idem*.

[151] « Homme », dans *Documents*, vol. 1, nº 4, 1929, p. 215.

> Comme si une horreur infecte était la contre-partie constante et inévitable des formes élevées de la vie animale[152].

La division entre animaux monstrueux et académiques que l'on trouve *réellement* dans la nature se trouve presque à l'identique dans celle qui sépare les sauvages des civilisés. Et cette division n'est pas sans conséquence sur la production artistique et culturelle. Ce sont effectivement les peuples barbares, selon l'article de Bataille, qui « barbarisent » la représentation traditionnelle du cheval romain. Ainsi, pour les auteurs de *Documents*, les productions humaines sont non seulement liées directement à la « race » de leurs producteurs, mais également au stade que cette « race » occupe dans l'évolution (le sauvage, dans *Documents* comme dans l'usage contemporain commun du terme, serait encore dans l'enfance de la civilisation, plus proche en cela de son origine, de sa nature, de son authenticité). L'art devient ici un produit de la nature en ce qu'il s'ancre dans un état plus originaire, et par-là même jugé plus authentique du monde, des êtres et des choses. L'architecture, par exemple, serait directement à l'image de l'évolution du singe vers le statut d'être humain : « Il est évident d'ailleurs, que l'ordonnance mathématique imposée à la pierre n'est autre que l'achèvement d'une évolution des formes terrestres, dont le sens est donné, dans l'ordre biologique, par le passage de la forme simiesque à la forme humaine, celle-ci présentant déjà tous les éléments de l'architecture[153]. »

De même, la « race » des créateurs, qui est conçue à partir des marques somatiques, laisserait d'indubitables traces raciales sur les œuvres, et ce, même dans le cas des productions « non réalistes ». Aussi, grâce aux formes des vases et des gobelets, il serait possible « de tirer des conclusions certaines sur la race[154] » de leurs producteurs. « Le canon sumérien est-il justifiable ou devrons-nous le considérer comme une

---

[152] Georges Bataille, « Le cheval académique », *loc. cit.*, p. 30.

[153] Georges Bataille, « Architecture », dans *Documents*, vol. 1, nº 2, 1929, p. 117.

[154] C. T. Seltman, « Sculpture archaïques des Cyclades », dans *Documents*, vol. 1, nº 4, 1929, p.188.

fantaisie des sculpteurs ? », se demande le Dr G. Contenau. « Nous l'interpréterons plutôt comme une exagération du type ethnique que les artistes avaient devant les yeux, comme le crâne à occiput droit, le nez en lame de sabre dans le prolongement du front de toutes les têtes sumériennes[155]. » La racialisation des œuvres ne se limite pas à l'expression de traits physiques, elle fait également la part belle au psychologique. Ainsi, la « sauvagerie » s'exprimant à travers tel ou tel type d'art serait la traduction de l'action d'un sauvage, sauvage que l'on rapproche également de l'animal par l'usage du vocabulaire de la prédation : « Les gens qui sculptaient ces animaux et ces guerriers [les Chaldéens et les Assyriens] semblent avoir dû leur connaissance de l'anatomie à de sauvages cuisines et à de féroces combats, et leurs œuvres d'art suggèrent la proie dépecée, le prisonnier de guerre écorché[156]. » À ce titre, les « limites » artistiques d'un groupe donné pourraient être le fruit de ses limitations intellectuelles, ou de sa primitivité. « [L'association par les Vikings] de la fantaisie aux objets d'emploi quotidien constitue certainement une limite ; mais c'est la même restriction d'esprit primitive qui se manifeste par exemple dans l'association de la fantaisie religieuse aux formes et aux fantaisies de la nature », remarque Frederik Adama Van Scheltema. « En dépit du caractère primitif, quel raffinement, quel goût sûr, quelle richesse[157] ! » La rhétorique indiciaire à l'œuvre dans *Documents* ne repose donc pas seulement sur l'interaction entre réalité conventionnelle et réalité cachée, ou encore entre vue d'ensemble et détail. Elle s'appuie également sur l'articulation binaire entre humanité et animalité, entre civilisé et sauvage, de même qu'entre art et nature – interactions où les seconds termes représentent toujours la *vérité*, l'*essence* des premiers.

La rhétorique indiciaire, qui à travers certaines disciplines scientifiques vise à mettre en lumière l'essence (la nature) cachée derrière la façade de conventions

[155] Dr Georges Contenau, « L'art sumérien. Les conventions de la statuaire », *loc. cit.*, p. 8.

[156] Jean Babelon, « Un eldorado macédonien cinq cents ans avant Jésus-Christ », dans *Documents*, vol. 1, n° 2, 1929, p. 65.

[157] Frederik Adama Van Scheltema, « La trouvaille d'Oseberg », *loc. cit.*, p. 128.

socialement construites, recrée ultimement dans *Documents* ce que ses auteurs cherchent par ailleurs à disqualifier : un réalisme qui fait autorité, qui façonne et dicte le dicible et le pensable dans le réel. S'attaquant à ce qui normalement se fait passer pour le réel, les auteurs de la revue ne remettent pas en question le geste de domination qui fonde le réalisme, se contentant de déplacer le regard vers une *vérité autre* – une vérité de l'hétérogène, du monstrueux, du sauvage. Hiérarchisant les données obtenues par la dynamique indiciaire, déclassant et écrasant au lieu de transformer[158], le « nouveau » réalisme de *Documents*, au même titre que l' « ancien » réalisme qu'il condamne, s'impose et agit comme outil de domination idéologique. Effectivement, la revue, à travers la singularité de son approche du réel, se veut plus en phase avec l'exposition coloniale (contemporaine de sa publication) qu'avec les développements que connaîtront les sciences ethnographique et anthropologique au cours des décennies suivantes. *Documents* perpétue le mythe de l'« homme animal physique », dont le comportement n'est pas explicable sociologiquement, mais biologiquement[159], conception qui se trouve au cœur de l'idéologie raciste. « Sauveur » de l'hétérogénéité[160], la revue essentialise la différence à son compte – tout comme les tenants du retour à l'ordre, mais avec des ambitions radicalement divergentes.

On pourrait arguer – et on l'a fait à de multiples reprises – que la valorisation des peuples en présence est le plus souvent inversée par rapport à l'usage conventionnel et aux représentations collectives de l'époque. Après tout, *Documents* fait souvent l'apologie de la « vision sauvage » aux dépens de la vision contrite et fatiguée de nos sociétés modernes[161]. Cependant, si l'on se penche justement sur la question de la

[158] Fumio Chiba, « De la dialectique des formes dans la revue Documents », *loc. cit.*, p. 43.

[159] Colette Guillaumin, *L'idéologie raciste*, *op. cit.*, p. 22-23.

[160] Denis Hollier, « The Question of Lay Ethnography », *loc. cit.*, p. 63.

[161] Bien que cela ne soit pas toujours vrai, plusieurs auteurs de *Documents* adoptant la manière conventionnelle de valoriser les sociétés « avancées » aux dépens des sociétés plus « primitives. » Voir par exemple l'article de Eckehard Unger, qui traite de la supériorité manifeste de l'Égypte par rapport

« vision », on ne peut manquer de remarquer qu'à part sa conceptualisation fantasmée par les auteurs, la perspective des peuples « valorisés » n'est jamais véritablement abordée dans la publication. Qui regarde qui ? Et qui a le privilège de pouvoir en parler ? Certainement pas les sociétés « primitives » abordées, qui n'ont dans la revue qu'un rôle d'objet et jamais un rôle de sujet. « Ce ne sont donc pas les institutions, les rites, les mythes des peuples d'ici ou d'ailleurs qui suscitent l'intérêt des "gens" de *Documents*, mais le corps, la figure, l'objet, leurs transformations et déformations, en somme : leurs présentations et représentations, fussent-elles les plus lugubres ou les plus monstrueuses[162]. » Le geste autoritaire du réalisme qui se déploie dans *Documents* est donc également celui qui s'arroge le droit de dire le *vrai* à la place de l'autre. Et cette *vérité*, pour les auteurs, n'est valide que si elle vient confirmer la rhétorique indiciaire dont leurs articles se revendiquent. Aussi, Denis Hollier raconte la rencontre de Marcel Griaule, ethnographe contributeur de la revue, avec un peintre d'origine éthiopienne étudiant la peinture à Paris[163]. Si celui-ci a participé au développement d'une passion chez le futur ethnographe pour l'étude de la société éthiopienne, jamais son travail n'apparaît dans les pages de *Documents*. La perspective des sociétés étudiées ne semble pas intéresser particulièrement les auteurs de *Documents*[164] : le primitivisme doit plutôt y faire son « travail[165] », c'est-à-dire devenir une arme contre l'idéalisme et l'humanisme au sein de la société occidentale, selon les enjeux philosophiques qui sont les siens.

Les sociétés « primitives » ne représentent pas le seul groupe social dont la perspective n'est pas prise en compte dans la construction du réalisme singulier de

aux Hittites (Eckehard Unger, « Le Sphinx hittite du Musée de Constantinople », dans *Documents*, vol. 1, n° 3, 1929, p. 171).

[162] Jean Jamin, « *Documents* revue », *loc. cit.*, p. 266.

[163] Denis Hollier, « Ethiopia », *loc. cit.*, p. 140-141.

[164] Simon Baker, « Variety (Civilizing 'Race') », *loc. cit.*, p. 67.

[165] Rosalind E. Krauss, « No More Play », *loc. cit.*, p. 64.

Documents – réalisme qui se veut générateur, on se rappellera, de la *vérité* derrière le conventionnel. Aussi, comme pour les fleurs représentées par le pistil et la figure humaine par le gros orteil, les femmes se trouvent, à de nombreuses reprises, mutilées figurativement par la rhétorique indiciaire qui se déploie dans la revue. Leiris, par exemple, dans son article sur « L'homme et son intérieur », invite le lecteur à rapprocher les images de femmes désirables à d'autres où sont mis en scène des « écorchés » pour comprendre la « nature humaine » véritable :

> Qu'on parle maintenant des films d'Adolphe Menjou où l'on nous montre la sinistre décadence d'un viveur encore assez beau, mais blasé et fatigué, de l'admirable film *La femme de quarante ans* où Pauline Frederick jouait le rôle, bouleversant entre tous, de la femme mûre, encore très désirable, mais qui en est réduite à « se défendre » (ici je pense aux merveilleuses photographies de publicité d'Elizabeth Arden, pour les soins de beauté, qui paraissent régulièrement dans *Vogue* et où l'on voit un pur visage de femme enveloppé de bandes de toile et livré à deux mains fines qui le massent), et qu'on rapproche les images que nous en avons gardées, de ces planches anatomiques où l'on voit par exemple des écorchés, ou bien un homme tenant soit une tête sous son bras, soit une oreille entre son pouce et son index, ou encore une femme mi-écorchée se tenant debout en face d'une moitié de système nerveux, la tête ouverte comme une Minerve, la chevelure croulante, tandis qu'une abondante circulation de vapeurs s'établit entre sa bouche et ses pieds et qu'une multitude de gouttes de sueur perlent un peu partout sur sa peau nue, à peine distinctes des larmes qui jaillissent de ses yeux, et l'on comprendra pourquoi de telles représentations du corps humain, qui nous font voir soit ses mécanismes secrets – à la fois fascinants et redoutables – soit un des moments les plus critiques de son histoire, celui du vieillissement, sont bien plus belles et plus érotiquement touchantes que toutes celles que la peinture prétend nous en donner, lorsqu'elle s'attache à la production de nus, académiques ou tourmentés, mais qui jamais ne nous apprennent quoi que ce soit des arcanes de la nature humaine[166].

Lorsqu'elles ne sont pas réduites à leur rôle de séductrice et de femme fatale, elles se trouvent en effet « démembrées », tantôt réduites à leurs yeux[167], leurs

[166] Michel Leiris, « L'homme et son intérieur », dans *Documents*, vol. 2, n° 5, 1930, p. 264.

[167] Georges Bataille, « Œil », *loc. cit.*, p. 216.

jambes[168] ou leur bouche[169]. Par exemple, décrivant l'expérience « religieuse » des Folies-Bergère, Georges Henri Rivière dépeint les différentes scènes en fonction des morceaux de femmes qu'il a pu y voir : « femmes de haute taille, aux poitrines rostrales, cariatides de chair, avec leurs gestes vraiment rituels, leurs vêtements de cérémonie, leurs paroles conventionnelles, leurs sourires stéréotypés d'extase baveuse, ce sont des prêtresses de volupté » ; « sur une litière que portent deux cochons à la langue pendante, précédée et suivie de ménades, enchaînées de saucisses, les seins coiffés de peau d'orange, les reins ceints d'un pagne bourgeonnant de caoutchouc rose, une jeune femme figure inconsciemment, bien moins que la polissonnerie, une assez redoutable volupté » ; « peu à peu, tant de gothiques excroissances s'estompent, se rapprochent… et ce sont autant de torses, de membres, de têtes de femmes lubriques[170] ». Les femmes, comme les individus des sociétés « primitives », sont des objets d'observation ; elles ne sont jamais les sujets d'énonciation des discours les concernant. Plus fondamentalement peut-être, tant dans son traitement des « primitifs » que des femmes – et ce, même lorsque ces « figures » sont valorisées – *Documents* manifeste son incapacité à voir *en tant que* « primitif » ou *en tant que* « femme », incapacité partagée par de nombreux artistes traditionnellement rangés dans la catégorie d'avant-garde[171]. À cet égard, si l'on veut vraiment éclairer l'aspect Janus de la publication, le contre-discours qui se manifeste dans *Documents* face au réalisme dominant de la période d'entre-deux-guerres se doit d'être plus finement analysé en regard de ses conformismes de race et de sexe.

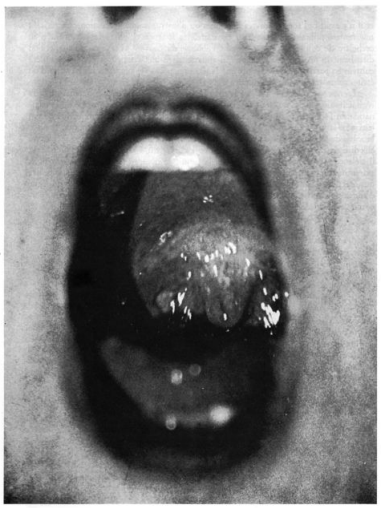
[168] « Fox Follies », *loc. cit.*, p. 344.

[169] Georges Bataille, « Bouche », *loc. cit.*, p. 298.

[170] Georges Henri Rivière, « Religion et "Folies-Bergère" », dans *Documents*, vol. 2, n° 2, 1930, p. 240.

[171] Andrew J. Webber, *The European Avant-Garde. 1900-1940*, *op. cit.*, p. 54.

Figures 3.6, 3.7 et 3.8 : « … la terreur et la souffrance atroce font de la bouche l'organe des cris déchirant (p. 299). – Photo J. A. Boiffard. » (*Documents*, vol. 2, nº 5, 1930, p. 298) ; « *Fox Follies* : le nouveau film parlant qui passera prochainement au Moulin Rouge et dont nous donnerons un compte rendu dans le numéro suivant » (*Documents*, vol. 1, nº 6, 1929, p. 344) ; « Les yeux de Joan Crawford *(Phot. Métro-Goldwyn)* » (*Documents*, vol. 1, nº 4, 1929, p. 216).



… la terreur et la souffrance atroce font de la bouche l'organe des cris déchirants (p. 299). — Photo J. A. Boiffard.

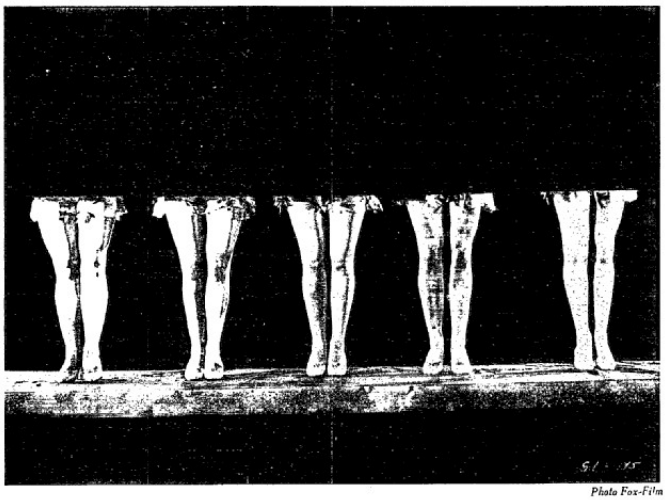


Photo Fox-Film

FOX FOLLIES : le nouveau film parlant qui passera prochainement au Moulin Rouge et dont nous donnerons un compte rendu dans le numéro suivant.

Les yeux de Joan Crawford *(Phot. Métro-Goldwyn)*.

On a pu constater combien *Fantômas* « métaphorise, avec toute la force d'agression du criminel, le refus des hiérarchies héritées qui caractérise les avant-

gardes[172] ». Et c'est d'ailleurs principalement dans ce refus que se lisent les liens unissant les aventures du criminel de papier aux auteurs de la revue *Documents*, plus spécifiquement dans l'attaque faite au réalisme dominant de la période. Cependant, ce contre-discours sur le plan esthétique ne saurait être assimilé à un antagonisme total et sans partage. Au contraire, le contre-discours antiréaliste s'accommode très bien de conformismes de race et de sexe, renforçant même leur emprise en les érigeant comme *réel authentique*, comme *vérité indiciaire*. À ce titre, il faut remarquer que la revue *Documents* n'abolit pas tant le réalisme qu'elle en redéfinit les ambitions et les frontières. Lire (ou relire) les œuvres dites d'avant-garde – dont fait ostensiblement partie *Documents* – est donc une invitation à repenser leurs rapports au réalisme non sous l'angle d'un rejet catégorique, mais comme l'occasion d'un *repositionnement* idéologique. Cette réévaluation nous amène à mettre en lumière les valeurs et les idéologies qui transitent d'une période à une autre, de même qu'entre des groupes artistiques apparemment opposés par certaines mésententes idéologiques (les puristes et les surréalistes, par exemple). Il n'est pas tout à fait question de nier les oppositions relevées par les historiens de l'art. Cependant, il ne faudrait pas non plus que celles-ci nous empêchent de remarquer les échanges, les partages et les ententes tacites entre œuvres, artistes et groupes. Disséquer le fonctionnement de « l'antiréalisme » (ou du réalisme singulier) d'un objet d'avant-garde, c'est ainsi raffiner notre regard sur la question de l'engagement en arts et en littérature.

Le réalisme, tout comme l'antiréalisme, n'est pas un sceau selon lequel nous pouvons certifier sans nuances le positionnement idéologique d'un objet donné, encore moins sur la base binaire qui séparerait son « progressisme » de son « conservatisme ». Bien entendu, les techniques de représentation réaliste ou « d'avant-garde » pointent vers une adhésion à certaines valeurs ou vers une critique de telles autres. Aussi, bien que sur des bases théoriques divergentes et avec des conclusions parfois contradictoires,

[172] Loïc Artiaga et Matthieu Létourneux, *Fantômas! Biographie d'un criminel imaginaire*, *op. cit.*, p. 71.

des chercheurs comme Peter Bürger, Richard Murphy ou Dietrich Scheunemann peuvent légitimement interpréter l'aspect antagoniste des œuvres, des artistes ou des mouvements d'avant-garde en fonction des schèmes de pensée dominants, voire hégémoniques d'une période étudiée (que ces schèmes soient esthétiques, sociaux ou politiques). Cependant, ces interprétations ne subsument pas la complexité des objets et contribuent parfois à en dissimuler certaines contradictions. C'est que, procédant à la liquidation de certains *savoirs* hérités, *Documents* en conserve d'autres, eux aussi fondés sur des rapports de domination. À cet effet, le réalisme (ou l'antiréalisme) est un enjeu éminemment épistémologique. Lesquelles de nos connaissances ne constituent que des mirages (la réalité hégémonique) ? Et comment parvenir à des savoirs plus authentiques (un réel véritable) ? Et, plus fondamentalement peut-être, *savoir* avec certitude est-il même possible ? « Encore une fois, Juve avait échoué en arrivant au port. Encore une fois, le bandit lui échappait. […] Fantômas, l'insaisissable !!! Juve n'aurait-il donc, jamais, sa revanche ? … L'avenir devait en décider[173]… »

[173] Pierre Souvestre et Marcel Allain, *Fantômas. Édition intégrale*, *op. cit.*, p. 1258.

CHAPITRE 4
OBSERVER LE MONDE AVEC LES YEUX DU SAUVAGE : UN SCEPTICISME ÉPISTÉMOLOGIQUE ÉQUIVOQUE

Paris, mai 1853. Salon d'un banquier parisien. Un journaliste de *La Patrie*, accompagné d'une « vingtaine de personnes sérieuses[1] », s'apprête à « expérimenter avec bonne foi et à observer avec un calme imperturbable[2] » un phénomène hors du commun. Cinq volontaires sont assis autour d'une table ordinaire. Les mains des convives y sont appuyées à plat, touchant de leurs petits doigts ceux de leurs voisins, formant ainsi une chaîne. Soudain, la table semble comme prise de vie : elle se met à tourner mystérieusement de gauche à droite. Ce fait extraordinaire ne prend pas tout de suite fin. En changeant le contact de leurs doigts, les expérimentateurs parviennent également à modifier le mouvement de la table, qui à présent tourne de droite à gauche. En ordonnant à la table de changer de direction, et sans faire aucun nouveau geste des mains, cette dernière obéit, reprenant son premier mouvement.

Le journaliste, consciencieux et pragmatique, se demande : serais-je ici victime de tricherie ? Quelqu'un s'occuperait-il discrètement d'effectuer une rotation de la table, faisant croire à son autonomie ? Une seconde expérience le convainc cependant de la véracité de l'événement auquel il vient d'assister. Les expérimentateurs exigent à présent de la table qu'elle leur indique l'heure. Si elle y parvient avec exactitude, la preuve sera faite que personne n'essaie de duper ses compagnons. En effet, il n'y a pas de pendule dans la pièce : tous les convives n'ont donc qu'une idée approximative de l'heure qu'il est. Cela fait déjà quelque temps que la soirée a débuté. Quelle heure peut-il être ? se demande le journaliste. Près de neuf heures ? Neuf heures et demie, peut-être ? La table frappe d'abord neuf coups, indiquant le nombre d'heures. Puis, neuf

[1] E. Mouttet, « Bulletin des sciences occultes », *La Patrie*, vol. 13, nº 147, 27 mai 1853, non paginé.

[2] *Idem*.

autres coups, pour signifier les minutes. Le maître de la maison, resté dans la pièce voisine, revient au salon. Il confirme : il est neuf heures et neuf minutes. La table a bel et bien dit la vérité.

Dans un monde trompeur, rempli d'illusions, où des fourbes passent le plus clair de leur temps à tenter de nous berner, il faut vérifier ses sources et, lorsque la chose est possible, mieux vaut encore tester empiriquement ce que l'on nous a raconté. Du moins, c'est à cette discipline rigoureuse que dit s'astreindre le journaliste de *La Patrie* E. Mouttet qui, avant cette expérience de la table tournante, avait toujours gardé une réserve face à tout phénomène surnaturel. Cette prudence n'était ni le produit de la « pusillanimité » ni celui du « respect[3] », mais bien celui d'un esprit pratique, qui base son raisonnement sur la méthode scientifique. Sceptique, le journaliste n'est pas fermé à changer d'idée, au contraire : « Le jour où nous aurons des faits à nous, contrôlés par nous avec toute la sévérité dont nous nous sentons capables, nous n'hésiterons pas à porter témoignage à la vérité quelle qu'elle soit[4]. » Mais pour parvenir à être convaincu, ce dernier ne prendra ni le chemin de la foi aveugle ni celui de la crédulité naïve. Il exigera que la pierre de touche soit la science, rien que la science. Aussi, avant de lister des instructions pour reproduire chez soi l'expérience de manière scientifique et contrôlée, Mouttet écrit :

> Pour que le phénomène de la danse des tables prenne définitivement sa place dans l'ordre des faits scientifiques, il est indispensable que, grâce à une disposition mécanique quelconque, on arrive à rendre le phénomène sensible à tout le monde et que toute supercherie volontaire ou involontaire soit non seulement éloignée, mais rendue physiquement impossible. C'est à ce titre que nous *croyons* utile de reproduire les indications suivantes que publie le *Wanderer* de Vienne, engageant

[3] *Idem*.

[4] *Idem*.

> vivement les expérimentateurs français qui voudront se convaincre eux-mêmes et convaincre les autres à n'opérer désormais que de cette manière[5].

Le journaliste Mouttet n'est certainement pas la seule personne de son époque à promouvoir la possibilité, voire la nécessité, d'intégrer au savoir scientifique les questions surnaturelles et occultes. En France, à la fin du XIX^e^ siècle, on assiste à un grand essor de la professionnalisation dans le domaine scientifique[6]. L'Académie des sciences, une institution gérée par ses 150 membres, donne au pays une orientation à la recherche à travers la reconnaissance, le soutien financier, les concours et les prix[7]. Parallèlement, pour répondre à la demande croissante d'une classe moyenne en expansion, des livres, des expositions et des conférences vulgarisent de nouvelles découvertes « extraordinaires » (l'électricité, les réactions chimiques, etc.) et participent ainsi à l'émergence d'une science populaire, champ où les frontières entre l'étude des lois naturelles et celle du domaine surnaturel ne sont pas encore tout à fait établies[8]. Tout comme Mouttet, les chercheurs français ne peuvent tolérer le « flou artistique » sur la question paranormale : il leur faut absolument investiguer. En témoigne la publication, entre 1890 et 1919, d'une revue comme les *Annales des sciences psychiques*, entièrement dédiée à l'observation et à l'étude d'habiletés humaines intangibles (la télépathie, la télékinésie, la clairvoyance, etc.), ou encore la création de l'Institut métapsychique international, actif de 1919 à 1931[9].

Entre les années 1850 et 1930 émergent donc plusieurs « clans » qui cherchent à mieux comprendre et à systématiser, sur le plan scientifique, les phénomènes remettant

---

[5] *Idem*.

[6] Robert Fox, « La professionnalisation. Un concept pour l'historien de la science française au XIX^e^ siècle », *History and Technology*, vol. 4, n^o^ 1-4, 1987, p. 413-422.

[7] Sofie Lachapelle, *Investigating the Supernatural. From Spiritism and Occultism to Psychical Research and Metapsychics in France, 1853–1931*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2011, p. 3.

[8] *Idem*.

[9] *Ibid.*, p. 5.

en question la compréhension contemporaine des lois naturelles. D'un côté, les médecins, les psychiatres et les psychologues tentent de pathologiser les personnes affirmant avoir vécu une expérience surnaturelle. De l'autre, les spirites, les occultistes, les chercheurs psychiques et les métapsychistes, avec des ambitions et des méthodologies qui diffèrent sensiblement, se donnent pour mission de *mettre la science à l'épreuve* de ces manifestations inexplicables[10]. Désirant faire émerger de nouvelles branches de recherche, voire une toute nouvelle science consacrée au surnaturel[11], l'enjeu est éminemment épistémologique. Peu importe le « clan » cependant, des questions similaires motivent la recherche. Que peut découvrir la science pour expliquer des phénomènes apparemment inexplicables ? Quels savoirs reste-t-il à dévoiler, sur la psyché humaine ou encore sur le monde physique ? Et, peut-être plus important encore : de quelle manière les événements surnaturels peuvent-ils altérer notre compréhension actuelle de l'univers et de ses lois ? Si médecins, psychiatres et psychologues tâchent de préserver « l'ordre » en associant les manifestations paranormales aux esprits dérangés de certains malades, la rationalité de la pensée scientifique traditionnelle apparait contraignante pour de nombreux détracteurs. Fautive à certains égards, celle-ci empêcherait sans nul doute la pleine connaissance et la réalisation d'un cosmos mystérieux et sans limites.

Les traces de ces débats à propos de la science qui se construit au début du XX^{e} siècle sont tout à fait lisibles dans la revue *Documents*. Elles y occupent même une place significative. « Aujourd'hui les récits de voyageurs abondent qui, dans des parties du monde autres que l'Europe, ont été les témoins de maints phénomènes encore inexplicables, tels que la lévitation, bilocation, sans parler des guérisons obtenues par des moyens magiques, ou de la fameuse marche pieds nus sur des pierres chauffées à

[10] *Ibid*, p. 4.

[11] *Idem*.

blanc[12]. » Aussi, les limites du rationalisme et de la connaissance scientifique y sont constamment mises en lumière, notamment par des auteurs comme Carl Einstein. « Nous constatons une spécialisation violente des lois et ainsi une limitation de leur puissance », déplore-t-il. « À cause de cette spécialisation de la physique et de la pensée scientifique, la nature est devenue, pour ainsi dire, une convention scientifique et limitée[13] ». La science, pour de nombreux auteurs de *Documents*, est bornée ; son aspect utile, rationnel, représente carrément un frein à la libération d'esprits ligotés au *sens commun*.

Le dessèchement de toute *excitation*, de toute *joie*, est aussi un risque de la science traditionnelle. « Si, durant toute une vie, nous devions nous en tenir au connu, rester limités au petit groupe de phénomènes que nous savons », affirme Michel Leiris, et « par éducation et atavisme, relier entre eux et constituer un réseau de relations, ce filet purement utilitaire ne pourrait manquer de devenir un piège d'ennui, une prison sans désirs dans laquelle nous serions condamnés à pourrir enchaînés, entre le pain noir et l'eau croupie de la logique[14]. » La science traditionnelle a le potentiel de conduire à l'abrutissement d'un monde dominé par le calcul et la prévisibilité, devenant un « fétiche » auquel « on attribue presque une valeur religieuse[15] » ; et, « quoique vivant en pleine magie », notre chair « éprise de paresseuse tranquillité » nie le fantastique et nous empêche, à travers le respect des prescriptions de la triade goût-intelligence-morale[16], de jamais sortir de l'ennui. À l'encontre de ce risque, les attaques envers la raison et la science, notamment à travers l'étude sérieuse des phénomènes surnaturels, « science de vie », « science suprême[17] », apparaissent comme autant de manières de

[12] Michel Leiris, « L'île magique », *loc. cit.*, p. 334.

[13] Carl Einstein, « Aphorismes méthodiques », *loc. cit.*, p. 34.

[14] Michel Leiris, « À propos du "Musée des sorciers" », dans *Documents*, vol. 1, nº 2, 1929, p. 109.

[15] Carl Einstein, « Tableaux récents de Georges Braque », dans *Documents*, vol. 1, nº 6, 1929, p. 290.

[16] Michel Leiris, « Civilisation », *loc.cit*., p. 221-222.

[17] Robert Desnos, « Le mystère d'Abraham Juif », dans *Documents*, vol. 1, nº 5, 1929, p. 237.

briser les chaînes de la convention. Contre « l'intellectualisme qui amputait l'homme d'une moitié de lui-même, la science occulte se dresse, avec sa formidable armature de symboles, comme une grande force involontaire de protestation[18]. » Après tout, il n'y a pas lieu de renoncer « ni au mal ni au bien de parti pris » : le seul renoncement auquel nous devons nous astreindre, c'est « seulement à l'ennui[19] ».

Cette déconsidération de la pensée rationnelle rend assez peu étonnant le grand nombre de discours sur l'occulte et le surnaturel dans les pages de la revue. Le recours à ces « disciplines » sert plusieurs fins. Elles se font parfois l'objet d'articles et d'études, comme c'est le cas d'articles sur le *Musée des sorciers*[20], sur *L'île magique*[21] ou sur le dieu Bésa et la magie hellénistique[22] ; elles peuvent également appuyer un argument philosophique, comme dans un article sur l'usage de la métamorphose dans les sociétés dites primitives[23] ; ses ouvrages peuvent être utilisés comme références « sérieuses », tel que le fait Marcel Griaule dans la rédaction d'un article sur le mauvais œil[24] ; ou bien encore, comme c'est le cas de l'entrée « Cultes » dans le dictionnaire critique, l'insondable peut tout simplement apparaître sans aucun commentaire ou explication[25]. Cependant, malgré ce grand enthousiasme des auteurs pour toute chose paranormale, il est important de souligner que l'intérêt particulier pour les phénomènes surnaturels n'existe pas dans *Documents* de manière autonome. En effet, la publication n'est pas explicitement dédiée à la magie et aux phénomènes inexplicables, loin de là. Cette

[18] Michel Leiris, « À propos du "Musée des sorciers" », *loc. cit.*, p. 116.

[19] Marcel Jouhandeau, « Éloge de l'imprudence », dans *Documents*, vol. 1, nº 5, 1929, p. 270.

[20] Michel Leiris, « À propos du "Musée des sorciers" », *loc. cit.*, p. 109-116.

[21] Michel Leiris, « L'île magique », *loc. cit.*, p. 334.

[22] Henry-Charles Puech, « Le dieu Bésa et la magie hellénistique », dans *Documents*, vol. 2, nº 7, 1930, p. 415-425.

[23] Georges Bataille, « Métamorphose », *loc. cit.*, p. 332-334

[24] Marcel Griaule, « Mauvais œil », dans *Documents*, vol. 1, nº 4, 1929, p. 218.

[25] « Cultes », dans *Documents*, vol. 1, nº 5, 1929, p. 275.

appétence particulière s'inscrit plutôt dans un programme plus large, et représente à ce titre le symptôme d'un rapport spécifique au savoir et à la connaissance. Il est la manifestation singulière de ce que Richard Murphy qualifie de scepticisme épistémologique et qu'il associe aux avant-gardes[26], scepticisme qui remet en question l'ensemble des connaissances accumulées lors des derniers siècles et, plus fondamentalement, nos façons mêmes de produire des savoirs.

Dans ce chapitre, il sera donc question de la manière dont se déploient les questions relatives à l'épistémologie et à la production de savoirs dans *Documents*. Dans un premier temps, nous exposerons les trois lignes de force qui fondent dans la revue cette critique de la science, soit une critique de l'état des lieux de la recherche scientifique contemporaine à la revue, une intense fronde contre le rationalisme et l'intellectualisme, et une remise en question radicale de la vision ordinaire comme méthode valable de production de connaissance. Le rapport qu'entretient *Documents* à la science est constitutivement ambivalent, comme l'est celui des autres mouvements d'avant-garde qui lui sont contemporains (certains groupes la rejettent quasi totalement – dada par exemple – alors que d'autres s'en font les hérauts – notamment le constructivisme russe ou le futurisme) : aussi, la critique que les auteurs en font ne concerne pas *toute* la science, mais en cible certains aspects choisis. Après tout, son rejet de la rationalité scientifique se fonde entre autres sur l'ethnographie, l'archéologie, l'histoire de l'art, de même que sur certaines théories issues d'autres disciplines naissantes comme la psychanalyse et la sociologie. Bien qu'une grande partie du travail académique des derniers siècles soit vilipendée, les auteurs procédant à la liquidation systématique de nombreux schèmes et connaissances scientifiques hérités, d'autres

[26] Richard Murphy, *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, *op. cit.*, p. 54-56.

méthodes épistémologiques acquises, anciennes comme contemporaines, sont valorisées par la revue.

Un indéniable scepticisme se fait jour entre les pages de *Documents* face à la manière conventionnelle de connaître et de savoir, mais celui-ci n'est jamais tout à fait assimilable à un rejet sans partage de la science. Le scepticisme épistémologique des avant-gardes est certes négatif à bien des égards, mais présente également un aspect positif. S'il est vrai que les auteurs de *Documents* se font d'abord les critiques acerbes de la recherche contemporaine, de même que de *méthodes* pour parvenir à la connaissance, cette réprobation d'une certaine pensée scientifique ne représente qu'un premier moment de leur ambition. Nous intéressant aux spécificités des critiques formulées envers la science et le rationalisme contemporains, nous relèverons dans un deuxième temps la manière dont, de concert avec la motivation utopiste prêtée à de nombreux mouvements d'avant-garde, *Documents* souhaite proposer de nouvelles et singulières avenues pour accéder à un état des lieux épistémologiquement inédit. Parmi celles-ci, on dénombre certes les sciences surnaturelles et occultes auxquelles nous avons déjà fait référence, mais également la vision « sauvage » et enfantine, de même que la mise en œuvre d'une subjectivité « radicale », c'est-à-dire d'une confusion toujours maintenue entre objet étudié et sujet étudiant.

L'un des enjeux de la revue est donc certainement la construction d'une nouvelle épistémologie, basée sur de toutes nouvelles fondations théoriques, et non pas simplement la destruction de toute potentialité de savoir. Pour se convaincre, remarquons que le geste de *Documents*, sous plusieurs aspects, peut paradoxalement ressembler au scepticisme initial de Descartes, dont les ambitions ultimes se situent cependant à l'exact opposé de la publication de 1929-1930. Constatons à cet égard que ce dernier fait appel à ce qui deviendrait une figure de l'occulte pour exprimer son

« doute hyperbolique[27] » face au monde connu. Comment être complètement sûr qu'un « certain mauvais génie, non moins rusé et trompeur que puissant », n'emploierait pas « toute son industrie à me tromper[28] » ? se demande le philosophe. « Je penserai[s] que le ciel, l'air, la terre, les couleurs, les figures, les sons et toutes les choses extérieures que nous voyons, ne sont que des illusions et tromperies, dont il se sert pour surprendre ma crédulité[29]. » Face à cette possibilité, Descartes convient que le plus sage est de « suspendre [son] jugement », pour ensuite s'appliquer « sérieusement et avec liberté » à la destruction de « quantité de fausses opinions » prises pour vraies, afin d'enfin parvenir à « établir quelque chose de ferme et de constant dans les sciences[30] ». Il y a, chez Descartes, une semblable articulation épistémologique entre destruction des savoirs hérités et construction de savoirs encore à inventer. Cependant, les ressemblances s'arrêtent ici. Le geste de *Documents* s'emploie en effet à renverser l'argumentation cartésienne : au moment de la rédaction de la revue, l'œuvre de Descartes fait clairement partie de l'héritage à brûler. Qui plus est, à plusieurs égards, le malin génie que voulait déjouer le philosophe pourrait s'avérer, pour les auteurs de *Documents*, un meilleur allié épistémologique que le raisonnement cartésien.

Le rejet d'un ancien mode de connaissance et l'adhésion à des disciplines et perspectives émergentes se font parfois dans *Documents* sous le couvert d'une fronde contre l'oppression, le plus souvent celle exercée par les « civilisés » sur les « primitifs ». Aussi, les auteurs de la publication affirment s'évertuer à faire connaître d'autres modes de connaissance, scientifiques comme esthétiques : « Nous tenons à mettre nos lecteurs au courant des nouvelles productions des nègres des États-Unis,

[27] Marc Richir, « Doute hyperbolique et "machiavélisme" : l'institution du sujet moderne chez Descartes », *Archives de Philosophie*, vol. 60, nº 1, janvier-mars 1997, p. 109.

[28] René Descartes, *Œuvres de Descartes*, tome 1, texte établi par Victor Cousin, Paris, Levrault, 1924, p. 243.

[29] *Ibid.*, p. 243-244.

[30] *Ibid.*, p. 235-236.

qu'il faudra, de plus en plus, placer au premier rang de tout ce qu'on nous donne au monde à voir et à entendre[31]. » C'est cet aspect militant et émancipateur du scepticisme épistémologique de la revue qui est le plus souvent retenu par ses lecteurs. Pourtant, au-delà des textes explicitement proches des ambitions colonialistes (qui ne sont pas si souvent cités par les chercheurs traitant de *Documents*), les enjeux évoqués ne sont pas sans soulever des questions sur le plan de la domination et de ce que nous pourrions ramener à une « éthique du savoir ». Certaines configurations de la domination (notamment sur le plan des rapports sociaux de race) s'accommodent en effet très bien du nouveau cadre épistémologique proposé dans la publication. Sous le couvert de la subversion et de « l'avant-garde », elles y trouvent même une toute nouvelle légitimation. Dans la dernière partie du chapitre, nous aborderons ainsi l'ambivalence constitutive du scepticisme épistémologique singulier de *Documents*, qui se déploie à travers la vision sauvage et enfantine ainsi qu'à travers la confusion instituée entre sujet observateur et objet observé. Nous analyserons finalement les angles morts d'une épistémologie certes critique, mais à plusieurs égards moins émancipatrice que l'on a bien voulu le penser.

4.1 Le rationalisme à la trappe

Une cinquantaine d'années après l'appel de Mouttet dans *La Patrie* à étudier l'occulte et le surnaturel de manière scientifique, avec cette ambition de mieux les intégrer dans la compréhension objective du monde, les choses ont certes bougé – mais pas encore assez, selon plusieurs observateurs. Parmi ceux-ci, on compte le médecin et spirite français Gustave Geley, qui ne mâche pas ces mots lorsqu'il commente le champ des études psychiques alors en place. Selon Geley, l'examen des phénomènes surnaturels n'a pas progressé significativement, tant pour ce qui est de ses méthodes d'observation que de ses méthodes d'expérimentation. En effet, la discipline n'aurait connu aucune évolution notable en cinq décennies : toujours « le même empirisme, les

[31] « Spectacles nègres à New-York », dans *Documents*, vol. 1, nº 5, 1929, p. 285.

mêmes tentatives, les mêmes incertitudes et les mêmes obstacles[32] ». Ce sont ces échecs répétés à démontrer quoi que ce soit, plus que l'absence de validité de l'objet sur le plan scientifique, qui auraient d'ailleurs rendu le public indifférent, favorisant du même coup l'hostilité des chercheurs d'autres disciplines plus établies. Si les études psychiques doivent survivre et prospérer, selon Geley, un coup de barre est indispensable. Pour ce faire, il est nécessaire de créer une institution centrale qui fera sans relâche la promotion de ses expérimentations, de ses recherches et de ses analyses[33]. Cet ambitieux rêve finit par devenir réalité quelques années plus tard : en 1919 nait l'Institut métapsychique international (IMI), cofondé par Gustave Geley, Rocco Santoliquido (également médecin) et Jean Meyer (le principal financier de l'entreprise).

Dès le début de ses activités cependant, l'Institut garde un positionnement très ambivalent face au reste de la communauté scientifique. D'une part, son objet privilégié fait polémique auprès des chercheurs « sérieux », qui n'y voient souvent qu'un ensemble confus de superstitions, quand ils ne considèrent tout simplement pas ceux qui l'étudient comme victimes de naïveté ou de maladie mentale. Inversement, cette hostilité n'est sans doute pas non plus étrangère au fait que les chercheurs de l'Institut se font très critiques du matérialisme propre à la science traditionnelle, remettant ainsi en question l'une des assises fondamentales de cette dernière. D'autre part, la grande majorité des personnes s'intéressant aux recherches de l'Institut, tout comme certains de ses membres chercheurs, ne sont pas eux-mêmes issus de la communauté scientifique. Ces circonstances se trouvent d'ailleurs aggravées par la manière dont se trouve financé l'Institut : ses sources principales de revenus proviennent souvent de spirites eux-mêmes intéressés à donner une plus grande légitimité à leurs croyances[34].

---

[32] Sofie Lachapelle, *Investigating the Supernatural. From Spiritism and Occultism to Psychical Research and Metapsychics in France, 1853–1931*, *op. cit.*, p. 114.

[33] *Idem.*

[34] *Ibid.*, p. 120.

Le désir et l'incapacité simultanés d'intégrer la discipline métapsychique à la science placent les membres de l'Institut dans une double posture de défense et d'attaque. Se sentant persécutés et ridiculisés par « l'église officielle », ils reprochent aux scientifiques leur étroitesse d'esprit et se voient eux-mêmes comme les martyrs de la science, comme les soldats courageux d'une cause héroïque qui ne sera reconnue qu'après leur mort[35]. Ainsi, ces derniers se voient véritablement *à l'avant-garde de la science*, suivant la définition d'avant-garde comme mouvement précurseur, mais incompris de ses contemporains.

Les dernières années d'activité de l'Institut métapsychique international (1919-1931 dans son état original[36]) chevauchent celles de la revue *Documents* (1929-1930). Bien que les chercheurs de l'Institut et les auteurs de *Documents* se positionnent (ou tentent de se positionner) dans des champs distincts et ayant chacun leur histoire propre (les sciences « naturelles » versus la littérature et les sciences sociales), il est intéressant de relever certaines proximités idéologiques et surtout épistémologiques, au-delà des références directes de *Documents* aux phénomènes surnaturels, à l'occulte et à la magie. D'abord, tout comme les membres de l'Institut, les auteurs de *Documents* dénoncent un *état des lieux* de la science, c'est-à-dire ce qu'ils considèrent être une certaine *faillite*, du moins de la science telle qu'elle s'est construite au cours des derniers siècles. Si l'on regrette du côté de l'Institut son caractère lacunaire, qui n'inclut pas certains aspects objectifs de l'expérience humaine (le « spirituel » entre autres), la charge anti-scientifique est souvent plus intense du côté de *Documents*. Aussi, à de nombreuses reprises, c'est carrément son côté artificiel et hasardeux qui est pointé du doigt : les conceptions scientifiques sont « le résultat de postulats arbitraires » auxquels est

[35] *Idem*.

[36] Après 1931, les activités de l'Institut Métapsychique International continuent, mais son positionnement comme centre international de recherche s'estompe et son influence diminue considérablement. Voir Sofie Lachapelle, « Attempting science : The creation and early development of the Institut métapsychique international in Paris, 1919–1931 », *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, vol. 41, nº 1, hiver 2005, p. 1–24.

donnée « une valeur générale à l'aide d'une logique uniforme[37] » ; les mathématiques elles-mêmes constitueraient « une méthode des plus réactionnaires », chaque changement s'y trouvant « réduit à une simple variante des solutions vieillottes[38] ». L'arbitraire des postulats de la science ne serait pas que le produit d'observations fautives ou d'un manque d'informations, mais bien le résultat d'un raisonnement en lui-même erroné. La causalité mécaniste en science, par exemple, l'« enchaînement aveugle des facteurs » ayant pour symbole « la machine qui actionne son piston à cause d'une certaine pression des gaz et non pour satisfaire à une fonction téléologique[39] », serait à l'origine de multiples fausses pistes de la part des chercheurs. « On ne peut parler d'une véritable crise de la conception de la causalité que depuis ces derniers temps, où les physiciens eux-mêmes ont commencé à douter sérieusement de la précision des phénomènes de la nature. Le doute les a forcés à renoncer consciemment à l'idée de causalité dans l'explication de la mécanique de l'intérieur de l'atome[40]. » Ce ne sont donc pas que les « résultats » de la science qui seraient à réviser et à corriger : c'est la science elle-même qui serait, pour les auteurs de *Documents*, à miner et à rénover. Face à ces certitudes fautives, la posture adéquate à adopter serait celle d'un *doute radical*, suivi de méthodes plus adéquates pour le dissiper, sur lesquelles nous reviendrons plus loin.

Comme c'est le raisonnement scientifique lui-même qui est remis en cause, la critique des auteurs de la revue n'est pas limitée à des objets, à des disciplines ou à des champs d'études spécifiques. L'attaque sature en effet presque tout ce qui relève de la science. Ainsi, à titre d'exemples, la discipline historique se limite quelquefois à des « on-dit de troisième ou quatrième main » qui n'ajoute « rien de ce que nous savons

[37] Carl Einstein, « Aphorismes méthodiques », *loc. cit.*, p. 34.

[38] Carl Einstein, « L'exposition de l'art abstrait à Zurich », dans *Documents*, vol. 1, n° 6, 1929, p. 342.

[39] Hans Reichenbach, « Crise de la causalité », *loc. cit.*, p. 106.

[40] *Ibid.*, p. 107.

sans elle[41] » ; « comme l'anthropologie somatique, l'ethnographie a souffert d'erreurs de méthode[42] » ; l'histoire de l'art, comme la « science de l'art », est devenue insuffisante, car « trop précaire », se « servant de jugements et de notions dont le fondement n'est pas donné, mais qu'on emprunte tout à fait naïvement[43] » ; la psychologie reste impuissante à comprendre « un fait aussi complexe que l'œuvre d'art[44] » ; la recherche archéologique, pour certaines périodes, « n'avait fourni [jusqu'à tout récemment] que des documents incertains », parvenant ainsi à « certaines conclusions hâtives[45] » ; « l'organologie n'a pas fait son travail comme il se doit, forçant les chercheurs à baser leurs travaux uniquement sur des « récits de voyage[46] ». Rarement les auteurs affirment d'une discipline qu'elle ne devrait pas du tout exister (bien que certaines formulations de Georges Bataille ou de Carl Einstein pourraient sans difficulté être interprétées ainsi). Après tout, conformément à son sous-titre initial, *Documents* relève de l'archéologie, de l'étude des beaux-arts et de l'ethnographie, consacrant plusieurs de ses pages à des recensions élogieuses de certains ouvrages scientifiques[47]. Cependant, aucune discipline (ou presque) ne serait acceptable en l'état, incluant celles dont les auteurs se revendiquent, nécessitant une reconstruction précédée d'un démantèlement préalable.

[41] Paul Pelliot, « Quelques réflexions sur l'art sibérien et l'art chinois, à propos de bronzes de la collection David-Well », dans *Documents*, vol. 1, nº 1, 1929, p. 15.

[42] Paul Rivet, « L'étude des civilisations matérielles ; ethnographie, archéologie, préhistoire », *loc. cit.*, p. 130.

[43] Carl Einstein, « Notes sur le cubisme », *loc. cit.*, p. 146.

[44] *Ibid.*, p. 147.

[45] Dr Henri Martin, « L'art solutréen dans la vallée du Roc (Charente) », *loc. cit.*, p. 304.

[46] André Schaeffner, « Des instruments de musique dans un musée d'ethnographie », dans *Documents*, vol. 1, nº 5, 1929, p. 248.

[47] Voir par exemple « Publications ethnographiques », dans *Documents*, vol. 1, nº 5, 1929, p. 285.

Le rationalisme, pendant épistémologique du « classicisme » et de l'« académisme » si fortement attaqués dans la revue[48], est ce qui, pour beaucoup d'auteurs de *Documents*, doit être démoli dans la recherche scientifique. La science, « abstraite, morte, inhumaine et par conséquent incomplète dont nous subissons depuis trop longtemps le poids, vieille fraudeuse qui prétend nous faire croire que cette pesanteur rigide manifeste d'une manière éclatante sa nature d'Absolu, alors qu'elle est seulement l'indice de son infirmité[49] », génère dans sa construction de l'homogénéité, au sens où l'entend Georges Bataille dans un article postérieur à la publication de la revue. Cherchant à découvrir des règles, des normes, des conventions, cherchant à bâtir des systèmes, des théories cohérentes et prévisibles qui « compensent » la « frayeur[50] », la science aurait en effet « pour objet de fonder l'*homogénéité* des phénomènes[51] ». Elle serait même, « en un certain sens, une des fonctions éminentes de l'*homogénéité*[52] ». Ce faisant, la science refoulerait les « éléments hétérogènes » qui seraient pourtant le propre de tout phénomène en tant qu'il est singulier, les excluant « du champ de l'attention scientifique[53] » : « Lorsque les grosses filles "bonnes à tout faire" s'arment, chaque matin, d'un grand plumeau, ou même d'un aspirateur électrique, elles n'ignorent peut-être pas absolument qu'elles contribuent autant que les savants les plus positifs à éloigner les fantômes malfaisants que la propreté et la logique écœurent[54]. » Ce qui classe et catégorise, ce qui détermine

[48] Pour une analyse succincte des tenants et aboutissants de la critique de *Documents* contre le classicisme et l'académisme, voir Jean-Philippe Antoine, « "Le cheval académique" : Georges Bataille, *Documents* et le classique », *L'immagine del classico negli anni venti e trenta del Novecento*, Pise, Italie, 2006, p. 1-23.

[49] Michel Leiris, « À propos du "Musée des sorciers" », *loc. cit.*, p. 116.

[50] Carl Einstein, « Tableaux récents de Georges Braque », *loc. cit.*, p. 290.

[51] Georges Bataille, « La structure psychologique du fascisme », dans *Œuvres complètes. I. Premiers écrits 1922-1940*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1970 [1933], p. 344.

[52] *Idem*.

[53] *Idem*.

[54] Georges Bataille, « Poussière », dans *Documents*, vol. 1, nº 5, 1929, p. 278.

et prédit – les « fictions », les « mots », les « noms » – est à ce titre le seul pont reliant les choses entre elles. Et cette liaison n'est pas sans conséquence cognitive. Ne désignant « que ce par quoi [les éléments] se ressemblent », le classement dont relève la science exclut « ce par quoi ils diffèrent les uns des autres[55] ». Faisant la « moyenne » des phénomènes singuliers, les systématisant, les *rationalisant*, il est finalement possible de donner par la science « une sorte de réalité à l'idée platonicienne » des choses : « Si l'on photographie, en effet, un nombre considérable de cailloux de dimensions semblables, mais de formes différentes, il est impossible d'obtenir autre chose qu'une sphère, c'est-à-dire une figure géométrique. Il suffit de constater qu'une commune mesure approche nécessairement de la régularité des figures géométriques[56]. » Le rationalisme nous éloigne du réel particulier en nous en donnant une idée nécessairement générale.

Plus grave que l'homogénéité elle-même est l'ennui auquel cette dernière mène, l'ennui « toujours stagnant, un peu au-dessous du cœur qu'il submerge parfois[57] », « grand », malgré « quelques lueurs de frénésie[58] », ennui qui menace tout un chacun d'un complet désengagement du monde. La civilisation et son rapport à la connaissance nous « pourris[sent] d'intellectualité[59] », et c'est cet « intellectualisme » qui nous ampute d'une part fondamentale de nous-mêmes[60] : « Quel monde monotone, misérable, infamant que celui-là, où toutes choses sont soigneusement repérées et étiquetées, rangées comme dans les tiroirs d'un négociant, les bocaux mal colorés d'un pharmacien ou les archives d'une police[61] ! » L'abandon des « mystères

[55] Marcel Jouhandeau, « Éloge de l'imprudence », *loc. cit.*, p. 271.

[56] Georges Bataille, « Les écarts de la nature », dans *Documents*, vol. 2, nº 1, 1930, p. 80.

[57] Marcel Jouhandeau, « Éloge de l'imprudence », *loc. cit.*, p. 270.

[58] Michel Leiris, « Civilisation », *loc. cit.*, p. 222.

[59] Michel Leiris, « Joan Miró », dans *Documents*, vol. 1, nº 5, 1929, p. 266.

[60] Michel Leiris, « À propos du "Musée des sorciers" », *loc. cit.*, p. 116.

[61] *Ibid.*, p. 109.

mythologiques » nous a menés à « un besoin maladif de propreté, de petitesse bilieuse et d'ennui », nous a forcés à « végéter » et à nous « exiler par correction dans un monde amorphe[62] ». À cet effet, les « grands systèmes intellectuels » des XVII[e] et XVIII[e] siècles qui ont soumis « l'ensemble des processus intellectuels à quelques principes rationnels[63] » doivent être mis à bas si l'on souhaite retrouver un rapport authentique au monde. Il faut introduire contre l'ennui « "une différence", un élément de désordre, un rajeunissement, je ne sais quoi d'imprévu, de nouveau, "l'Aventure", "l'Aventure du singulier", qui exige toutes sortes de respects ou de discrétions[64] . » Le « rationalisme », ou l'« intellectualisme », pour qui la raison ou l'intuition intellectuelle serait la seule source d'un savoir authentique[65], se trouve donc être la cible principale des attaques épistémologiques de *Documents* : la « joie » et l'excitation, contraires objectifs de l'ennui, doivent devenir le seul « critérium[66] ». Il faut « bouleverse[r] les classifications illusoires et l'échelle même des choses créées » afin de « s'amuse[r] avec le monde comme un lutin échappé d'une forêt et se comporte[r] au milieu des relations à la manière d'un chien dans un jeu de quilles[67] ».

Si le rationalisme et l'« intellectualisme » sont les cibles principales de *Documents*, sa critique épistémologique de la science s'attaque aussi à une dimension empirique de notre accès au savoir : l'observation, qui relève du sens de la vue[68]. Sur

---

[62] Georges Bataille, « Abattoir », *loc. cit.*, p. 329.

[63] « Jean-Baptiste Corot (1796-1875). Compositions classiques », dans *Documents*, vol. 1, n° 2, 1929, p. 84.

[64] Marcel Jouhandeau, « Éloge de l'imprudence », *loc. cit.*, p. 271.

[65] Alan Musgrave, *Common Sense, Science and Scepticism. A Historical Introduction to the Theory of Knowledge*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 16-17.

[66] Marcel Jouhandeau, « Éloge de l'imprudence », *loc. cit.*, p. 271.

[67] Michel Leiris, « Exposition Hans Arp (Galerie Goemans) », *loc. cit.*, p. 340.

[68] À côté, le sens de l'ouïe, par exemple, est à certains endroits valorisé : ainsi, les débuts du cinéma parlant, par leur utilisation du son, auraient permis de racheter des films autrement mauvais (Michel Leiris, « Talkie (1) », dans *Documents*, vol. 1, n° 5, 1929, p. 278) ; et la musique cubaine répondrait

cet aspect, il est ici possible de relever un deuxième point commun que partage *Documents* avec les chercheurs de l'Institut métapsychique international. Pour ces derniers, il serait tout particulièrement important de se méfier de ce que notre regard met en lumière, car il existerait un monde complètement invisible, des forces inconnues, se cachant dans les interstices de la réalité[69]. Santoliquido, cofondateur de l'Institut, entretient ainsi la conviction qu'un savoir ne se bornant pas au sens commun n'est accessible qu'en dépassant les limites du perceptible et du sensoriel[70]. Les auteurs de *Documents* s'efforcent quant à eux de relever le caractère trompeur des formes *visibles* de la réalité, qui camouflerait un réel non immédiatement perceptible par l'œil, mais plus essentiel (le gros orteil d'un homme respectable ou les immondes racines d'une plante, par exemple). Pour Carl Einstein, la vue elle-même doit être remise en question[71]. Il faut souligner que dans sa critique de la vue, *Documents* ne partage pas des points communs qu'avec les membres de l'Institut, mais également avec plusieurs créateurs dits d'avant-garde dans le milieu encore naissant du cinéma (Luis Buñuel en France avec *Un chien andalou* [1929] ; Dziga Vertov en Russie avec *L'homme à la caméra* [1929] ; Bertolt Brecht en Allemagne avec *Ventres glacés* [1932][72]). Contre une culture « oculocentrique[73] » où l'observation va souvent de pair avec « le respect de règles culturelles tacites[74] », un nombre grandissant de philosophes et de penseurs

---

efficacement à un « besoin d'ésotérisme, d'incantations, de mystère » (Alejo Carpentier, « La musique cubaine », dans *Documents*, vol. 1, n° 6, 1929, p. 327).

[69] Bien qu'apolitique et asociologique dans le cas des chercheurs de l'Institut métapsychique international, cette position n'est certainement sans rappeler l'enjeu d'un *réel* sous la Réalité dans les romans policiers des XIX^e^ et XX^e^ siècles, relevé par dans *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes* (*op. cit.*), et que nous avons évoqué au chapitre précédent.

[70] Sofia Lachapelle, *Investigating the Supernatural. From Spiritism and Occultism to Psychical Research and Metapsychics in France*, *op. cit*., p. 115.

[71] Carl Einstein, « Aphorismes méthodiques », *loc. cit.*, p. 32.

[72] Pour une analyse du rapport qu'entretiennent ces artistes avec le sens de la vue et l'organe de l'œil, se référer à l'étude d'Andrew J. Webber, *The European Avant-Garde. 1900-1940*, *op. cit.*, p. 103-166.

[73] Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1993, 648 p.

[74] *Ibid.*, p. 9.

français remettent en cause la supposée supériorité de la vue dans notre connaissance du monde[75]. Bataille lui-même, avant son arrivée dans l'équipe de *Documents*, représente l'un des plus grand « détrôneur » de l'œil[76] : son premier roman, *Histoire de l'œil*, met ainsi en scène un « œil qui ne voit pas[77] », où l'auteur rejette explicitement l'idée d'une vue pénétrante capable de percer l'essence sous les apparences[78]. Le roman se conclut d'ailleurs sur un déclassement total de l'œil, racontant l'énucléation d'un prêtre et l'insertion de son œil dans l'anus et le vagin de Simone, la protagoniste de l'histoire[79].

Dans son dictionnaire critique, *Documents* consacre trois articles à l'œil, triptyque dont la visée semble aussi être de discréditer progressivement – mais sans équivoque – le caractère anobli de cet organe, pour plutôt le ramener à sa matérialité et à l'horreur qu'il suscite. Ainsi, si Robert Desnos commence par faire l'énumération des « images de l'œil » qui, « par ses vertus poétiques », a pu servir « aux comparaisons lyriques et aux allégories », sa liste culmine par les images propres à « l'avilissement de la morale amoureuse », au « vocabulaire du gendarme » et au « langage commun[80] ». Dans un deuxième temps, Georges Bataille amorce son analyse d'une tout autre image

[75] Bien qu'il faille noter que dès le siècle des Lumières existait déjà une telle critique de la vue, par exemple chez Jonathan Swift. *Les Voyages de Gulliver*, à plusieurs endroits, expose le risque d'identifier ce que l'on voit comme ce que l'on sait (Frances Deutsch Louis, *Swift's Anatomy of Misunderstanding: A Study of Swift's Epistemological Imagination in a* Tale of the Tub*, and* Gulliver's Travels, Totowa, Barnes & Noble, 1981, p. 37) ; aussi, les Lilliputiens, qui mesurent rigoureusement le chapeau de Gulliver, apprennent de leur analyse quantitative tout ce qu'il y a à en savoir – sauf qu'il est chapeau (*Ibid.*, p. 14).

[76] Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, *op. cit.*, p. 216.

[77] Brian T. Fitch, *Monde à l'envers, texte réversible. La fiction de Georges Bataille*, Paris, Lettres modernes, 1982, chap.4.

[78] Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, *op. cit.*, p. 221.

[79] Georges Bataille, « Histoire de l'œil », dans *Œuvres complètes. I. Premiers écrits 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1970, p. 67-69.

[80] Robert Desnos, « Images de l'œil », dans *Documents*, vol. 1, nº 4, 1929, p. 215-216.

de l'œil, celle de « friandise cannibale », dont « la séduction extrême est probablement à la limite de l'horreur ». Ce faisant, il s'attaque assez littéralement à l'œil : « Qu'un rasoir tranche à vif l'œil éblouissant d'une femme jeune et charmante [une référence au *Chien andalou*, sorti en salles la même année], c'est ce qu'aurait admiré jusqu'à la déraison un jeune homme qu'un petit chat couché regardait et qui tenant, par hasard, dans sa main, une cuiller à café, eut tout à coup envie de prendre un œil dans sa cuiller[81]. » Dans la troisième entrée sur l'œil, Marcel Griaule s'attaque lui aussi à l'idée de la vue comme lieu privilégié de la raison. Ce sens devient plutôt une entrée dans un monde magique et occulte : « L'œil, qu'il soit étrange, vague ou simplement beau, a toujours été, est encore, chez le civilisé comme chez le primitif, la porte aux mauvaises influences[82]. » Une brève entrée de seulement deux phrases, « L'œil à l'Académie Française », clôt la liste de définitions sur l'œil dans le dictionnaire critique : « L'Académie, présidée par M. Abel Hermant, a poursuivi la révision des expressions : *mauvais œil, œil de perdrix, œil pour œil, tape-à-l'œil,* etc. Elle a rejeté, comme trop familière, l'expression *faire de l'œil*[83]. » Après l'exposition graduelle de l'ignominie d'un organe souvent idéalisé, erronément considéré comme le plus élevé du corps humain selon les auteurs de *Documents*, la revue réfère ironiquement à la perspective d'une institution qui refuse la dévalorisation morale de l'œil dans le lieu même de la langue.

La triple destruction épistémologique dans la revue – des fondements et de l'état des lieux de la science, du rationalisme et de l'intellectualisme, du sens de la vue comme accès empirique fiable à la connaissance – n'apparaît pas comme une fin en soi et pour soi. Comme pour Descartes dans ses *Méditations*, l'intention première est d'ébranler les fondements sur lesquels se sont bâtis les savoirs des derniers siècles.

[81] Georges Bataille, « Friandise cannibale », dans *Documents*, vol. 1, n° 4, 1929, p. 216.

[82] Marcel Griaule, « Mauvais œil », *loc. cit.*, p. 218.

[83] « L'œil à l'Académie Française », dans *Documents*, vol. 1, n° 4, 1929, p. 216.

Pour parvenir à détruire les fondements des anciens savoirs, Descartes fait appel à la méthode du *doute hyperbolique*, introduisant ainsi la célèbre hypothèse du malin génie qui ferait le monde entier à partir d'« illusions et rêveries[84] ». Les artistes et écrivains dits d'avant-garde, dont font partie certains auteurs de *Documents*, ont leur propre version du malin génie, cette réalité trompeuse dont il faut trouer le voile à partir d'une forme spécifique de doute : le scepticisme épistémologique.

4.2 Scepticisme philosophique et scepticisme d'avant-garde

Comment mettre en lumière la singularité du rejet du rationalisme dans *Documents* ? Les objets artistiques et littéraires ne sauraient être traités à la manière de rigoureux traités de philosophie, et ce, même si l'autoréflexivité tient une place importante dans les mouvements qui essaiment dans la première moitié du XX^{e} siècle. Aussi faut-il procéder à une analyse en entonnoir. D'abord, certaines distinctions doivent être faites entre le scepticisme épistémologique comme position philosophique et le scepticisme épistémologique tel qu'il se manifeste dans l'avant-garde. Puis, à partir de la délimitation de ces deux cadres, nous pouvons aborder la spécificité d'une œuvre donnée – *Documents* – avec discernement. Suivant ces étapes, il nous est en effet permis d'observer et d'analyser les partages et les différences entre les trois niveaux étudiés (le scepticisme dans les milieux philosophiques, le scepticisme dans les milieux dits d'avant-garde et le scepticisme qui se déploie dans *Documents*), et de reconstruire la position de la publication en tenant compte des nuances qui s'y manifestent, voire des contradictions externes (avec les niveaux plus généraux de scepticisme) et internes (les endroits où différents articles proposent des épistémologies incompatibles entre elles). Dans le cas de la publication qui nous intéresse, cette procédure en entonnoir est d'autant plus nécessaire. *Documents* n'est ni strictement une

[84] René Descartes, *Œuvres de Descartes*, *op. cit.*, p. 244.

revue d'arts ou de littérature, ni strictement une revue scientifique. Ses articles mêmes, ainsi que leur entrelacement, ne cessent de procéder à des mélanges de genres.

Le scepticisme épistémologique en tant que position philosophique (du moins dans sa manifestation occidentale) date des premières itérations de la discipline en Grèce antique. Aussi, Xénophane, l'un des premiers philosophes sceptiques, professe une position qui nie notre aptitude à connaître la vérité avec certitude, tout en acceptant tacitement l'idée qu'il existerait bel et bien quelque chose comme une « vérité ultime » : « Aucun homme n'a eu, ni n'aura jamais, de connaissance certaine au sujet des dieux et de ce que je dis sur l'univers. Si même il lui arrivait, par chance, de dire la parfaite vérité, lui-même n'en saurait rien ; car l'opinion règne en toutes choses[85]. » Mentionnons que, à la manière de Xénophane, les tenants du plus strict scepticisme épistémologique ne nient pas qu'une vérité *existe*. Cependant, à leurs yeux, cette dernière n'a pas la moindre importance et ne devrait faire l'objet d'aucune recherche, puisqu'elle ne saurait être accessible à la connaissance humaine. Pourquoi ? Cela relève de problèmes méthodologiques. D'abord, si notre savoir se base sur des arguments, les sceptiques exposent que ceux-ci ont pour fondations d'autres arguments, basés eux-mêmes sur d'autres arguments, *ad infinitum*. L'investigation des origines du savoir nous amènerait donc irrémédiablement sur la voie d'une régression à l'infini, et de là, à une impossibilité de construire les fondements fiables d'un édifice épistémologique[86]. Le langage, qui se bâtit avec des mots définis à partir d'autres mots (également *ad infinitum*), poserait les mêmes difficultés[87]. En second lieu, si notre savoir se fonde sur l'expérience (et non sur des arguments discursifs), les sceptiques sont prompts à nous rappeler la faillibilité de nos sens. Selon Sextus Empiricus, un philosophe sceptique

[85] Xénophane, cité dans Marcel Conche, *Pyrrhon ou l'apparence,* Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1994, p. 155.

[86] Alan Musgrave, *Common Sense, Science and Scepticism. A Historical Introduction to the Theory of Knowledge*, *op. cit.*, p. 12.

[87] *Ibid.*, p. 12.

disciple de Pyrrhon, la vue, l'ouïe, le goût, l'odorat et le toucher nous trompent constamment, ce qui rend impossible la connaissance empirique du monde tel qu'il est en réalité[88]. Nous percevons des illusions sans que nous sachions qu'elles ne sont pas authentiques ; de même, les hallucinations et les rêves adviennent toujours sans se nommer[89]. Dans ces circonstances, comment pourrions-nous être convaincus que les choses sont telles qu'elles nous apparaissent ? Le scepticisme épistémologique remet ainsi en doute la moindre de nos assomptions sur le monde extérieur, que ces croyances se fondent sur la raison ou sur la perception[90].

S'il est possible de considérer le scepticisme épistémologique comme l'un des aspects essentiels du contre-discours des mouvements dits d'avant-garde, ce scepticisme ne déploie pas rigoureusement le même systématisme qu'en philosophie et manifeste plusieurs spécificités qui lui sont propres. Le scepticisme épistémologique dans les œuvres d'avant-garde met à l'avant-plan une disjonction : celle qui existe entre, d'une part, le monde des fictions et des ordres discursifs, et d'autre part, la réalité des objets référentiels[91]. Sur ce point, la position s'inscrit en ligne droite avec celle des philosophes sceptiques, en ce qu'elle se fait critique tant de notre perception sensorielle que de leur mise en concepts. Cependant, la constitution propre des œuvres artistiques et littéraires invite logiquement à l'observation non pas tant de l'expérience directe que de sa médiation. L'œuvre dite d'avant-garde, non seulement autoréflexive, mais également autocritique, attire ainsi l'attention sur la nature médiée de toute image et de tout discours, dont ceux qui appartiennent aux univers épistémologique et idéologique. À titre d'exemple, Murphy réfère à la « crise perceptuelle » à l'œuvre dans *Le cabinet*

[88] *Ibid.*, p, 34.

[89] *Idem*.

[90] Robert Audi, *Epistemology. A Contemporary Introduction to the Theory of Knowledge*, New York, Routledge, 2011, p. 337.

[91] Richard Murphy, *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, *op. cit.*, p. 54-55.

du docteur Caligari : en effet, une indécidabilité constante s'y joue tant dans l'utilisation des mots (« cabinet » réfère autant au spectacle qu'au milieu médical), dans la duplicité des personnages (Cesare et Caligari sont d'abord pris pour des figures distinctes et autonomes avant d'être conçus comme des doubles) que dans la métaphore centrale du sommeil, qui accentue l'impossibilité de bien discerner les événements et les identités en présence[92]. Mettant en lumière la disjonction entre les choses et leur représentation, le scepticisme épistémologique des avant-gardes éclaire la contingence et l'instabilité des concepts qui sous-tendent les discours et les savoirs établis[93].

Ensuite, il faut remarquer qu'une dimension politique forte sous-tend le scepticisme épistémologique des avant-gardes, ce qui n'est pas forcément le cas en philosophie. Les avant-gardes historiques s'attaqueraient en effet, à travers leur contre-discours oppositionnel, aux images artificiellement statiques et stables produites par le discours social dominant – la « construction bourgeoise de la réalité sociale[94] » – images qui se manifesteraient notamment à travers le statut normatif de la rationalité techno-scientifique[95]. Pour illustrer cette spécificité du scepticisme épistémologique de l'avant-garde, Richard Murphy donne l'exemple de la mise en scène des personnages dans les textes expressionnistes en prose (le « Fisher » d'Alfred Döblin, le « Gregor Samsa » et le « Josef K. » de Franz Kafka et le « Rönne » de Gottfried Benn). Si ces personnages constituent des représentations typiques de bourgeois motivés par la rationalité et la logique, leurs créateurs les investissent de crises existentielles insolubles qui les empêchent de continuer leur vie rangée et ordinaire[96]. L'illogisme de leur situation, mais surtout l'impossibilité d'y trouver une explication satisfaisante,

[92] *Ibid.*, p. 208-210.

[93] *Ibid.*, p. 56.

[94] *Ibid.*, p. 261.

[95] *Ibid.*, p. 259.

[96] *Ibid.*, p. 96.

place le lecteur dans la position critiquée. En effet, « tentant de découvrir le sens et l'ordre du texte », celui-ci se tourne « inéluctablement vers les mêmes normes de l'explication rationnelle » désirés par les personnages bourgeois, et ce, même si ces explications ont déjà été exposées comme « absurdes et contradictoires[97] », ce qui témoigne bien de leur force et de leur prégnance dans l'ordre social. Aussi, la rationalité n'est pas attaquée en soi et pour soi (car tout comme chez les philosophes sceptiques, ce n'est pas l'existence même de la vérité qui est remise en doute), mais bien parce qu'elle sert le plus souvent une fin spécifique : elle alimenterait le pendant théorique de la domination objective, la renforçant par la naturalisation conceptuelle de ses assises matérielles.

De manière caractéristique, les avant-gardes mettraient ainsi à mal la normativité des ordres et modes d'organisation dominants de l'expérience, en déstabilisant leurs dimensions régulatrices et rationalistes : leur prétention à la transparence, à l'objectivité et à la décidabilité[98]. Pour ce faire, l'artiste ou l'écrivain prendrait garde à ne pas reproduire ces gestes lui-même, déployant plutôt, à des niveaux variables, une opacité, une subjectivité et une indécidabilité dans ses œuvres. Le caractère autoritaire du rationalisme, qui prétend en quelque sorte être une fenêtre donnant sur l'ensemble du monde, est quant à lui contré par la mise en lumière explicite du caractère construit de l'œuvre, c'est-à-dire de son caractère non « totalitaire » – de même qu'à la remise en question de la valeur, parallèlement à son exposition, de toute construction épistémologique ou idéologique qui se déploierait dans la création. Ce ne sont donc plus seulement les savoirs produits, les conclusions auxquelles le rationalisme parvient qui doivent être critiqués ; c'est la possibilité même de parvenir à un savoir totalisant qui est remis en doute. Aussi, le scepticisme épistémologique des avant-gardes braquerait l'attention du lecteur – ou du spectateur – sur la manière dont les savoirs,

[97] *Ibid.*, p. 96-97.

[98] *Ibid.*, p. 259.

construits tant par les discours techniques et scientifiques que fictionnels, le leurrent en lui présentant la réalité comme lisse et organique ; en niant le caractère fragmentaire, hétérogène et conflictuel du réel ; et, finalement, en camouflant l'aspect autoritaire de l'imposition d'une vérité indépassable. En témoigne notamment « l'insertion de matériaux non élaborés par la subjectivité de l'artiste » dans la technique du montage[99], qui empêche le récepteur d'une œuvre d'avoir une « impression d'ensemble qui lui permettrait d'en interpréter le sens », du moins de manière univoque, brisant de ce fait « l'immanence esthétique[100] ».

Le scepticisme épistémologique, dans les mouvements d'avant-garde de la première moitié du XX^e^ siècle, ne se manifeste pas de manière uniforme. On pourrait, à l'instar d'Oliver Quintyn, y distinguer deux principales « factions » à l'œuvre, l'une destructrice et l'autre utopiste – qui ne sont, à de nombreux égards, que les deux faces d'une même médaille, en ce qu'elles se posent comme critiques (explicites ou implicites) de l'épistémologie dominante :

> Parmi les courants de l'avant-garde historique, Dada fait preuve d'un scepticisme épistémologique extrême qui veut miner toute prétention à la rationalité et à la vérité, dans une extase chaotique où le pouvoir réinstituant s'épuise volontairement dans le moment critique de démantèlement brutal de l'institué. De l'autre côté, le constructivisme russe ou De Stilj projettent d'édifier une *ratio* nouvelle, jusqu'à inventer de nouvelles institutions reconfigurant l'ensemble des secteurs de la praxis, avant leur *recapture* politique inévitable[101].

Les ambitions de démantèlement et de construction ne doivent pas nécessairement être vues comme des contradictions. Bien que l'on puisse, comme le fait Quintyn, classer les mouvements spécifiques selon la dimension principalement destructrice ou utopiste de leur action globale, les deux cohabitent à des intensités

---

[99] Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 123.

[100] *Ibid.*, p. 130.

[101] Olivier Quintyn, *Valences de l'avant-garde. Essai sur l'avant-garde, l'art contemporain et l'institution*, *op. cit.*, p. 51.

variables dans chacun de ces groupes. Si les futuristes veulent « démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires », ils se font du même souffle les promoteurs d'une nouvelle littérature « exalt[ant] le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing[102] ». Les surréalistes ont peut-être pour ambition de démanteler les fondations du « règne de la logique », mais en « fécond[ant] » des œuvres à partir du « merveilleux seul[103] ». Cette double dimension de destruction et de construction, comme nous le verrons, se trouve au cœur du scepticisme épistémologique se déployant dans *Documents*.

Nous avons pu constater que le rationalisme et l'intellectualisme étaient critiqués par les auteurs de *Documents,* notamment à partir de l'apport des disciplines ésotériques ou surnaturelles ; que l'acquisition des savoirs était tout particulièrement attaquée pour l'une de ses dimensions empiriques principales : le sens de la vue, et l'érudition qui procède d'un type d'observation. Aussi, la critique de l'expérience sensorielle, mais surtout celle qui passe par la vue, détermine dans *Documents* la nature que prend son scepticisme épistémologique spécifique. Relevant le caractère trompeur des formes sensibles de la réalité, de nombreux articles de la revue dévaluaient ainsi ou bien l'idéalisation de l'œil et de la vision, ou bien la perception au sens large : l'homme, qui dans sa « partie avec le monde » emploie un « jeu de cartes » fondé sur les différents éléments de sa perception, « a affaire à un grec qui triche toujours[104] ». Il serait cependant possible ici d'argumenter que ce n'est pas exactement la perception (ni la vue plus précisément) en soi et pour soi qui fait véritablement l'objet de la critique, plutôt qu'un certain entraînement standardisé et normatif, entraînement ayant pour conséquence de mettre en exergue certaines préférences de même qu'ignorer certaines

[102] Filippo Tommaso Marinetti, « Le futurisme – Manifeste du futurisme », *Le Figaro*, vol. 55, nº 51, Paris, 20 février 1909, p. 1.

[103] André Breton, « Manifeste du surréalisme », *loc. cit.*, p. 316 et 320.

[104] Michel Leiris, « Joan Miró », *loc. cit.*, p. 266.

aversions. Après tout, le pistil tout autant que le gros orteil (étudiés dans le dernier chapitre) représentent aussi des formes visibles de la réalité, même s'ils se trouvent refoulés par une propension à leur substituer la fleur ou la figure humaine. *Documents* ne recommande donc pas de ne plus observer ou décortiquer le réel, mais propose de le faire autrement. À cet égard, nous nous intéresserons pour ce qui suivra à deux traits de la *méthode d'observation* de la revue : la vision sauvage et enfantine, de même que la confusion maintenue entre le sujet étudiant et l'objet étudié.

4.3 Confondre objet et sujet dans une vision sauvage et infantile

Ces deux méthodes, soit la vision sauvage et enfantine d'une part et la confusion entre le sujet et l'objet d'autre part, sont des *répliques* : elles émergent face à certains discours sociaux considérés insuffisants ou trompeurs par les auteurs de la publication. Aussi, pour *Documents*, dans l'observation « ordinaire », une croyance préalable biaise le plus souvent la perception « justifiée » [105]. Ce n'est donc pas la perception de l'objet en tant que telle (la perception objectale) qui est remise en doute, mais bien les propositions qui accompagnent cette perception (les perceptions propositionnelles)[106], par exemple cette « manière de voir savante qui permet de prendre une cheminée d'usine pour une *construction de pierre formant un tuyau destiné à l'évacuation à grande hauteur des fumées*, c'est-à-dire pour une abstraction[107] ». À cet effet, l'idée d'un rejet total de la vision comme mode de connaissance semble exagérée : le recours assidu aux images et aux visuels dans *Documents* est par ailleurs indéniable, allant jusqu'à l'imitation manuscrite par Bataille d'une toile de Dali qu'il avait été impossible de reproduire directement[108]. Comme le montre notamment Didi-Huberman dans *La*

[105] Robert Audi, *Epistemology. A Contemporary Introduction to the Theory of Knowledge*, *op. cit.*, p. 29.

[106] Robert Audi, *Epistemology. A Contemporary Introduction to the Theory of Knowledge*, *op. cit.*, p. 20-21.

[107] Georges Bataille, « Cheminée d'usine », *loc. cit.*, p. 332.

[108] Georges Bataille, « "Le jeu lugubre" », dans *Documents*, vol. 1, n° 7, 1929, p. 371.

Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille, l'œil a cette capacité de créer des savoirs « informes » par le choc de certaines images (et de leur agencement particulier avec les textes). Et de façon tout à fait pragmatique, l'utilisation des photographies permet également de référer plus explicitement aux œuvres commentées par la revue, voire de « contrôler les détails[109] » sur lesquels les auteurs insistent. Les auteurs de *Documents* semblent donc bien disposés à déceler dans la vision un *potentiel*. Mais pour qu'il se manifeste, une certaine remise en question est de mise. Il faut d'abord détruire l'impression que notre ancienne manière de voir englobe l'univers et les parties qui le constituent, pour ensuite exposer la possibilité d'un tout autre regard – à la manière dont le fait l'*ostranenie*, ou « l'étrangisation », des formalistes russes[110], mais avec quelques spécificités.

Qu'est-ce qui, dans notre manière habituelle de voir, doit être détruit spécifiquement ? En deux mots, un certain rapport à la modernité. Car cette « ancienne » perspective à laquelle s'attaque la revue, paradoxalement, éclaire plusieurs aspects relativement nouveaux de l'expérience humaine. Elle est celle qui, entre autres, conceptualise nos relations aux produits de la modernisation et leur idéalisation. Aussi, c'est principalement dans des articles sur l'architecture et sur certains « artefacts modernes », comme la cheminée d'usine ou le gratte-ciel par exemple, que les auteurs de *Documents* pointent ce qui pose problème dans l'entraînement actuel de l'œil. Selon eux, c'est cet entraînement qui fait de l'architecture l'expression d'un standard « idéal » qui « ordonne et prohibe avec autorité », une « ordonnance mathématique imposée à la pierre[111] » ; qui transforme la cheminée d'usine en produit d'« un ordre parfaitement mécanique », œuvre parfaite

[109] Dr Henri Martin, « L'art solutréen dans la vallée du Roc (Charente) », *art. cit.*, p. 304.

[110] Lawrence Crawford, « Viktor Shklovskij: Différance in Defamiliarization », *Comparative Literature*, vol. 36, n° 3, 1984, p. 209-219.

[111] Georges Bataille, « Architecture », *loc. cit.*, p. 117.

d'un « technicien[112] » ; qui se figure les gratte-ciel comme « de merveilleux et modernes symboles[113] ». Il faut constater ici que l'ordre, la mécanisation et la technique dont il est question sont tous inextricablement liés aux nouveaux processus de la production émergeant au XX^{e} siècle, importés en Europe à partir des États-Unis. Henry Ford et Frederick W. Taylor en représentent les deux figures modèles[114]. Le convoyeur à bande et la standardisation qui rendent possibles la fabrication des modèles Ford T, de même que la théorisation d'une gestion scientifique fragmentant finement la production en actions basiques et irréductibles, fascinent partout les imaginaires jusqu'en Russie communiste, Lénine considérant ces nouvelles méthodes comme essentielles à la modernisation nationale[115]. Ce ne sont pas les objets et les théories issus d'une modernité émergente qui représentent les cibles spécifiques de la critique dans *Documents*. Ce qui dérange plutôt les auteurs, c'est le rapport particulier que l'on entretient avec eux ; c'est la vision idéalisée que l'on en a.

D'ailleurs, la fascination pour cette standardisation et ce productivisme n'est pas restreinte au milieu d'affaires : ce que l'on appelle l'avant-garde historique n'est pas non plus étanche à cette vision idéalisée de la modernité. Au contraire, plusieurs mouvements sont tout particulièrement intéressés par ces nouvelles façons de faire, et tentent même de les transférer à leur pratique artistique. Parmi eux, nous comptons entre autres les puristes, les constructivistes russes et le courant Bauhaus. Comparant une toile de Fernand Léger à un paquebot, Le Corbusier (qui signe De Fayet) fait de

---

[112] Georges Bataille, « Cheminée d'usine », *loc. cit.*, p. 332.

[113] Michel Leiris, « Gratte-ciel », dans *Documents*, vol. 2, n^{o} 7, 1930, p. 433.

[114] Briony Fer, « The language of construction », dans Briony Fer, David Batchelor et Paul Wood (dir.), *Realism, Rationalism, Surrealism. Art between the Wars*, New Haven, Yale University Press, 1994, p. 139.

[115] V. I. Lenin, « The international position of the Russian Soviet Republic and the fundamental tasks of the socialist revolution », dans *Collected Works,* vol. 27, Londres, Lawrence and Wishart, 1974, p. 259.

l'art une manière comme une autre de professer une « leçon d'économie[116] » ; Fernand Léger lui-même témoigne, dans « l'ordre mécanique », d'une inversion des valeurs du Beau et de l'utile[117], non pour en faire la critique, mais pour en exprimer tout le potentiel. Ce goût pour la rationalisation, finalement, ne s'instaure pas que dans les milieux artistiques d'avant-garde : il pénètre aussi une grande part la culture populaire[118]. En effet, ces nouveaux procédés de standardisation et de production de masse semblent, dès la première moitié du XX^{e} siècle, saturer tous les aspects et les niveaux de la vie culturelle européenne.

Dans plusieurs articles de *Documents*, il ne serait d'ailleurs pas tout à fait impossible de lire certaines traces indirectes de cette attraction. Ainsi, Carl Einstein, bien qu'il vante l'originalité et méprise l'imitation en arts d'un côté, valorise de l'autre la disparition de la « personnalité » et de l'individualité : « On dira peut-être qu'ainsi Braque devient plus invisible à mesure que ses œuvres sont plus parfaites, à mesure que son merveilleux métier dissimule davantage la grande aventure de l'invention[119]. » Si l'on s'en tient à cette affirmation, la position d'Einstein pourrait aisément être mise en parallèle avec les réflexions d'un Mondrian dans *De Stilj*, qui en 1918 fait de la modernité une « quête pour l'affranchissement de l'individualité[120] ». Cependant, l'effacement de l'individu chez Einstein n'est jamais celui de l'usine ou de la machine, de la « standardisation » et du « taux des salaires[121] ». Il découle plutôt systématiquement de l'intérêt porté par l'auteur à l'organisation collective des sociétés

[116] De Fayet, « Le Salon d'automne », dans *L'esprit nouveau*, n^{o} 13, Paris, 1922, p. 1506.

[117] Fernand Léger, « L'esthétique de la machine. L'objet fabriqué, l'artisan et l'artiste », dans *Fonctions de la peinture*, Paris, Denoel/Gonthier, 1965, p. 53.

[118] *Ibid.*, p. 142.

[119] Carl Einstein, « Tableaux récents de Georges Braque », dans *Documents*, vol. 1, n^{o} 6, 1929, p. 296.

[120] Piet Mondrian, « From the natural to the abstract: from the indeterminate to the determinate », dans H. L. C. Jaffé (dir.), *De Stilj*, Londres, Thames and Hudson, 1970 [1918], p. 70.

[121] Carl Einstein, « L'enfance néolithique », *loc. cit.*, p. 478.

primitives, ce qui se manifeste d'ailleurs tacitement dans l'article par le choix du vocabulaire pour exprimer l'invisibilité souhaitable du créateur[122]. Dans un autre article, Einstein critique d'ailleurs explicitement Mondrian (qu'il traite d'« hygiéniste[123] ») et s'attaque avec force aux mouvements d'avant-garde obsédés par la rationalisation : les constructivistes, par exemple, représentent pour lui des « pédants du cercle et du carré » qui « élèvent à la hauteur d'un dogme l'authenticité des formes mathématiques[124] » ; les suprématistes, quant à eux, « mettent en jeu une sorte de mathématique d'amateurs, pour gonfler leurs piètres solutions d'une importance générale[125] ». Aussi, les auteurs de *Documents* ne se penchent pas sur la modernisation avec inclination et sympathie. Lorsqu'ils le font, leur point de vue se rapproche plutôt de celui d'un autre critique contemporain : l'Allemand Siegfried Kracauer.

Dans un essai initialement publié en 1927 dans le *Frankfurter Zeitung*, « Das Ornament der Masse » (« L'ornement de la masse »), Kracauer s'intéresse au « réflexe esthétique de la rationalité » auquel aspirerait le système économique dominant[126]. Ce dernier, au service de la machine, inviterait tout un chacun à exécuter une fonction délimitée et partielle, selon les mouvements nécessaires du convoyeur à bande. Les individus, parties atomisées du système de production, seraient ainsi condamnés à ne jamais connaître l'entièreté du processus industriel[127]. Kracauer est extrêmement pessimiste face aux conséquences du capitalisme sur l'art et l'humanité, annonçant les thèses de l'École de Francfort. À cet égard, sa vision de la rationalisation partage de nombreux aspects avec celle qui s'exprime dans *Documents* : pour les auteurs de la publication, l'« Occidental moderne » est sans cesse renvoyé à son « machinisme » et

[122] Carl Einstein, « Tableaux récents de Georges Braque », *loc. cit.*, p. 290-296.

[123] Carl Einstein, « L'exposition de l'art abstrait à Zurich », *loc. cit.*, p. 342.

[124] Carl Einstein, « L'enfance néolithique », *loc. cit.*, p. 482.

[125] Carl Einstein, « L'exposition de l'art abstrait à Zurich », *loc. cit.*, p. 342.

[126] Siegfried Kracauer, « The Mass Ornament », *New German Critique*, n° 5, printemps 1975, p. 70.

[127] *Idem*.

aux « liens étroits d'une civilisation purement utilitaire[128] », à son statut d'adorateur « des maigres fantômes que sont nos impératifs moraux, logiques et sociaux[129] », de « forçat » et à « sa prison d'apparence bureaucratique[130] » ce qui l'enferme dans une perpétuelle et indépassable séparation du monde (qui n'est pas non plus sans rappeler la « cage d'acier » de Max Weber[131], ou encore le « monde-prison » auquel se référera Walter Benjamin quelques années après la fin de *Documents*[132]). Autre point commun notable : dans son essai, Kracauer fait d'une troupe de danse féminine, les Tiller Girls, l'idéal esthétique du nouveau modèle économique. Issue des « usines à distractions américaines », la troupe ne serait plus formée de « filles individuelles », mais d' « indissolubles unités féminines » dont les mouvements seraient des « démonstrations mathématiques », des « performances d'identique exactitude géométrique[133] ». Nous avons vu en conclusion du dernier chapitre le sort que réservait *Documents* à ces « démonstrations mathématiques » : le démembrement. Les jambes « coupées » (par le cadre) d'une troupe féminine, mises en scène dans le film américain *Fox Follies*, apparaissent effectivement quelques pages après les jambes tranchées d'animaux à l'abattoir[134]. La position de la publication face à l'esthétique rationaliste fait montre d'un pessimisme et d'une condamnation sans équivoque.

Si l'œil rationaliste est dévalué, quel « regard » trouve grâce auprès des auteurs de *Documents* ? Il est dit que pour s'en prendre à l'architecture, à la « chiourme

---

[128] Michel Leiris, « L'île magique », *loc. cit.*, p. 334.

[129] Michel Leiris, « Alberto Giacometti », dans *Documents*, vol. 1, nº 4, 1929, p. 209.

[130] Georges Bataille, « Métamorphose », *loc. cit.*, p. 334.

[131] Pour une lecture récente des implications de cette métaphore, se référer à Michael Löwy, *La cage d'acier. Max Weber et le marxisme wébérien*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2013, 196 p.

[132] Walter Benjamin, « The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility », dans Howard Eiland et Michael W. Jennings (dir.), *Selected Writings, 3: 1935–1938*, Cambridge, Harvard University Press, 2006, p. 117.

[133] Siegried Kracauer, « The Mass Ornament », *loc. cit.*, p. 67.

[134] *Documents*, vol. 1, nº 6, Paris, 1929, p. 328 et 344.

architecturale », il faut dénoncer « l'insuffisance de la prédominance humaine », ouvrir une voie « vers la monstruosité bestiale[135] ». Et que pour discerner véritablement les cheminées d'usine, il faut les voir à travers la perspective de « de la première enfance », c'est-à-dire comme des « formes d'architecture terrifiantes » niant « la *beauté* des usines », ou encore comme la « projection atroce du cauchemar qui se développe obscurément dans ce genre humain à la façon d'un cancer » représentant « tout ce qui, dans des états civilisés, surgit comme la charogne dans un cauchemar[136] ». Ainsi, à la façon savante de « lire » l'architecture et les cheminées d'usine, dominante dans le nouvel ordre rationaliste, il faut opposer « une manière de voir enfantine ou *sauvage* », perspective qui permettrait « la *révélation* d'un état de choses violent dans lequel il se trouve pris à partie[137] » ; il faut « nous rapprocher plus complètement de notre ancestralité sauvage », afin d' « anéant[ir] d'un seul coup la succession des siècles, nous pla[çant], tout à fait nus et dépouillés, devant un monde plus proche et plus neuf[138] ».

Cette vision s'opposerait à deux tendances communes de l'œil rationaliste : l'intellectualisme de l'adulte formé, qui cacherait la monstruosité des choses humaines sous la patine de concepts ; et l'ordre autoritaire de la civilisation, qui désavouerait le chaos et l'imprédictibilité de la nature et du monde. Il n'est donc pas question, dans *Documents*, d'exclure tout ce qui évoque la nature, comme c'est le cas dans le constructivisme, le futurisme ou le purisme[139]. La nature doit être vue, mais *vue adéquatement*, avec tous les écarts qui la caractérisent[140]. Il ne s'agit certainement pas non plus d'en exalter la beauté et la grandeur mystiques. À cet égard, la vision sauvage

[135] Georges Bataille, « Architecture », *loc. cit.*, p. 117.

[136] Georges Bataille, « Cheminée d'usine », *loc. cit.*, p. 332.

[137] *Idem*.

[138] Michel Leiris, « Civilisation », *loc. cit.*, p. 221.

[139] Briony Fer, « The language of construction », *loc. cit.,* p. 139.

[140] Georges Bataille, « Les écarts de la nature », *loc. cit.*, p. 79.

et enfantine promue par *Documents* serait dénuée d'idéalisme, regardant avec une authentique fascination ce qui chez le savant ou le civilisé ne provoque que « malaise » et « niaiserie curieuse[141] ». Il s'agit donc de voir sans le filtre du rationalisme, à la façon des philosophes sceptiques, en ne niant pas l'existence de la (ou d'une) vérité. Cependant, à l'opposé de leurs prédécesseurs philosophes, les auteurs de *Documents* conviennent que cette dernière serait accessible à certains regards – pour autant, bien sûr, que l'on change radicalement sa perspective.

Pour *Documents*, ce changement de perspective peut se faire à partir des différentes pratiques artistiques. C'est d'ailleurs ce qui explique l'intérêt maintes fois réitéré pour la « sauvagerie », la « barbarie », la « primitivité » telles qu'elles se manifestent en arts, mais également pour la « naïveté » et le caractère « enfantin » de certaines œuvres. À titre d'exemple, on admire le fait que les tableaux de Klee se rapprochent des dessins d'enfants[142] ; que les œuvres de Corot, Poussin et Ingres opposent aux « arts tardifs, compliqués et hypertrophiés » un « art d'une pureté primitive[143] » ; ou que c'est en s'inspirant du « grand canon des sauvages » que Braque s'oppose à un « académisme raide et figé[144] ». Souvent, sauvagerie et enfance s'entremêlent et deviennent inextricables, se manifestant parfois dans les mêmes syntagmes, et ce même si l'on est conscient dans la revue que « le rapprochement entre les enfants et les sauvages fait aujourd'hui partie d'une série noire[145] » et qu'il faut exercer une « méfiance » face au rapprochement entre « l'évolution de l'individu et l'évolution historique[146] ». À titre d'exemple, les « barbares de Thrace » sont producteurs « d'un art balbutiant mais vigoureux », empreint d'une « si naïve

[141] *Idem.*

[142] Georges Limbour, « Chronique. Paul Klee », *loc. cit.*, p. 54.

[143] « Jean-Baptiste Corot (1796-1875). Compositions classiques », *loc. cit.*, p. 92.

[144] Carl Einstein, « Tableaux récents de Georges Braque », *loc. cit.*, p. 290.

[145] Georges Bataille, « L'art primitif », *loc. cit.*, p. 390.

[146] *Ibid.*, p. 397.

audace[147] » ; c'est moins par leurs « œuvres d'art très civilisées » que par leurs « guerres sauvages » que les Arabes auraient influencé la réalisation du manuscrit de l'Apocalypse de Saint-Sever, où se feraient également jour « la naïveté et la faculté d'amusement enfantin du peintre[148] » ; exprimant une « enfance néolithique[149] », ou inversement un « néolithisme enfantin[150] », Hans Arp « répète dans ses œuvres les rites d'une enfance préhistorique[151] ». Le scepticisme épistémologique de *Documents*, lorsqu'il s'exprime par la sauvagerie et l'enfance, confronterait la façon normative de voir en Occident, c'est-à-dire la manière dont on fait traditionnellement usage de l'œil.

Lorsque Michel Leiris se penche sur le travail de Joan Miró, il développe largement cette idée d'une transformation du regard par la vision enfantine et sauvage. Cependant, à travers une expérience esthétique (comme c'est souvent le cas dans la revue), il introduit dans son analyse un deuxième trait du scepticisme épistémologique de *Documents*, trait qui certainement en découle, mais ne saurait s'y réduire : l'exercice conscient et délibéré consistant à brouiller les frontières entre le sujet étudiant et l'objet étudié. Aussi, traitant de « l'ascétisme » du peintre, Leiris arrête subitement son explication et tourne le regard vers lui-même :

> Alors je sors de chez moi, je marche dans les rues, les yeux écarquillés, essayant d'avoir à l'égard de ce qui m'environne cette attitude d'enfant émerveillé qui est celle de Miró. Tous les organismes, partis de leur point d'origine, s'écoulent, flaques de couleurs brillantes, pourtant serrées dans des contours nettement délimités : me voici revenu aux tableaux de Miró. Je me mouche ; et pour la seconde fois cette trompette nasillarde me ramène aux tableaux de Miró. Je presse

[147] Jean Babelon, « Un eldorado macédonien cinq cents ans avant Jésus-Christ », *loc. cit.*, p. 73.

[148] Georges Bataille, « L'apocalypse de Saint-Sever », dans *Documents*, vol. 1, n° 2, 1929, p. 75 et 84.

[149] Carl Einstein, « L'enfance néolithique », *loc. cit.*, p. 475.

[150] *Ibid.*, p. 479.

[151] *Ibid.*, p. 483.

> le pas, je regarde une vitrine où s'enflamment de superbes cravates ; et pour la troisième fois[152]…

Après cette parenthèse significative, pendant laquelle l'article traite indistinctement de l'artiste analysé et de l'auteur analysant, Leiris revient sur des aspects singuliers du style que déploie le peintre – ce qui répond plus certainement aux attentes d'un lecteur ayant préalablement lu dans le titre que le texte aborderait « Joan Miró ». Cependant, en guise de conclusion, Leiris ramène la même confusion entre sujet et objet :

> [L'homme, dans sa partie avec le monde,] ne peut guère que recourir à une simplicité telle que celle de Miró (simplicité non pas exactement de sot ou de naïf, mais peut-être plutôt de paysan quelque peu roué et madré), ou bien telle que celle qui a cours chez des gens moins pourris d'intellectualité que nous, ignorants des procédés grossiers de l'écriture, et capables d'employer, en guise de lettres et de signes, les encoches aide-mémoire dont se servent certains nègres, les *quippos* mexicains, les cordes nouées dont parle Lao-Tseu, et le fameux nœud au mouchoir que je prendrai peut-être un jour (qu'en sais-je moi-même ?) comme nœud coulant, mais jamais, au grand jamais ! comme instrument pour éviter d'oublier, ainsi qu'il devrait arriver plus souvent, l'existence de la logique et du monde extérieur[153].

D'une part, l'indistinction discursive qu'instaure Leiris entre sujet et objet invite dans l'analyse une *subjectivité radicale*. En effet, où s'arrêtent l'observation et la lecture de l'œuvre à l'étude ? Où commence l'auto-analyse ? Et que sous-entend cette confusion sur la nature propre au sujet, sur la nature propre à l'objet du discours ? Cette subjectivité s'oppose sans équivoque à la manière moderne de concevoir la science, qui prétend arriver à des savoirs objectifs reproductibles par n'importe qui ; elle s'oppose également, en quelque sorte, à l'étude « sérieuse » des œuvres artistiques et littéraires, qui suggère la possibilité d'un classement, d'une hiérarchisation objective de l'art se basant sur une lecture relativement indépendante des affects de celui qui observe. C'est entre autres à cette lumière qu'il faut comprendre, dans *Documents*, le

[152] Michel Leiris, « Joan Miró », *loc. cit.*, p. 266.

[153] *Idem*.

côtoiement d'œuvres classiques et d'œuvres dites « primitives » (ou d'œuvres dites « populaires »), de même que cette « méfiance » entretenue pour le beau en arts[154] : à l'extérieur de l'artificialité du jugement du sujet étudiant, les qualités qui seraient propres aux objets n'existeraient pas en réalité.

D'autre part, la confusion entre sujet et objet ne ferait pas que remettre la science en question. Elle aurait elle-même le potentiel de mener à certains savoirs. Ainsi, pour vraiment comprendre « certaines figures masquées » comme Lautréamont ou Abraham Juif, « perdu[es] dans les corridors enchevêtrés de l'histoire[155] », il pourrait être utile de recourir explicitement à sa propre expérience, encore plus si celle-ci remonte à l'enfance : « Il faut avoir vécu dans ce quartier de Paris pour éprouver l'odeur sulfureuse de sortilège qui monte de ses rues et de ses ruisseaux fangeux. J'ai vécu dix ans, de l'extrême enfance à l'adolescence, dans la maison qui fait le coin des rues Saint-Martin et des Lombards[156] ». Cet empirisme, où le regard porté sur l'objet ne peut se passer du regard simultané tourné sur l'œil même qui observe, précèderait et en quelque sorte dépasserait la connaissance acquise par les autres moyens plus traditionnels :

> Oui, les fantômes existent. Avant de savoir leurs noms, les personnages que je viens de citer m'ont rendu visite. De tout temps, j'ai su qu'ils faisaient partie de ma mythologie et, quand on me les nomma pour la première fois, je sus tout de suite que, depuis longtemps, nous nous connaissions. Ainsi en est-il de ce paysage magique vers lequel nous sommes allés au cours de ces lignes, le lecteur, moi, mon porteplume et mon imagination, l'un suivant l'autre à la file indienne, ce paysage magique du square des Innocents où nous arrivons vers quatre heures du matin en hiver au moment où les lampadaires rendent plus éblouissantes les couleurs des pyramides de navets et de carottes, où le *blanc* et le *rouge* s'enchâssent dans le *vert* le plus pur sur l'asphalte *noir* et resplendissant. Or voilà bien les trois couleurs du grand œuvre, le « feu d'enfer » d'Abraham le Juif[157].

[154] Marcel Griaule, « Un coup de fusil », *loc. cit.*, p. 46.

[155] Robert Desnos, « Le mystère d'Abraham Juif », *loc. cit.*, p. 233.

[156] *Ibid.*, p. 236.

[157] *Ibid.*, p. 237.

La confusion entretenue entre le sujet et l'objet d'étude, malgré ses vertus épistémologiques, ne doit pas être conçue comme une méthode d'investigation parmi d'autres. Elle se fait en effet très critique du processus d'objectivation par lequel l'observateur se sépare, ne serait-ce que pour l'instant d'une analyse, d'un monde duquel il est pourtant partie intégrante. Ainsi, la confusion entre sujet et objet, amenant *de facto* une dimension affective à l'observation, mettrait en lumière l'horreur que camouflerait le détachement habituel découlant de la manière traditionnelle de produire des savoirs. Dans une entrée du dictionnaire critique, lorsque le poète Jacques Baron met lui-même en œuvre cette confusion entre sujet et objet, il brouille la frontière entre l'être humain et les animaux qu'il consomme. La crevette, « [a]nimal fleur élastique », est « aussi une femme[158] ». Le crabe, qui « marche de travers », a « tous les défauts », et « [i]l y a des hommes qui lui ressemblent[159] ». La langouste et le homard, quant à eux, sont « nobles », ils se trouvent « à toutes les cérémonies des hommes : banquets politiques, repas de noce ou d'enterrement[160] ». La limite qui nous préserve de l'animalité est un peu plus mise à mal dans la liste que Baron dresse des activités propres à la vie crustacée : « Toutes ces bêtes changent de carapaces, vieillissent, durcissent, font l'amour et meurent. On ne sait si elles souffrent ou si elles ont des idées sur la morale et l'organisation des sociétés[161] ». L'auteur conclut brusquement ses considérations philosophiques sur une citation qui a pour effet d'éclairer la monstruosité de l'être humain, qui à dessein torture ce qui lui a été comparé pendant tout l'article : « Les crustacés sont ébouillantés vivant pour conserver la succulence de leur chair[162] ».

---

[158] Jacques Baron, « Crustacés », dans *Documents*, vol. 1, nº 6, 1929, p. 332.

[159] *Idem*.

[160] *Idem*.

[161] *Idem*.

[162] *Idem*.

Cette dernière phrase fait écho à la conclusion d'une autre entrée du dictionnaire critique, « Homme », où il est dit que sans nécessité « l'homme massacre chaque année [des millions d'animaux] » afin d' « étancher sa soif de sang à la rouge fontaine jaillissant des veines de ses victimes assassinées » : « Un calcul basé sur des chiffres très modérés montre que la quantité de sang répandu chaque année dans les abattoirs de Chicago est plus que suffisante pour permettre à cinq grands transatlantiques de flotter[163]… » Comme cette « définition » fait des animaux des « victimes assassinées », et qu'elle voisine qui plus est deux autres textes du dictionnaire critique qui mettent en scène le meurtre de femmes (celui de Mme Willa Rhoades dans « Cultes »[164] et celui de Mme Delarche dans « Malheur »[165]), une analogie, voire une indistinction, s'opère facilement entre celui qui observe (l'être humain) et ce qui est observé (l'animal), indistinction qui abolit la distance séparant l'humain de la bête. Cela a pour effet d' « humaniser » ce qui est vu et de « déshumaniser » ce qui observe, et c'est ce transfert d'humanité qui porte le potentiel d'opérer la négation du sujet humain, c'est-à-dire la « véritable négation de l'existence de la *nature humaine*[166] ». Le scepticisme épistémologique de *Documents*, lorsqu'il se manifeste par la confusion entre sujet et objet, vise donc en quelque sorte à retourner la science contre elle-même en s'attaquant à l'idée d'un observateur passif et objectif. Au contraire, au même moment où il se leurre dans un rationalisme bonhomme, vantant le caractère objectif et le raffinement de sa réflexion, le sujet observateur est découvert comme véritable monstre : non seulement il participe à l'horreur dont il est le spectateur paresseux, mais il « déguise » cette horreur dans des abstractions et des concepts qui le prémunissent de sa vision.

[163] « Homme », dans *Documents*, vol. 1, n° 5, 1929, p. 275.

[164] « Cultes », dans *Documents*, vol. 1, n° 5, 1929, p. 275.

[165] Georges Bataille, « Malheurs », dans *Documents*, vol. 1, n° 5, 1929, p. 275-278.

[166] Georges Bataille, « Figure humaine », vol. 1, n° 4, 1929, p. 196.

Cette remise en question de la qualité du sujet observateur et de sa distinction avec l'objet observé poursuit la critique, déjà entreprise avec la vision sauvage et enfantine, de la valeur absolue que nous attribuons aux cinq sens, plus spécifiquement au sens de la vue. La valorisation de la vision sauvage et enfantine, contre le rationalisme des intellectuels et des penseurs, s'attaque directement à l'autorité qui produit les discours savants basés sur l'observation. La confusion entre le sujet et l'objet, quant à elle, atteint les piliers épistémologiques mêmes de l'empirisme. En effet, à partir de la perspective épistémologique, un minimum de quatre éléments est nécessaire à la perception : le sujet percevant, l'objet perçu, l'expérience sensorielle et la relation entre l'objet et le sujet, communément conçue comme la relation causale par laquelle l'objet produit une expérience sensorielle chez le sujet[167]. Or, la confusion – voire l'abolition – de ces termes nous force à reconsidérer la dynamique même de l'empirisme et de la perception. En effet, lorsque les frontières entre sujet et objet s'amenuisent, *qui* perçoit *quoi* exactement ? Quelle est la nature de ce qui est perçu ? Et comment définir le *lien* unissant le percevant et le perçu ?

Cependant, il est important de rappeler que la vision sauvage et enfantine ainsi que la confusion entre sujet et objet ne déploient pas seulement un antagonisme, ne constituent pas qu'une fronde anti-épistémologique : parallèlement à la « joyeuse destruction[168] », ces deux méthodes d'observation contribuent à bâtir un autre socle épistémologique, qui se fonde tant sur des techniques d'avant-garde que sur des critères antérieurs à la scientificité moderne. Aussi, s'opposant aux méthodes qui proviennent de la science orthodoxe, ces techniques et critères peuvent également faire « œuvre utile », et mettre en place les conditions de possibilité de nouveaux savoirs plus authentiques. « Je plains les hommes qui n'ont pas rêvé, au moins une fois dans leur

[167] Robert Audi, *Epistemology. A Contemporary Introduction to the Theory of Knowledge*, *op. cit.*, p. 17.

[168] Michel Leiris, « Gratte-ciel », *loc. cit.*, p. 433.

vie, de se changer en l'un quelconque des divers objets qui les entourent : table, chaise, animal, tronc d'arbre, feuille de papier[169] », énumère Michel Leiris dans son texte sur les métamorphoses. « Ils n'ont aucun désir de sortir de leur peau, et ce contentement paisible, troublé par nulle curiosité, est un signe tangible de cette insupportable suffisance qui est l'apanage le plus clair de la plupart des hommes[170]. » L'action de défendre jalousement les frontières qui séparent le sujet de l'objet est comparée par Leiris à la stagnation d'un marécage, condamnée à toujours reproduire le même. À l'opposé, la « métamorphose », processus par lequel un « homme » sort « véritablement *hors de soi* », est motivée par « une ambition plus haute[171] ». Dans un autre article, se remémorant d'abord un souvenir d'enfant au théâtre (« j'avais alors 11 ans »), Leiris lance une fronde contre les « verres déformants » de la « culture européenne », posant l'idéal de « l'œil de l'ethnographe », synthèse des deux méthodes d'observation promues dans *Documents*. Il faudrait ainsi voyager

> non en touristes (ce qui est voyager sans cœur, sans yeux et sans oreilles), mais en ethnographes, de manière à devenir assez largement humains pour oublier leurs médiocres petites « manières de blancs » (ainsi que disent certains nègres) et ce qu'ils s'imaginent être leur « personne » d'intellectuels, se rapprochant du héros, naïf peut-être mais d'autant plus admirable, [d'un] conte songoï que je trouve infiniment touchant[172].

Dans cet article qui annonce la mission ethnographique Dakar-Djibouti à venir, il est possible de lire toutes les singularités du scepticisme épistémologique de *Documents*. D'abord, il convient de dire qu'il existerait une vérité, et que cette vérité pourrait être perçue et conceptualisée (*Documents* se veut après tout une tentative dans cette direction). Cependant, cette vérité ne serait pas accessible par les méthodes épistémologiques modernes. Elle nécessiterait en effet un changement radical de

---

[169] Michel Leiris, « Métamorphose », vol. 1, n° 6, 1929, p. 333.

[170] *Idem.*

[171] *Idem.*

[172] Michel Leiris, « L'œil de l'ethnographe (À propos de la Mission Dakar-Djibouti) », *loc. cit.*, p. 413.

perspective, de nouveaux moyens d'investiguer le réel : c'est à cet effet que *Documents* propose la vision sauvage et enfantine, de même qu'une indistinction opérée entre le sujet analysant et l'objet analysé. Nombreux sont les auteurs de la revue qui s'enthousiasment du potentiel que suppose ce changement de paradigme, « méthode pour acquérir une connaissance réelle, c'est-à-dire vivante[173] » qui pourrait notamment contribuer à « ruiner […] le préjugés de races (sic)[174] ». Et cet enthousiasme ne se confine pas aux contributeurs de la publication : il se trouve également partagé par de nombreux lecteurs de *Documents*, comme nous l'avons vu en premier chapitre. Cependant, et c'est ce qui nous intéressera en conclusion, le singulier scepticisme épistémologique propre à la revue n'est pas exempt de « problèmes », du moins lorsque l'on se contente d'en exalter le côté anticonformiste et révolutionnaire. De bien des façons, comme nous le verrons, ce même scepticisme peut s'avérer un moyen particulièrement habile de reproduire certains rapports de domination contemporains sous le couvert du discours subversif et contestataire, et implique qui plus est un anti-rationalisme que l'on retrouve dans les idéologies les plus conservatrices de l'époque.

4.4 Scepticisme épistémologique et domination

L'introduction d'un scepticisme épistémologique dans les œuvres dites d'avant-garde, comme je l'ai évoqué plus haut, a nécessairement une dimension politique, dans un sens beaucoup plus fort que ne l'a, pour comparaison, la posture philosophique originelle. En effet, les sceptiques antiques n'ont pas, dans la défense de leur position philosophique, à se « battre » contre une science pleinement institutionnalisée et dont le discours est accepté comme discours de raison[175] ; leur perspective sur le monde « fait école », au sens où elle est considérée comme une position épistémologique

[173] *Idem*.

[174] *Idem*.

[175] Pour une historicisation de cette institutionnalisation à l'aube de l'émergence des avant-gardes historiques au XIX^e^ siècle, voir Maurice Crosland, *Scientific Institutions and Practice in France and Britain, c. 1700-c.1870*, New York, Routledge, 2007, 288 p.

valable au même titre qu'une autre. À la fin du XIX^e^ et au début du XX^e^ siècle cependant, les choses ont bien changé. Pour preuve, on pourrait mettre en lumière combien l'étude des phénomènes surnaturels, cet ensemble de disciplines bien vivantes durant cette période que nous avons abordées en début de chapitre, reflète l'importante transformation dans les rapports de force en présence. On a pu constater que la validité d'un discours sur le plan de la raison, peu importe sa spécificité, exige un processus d'approbation distinctif, mis en place par les différentes institutions du champ scientifique – processus nécessaire que Max Weber a associé à la « domination rationnelle[176] », c'est-à-dire une domination fondée sur le savoir, mais surtout sur la croyance que le pouvoir peut se justifier rationnellement. Tous les combats de légitimation de la « science paranormale », de même que les stratégies utilisées pour la faire valoir (la publication de la recherche dans des revues, la création d'un institut international, l'invitation à l'attention de scientifiques pour des « séances », etc.), s'expliquent en grande partie par ce changement de paradigme, déjà annoncé explicitement dans l'article de Mouttet de 1853. Rappelons que selon lui, l'ambition des tenants des disciplines surnaturelles est que les phénomènes étudiés « prenn[ent] définitivement [leur] place dans l'ordre des faits scientifiques[177] ». Effectivement, hors de cette « place », point de salut possible au sein de l'agencement contemporain des discours de raison légitimes.

Produit d'un important processus de professionnalisation, une grande partie du champ scientifique français a déjà établi le bien-fondé de son autorité au tournant du XX^e^ siècle. Tant et si bien que, lorsque des discours ne satisfont pas aux exigences de légitimation (dont les critères meuvent selon les lieux et les périodes), ils sont contraints à se déployer dans la marginalité de l'officieux. Aussi, les instigateurs et promoteurs

[176] Max Weber, *Économie et société*, trad. Julien Freund, tome 1, éd. dirigée par Jacques Chavy et Éric de Dampierre, Paris, Plon, coll. « Recherches en sciences humaines », 1971, p. 225.

[177] E. Mouttet, « Bulletin des sciences occultes », *loc. cit.*, non paginé.

de l'Institut métapsychique international sont bien au fait que leur reconnaissance dépend entièrement de la communauté scientifique. Les chercheurs psychiques désirent ardemment l'approbation des chercheurs « légitimes[178] » ; au troisième Congrès international de la recherche psychique, Eugène Osty, alors directeur de l'Institut, insiste aussi sur les meilleures stratégies pour parvenir à attirer l'attention de l' « élite scientifique[179] », écorchant au passage celles qui pourraient diminuer leur crédit auprès de cette instance. Son compère allemand, Albert von Schrenck-Notzing, partage le même avis : le côté « amateur » de la discipline est explicitement lié au fait que plusieurs de ses membres ne possèdent pas de « titre académique[180] ». Au moment où les chercheurs psychiques échouent à prouver leur légitimité selon les cadres imposés par l'institution scientifique contemporaine, ils n'ont d'autre choix que de proclamer eux-mêmes la validité de leurs propres méthodes et explications[181], allant jusqu'à glorifier leur statut marginal[182]. Mais le désaveu de la communauté scientifique « officielle » agit comme une condamnation pour l'Institut, qui commence dès lors à péricliter après de fastes années.

Le champ scientifique est graduellement conçu au XIX^e^ siècle comme un univers pur, où la vérité du produit « réside dans une espèce particulière de conditions sociales de production[183] », et ce, au sein d'un système qui fonctionne « par simple accumulation de connaissances, par affinement des mesures et par rectification des principes[184] ». C'est-à-dire que, sans aller jusqu'à nier qu'il existe une compétition

[178] Sofie Lachapelle, *Investigating the Supernatural*, *op. cit.*, p. 132.

[179] *Ibid.*, p. 134-135.

[180] *Ibid.*, p. 140.

[181] *Ibid.*, p. 132.

[182] *Ibid.*, p. 140.

[183] Pierre Bourdieu, « La spécificité du champ scientifique et les conditions sociales du progrès de la raison », *Sociologie et sociétés*, vol. 7, n^o^ 1, mai 1975, p. 91.

[184] *Ibid.*, p. 106.

entre les individus qui agissent dans le champ et que ce champ s'inscrit dans un ensemble social qui le dépasse, il est souvent tenu pour acquis que la science se construit dans une sorte de positivisme où c'est le « progrès de la raison » qui prévaut. Or cette « fiction » camoufle d'une part les intérêts particuliers des acteurs en lutte, qui n'ont certainement pas pour seule ambition de faire émerger la vérité à l'extérieur de toutes préoccupations mondaines (prestige, reconnaissance, célébrité, etc.)[185] ; d'autre part, elle dissimule par des « stratégies de fausse coupure[186] » les liens inextricables qui l'unissent à certaines déterminations externes au champ, donnant l'impression que la science « est parfaitement indépendante des demandes sociales qu'elle ne satisfait si bien que parce qu'elle affirme hautement son refus de les servir[187] ». À ce titre, il faut éviter de séparer « un savoir utilitaire, directement produit à des fins instrumentales » d'un « savoir "inutile", présumé désintéressé, donc plus noble[188] ». Effectivement, « dans une perspective de légitimation de la domination, un savoir "gratuit", non intéressé, peut se révéler plus "efficace" qu'un savoir trop visiblement dirigé vers des objectifs pratiques[189] ». Pour être en mesure d'analyser le conformisme et l'anticonformisme de discours spécifiques à l'aune du champ scientifique, il devient donc nécessaire de penser conjointement, dans leur complète interdépendance, les luttes d'idées et les luttes politiques qui sont en jeu.

Dans le cas de *Documents*, qui accorde à l'étude des sociétés occidentales une forte proportion de ses pages, il est important de relever ces rapports inextricables à une discipline dont la publication se revendique : l'ethnographie, qui n'est peut-être

[185] *Ibid.*, p. 92-93.

[186] *Ibid.*, p. 110.

[187] *Idem*.

[188] Benoît de l'Estoile, « Science de l'homme et "domination rationnelle". Savoir ethnologique et politique indigène en Afrique coloniale française », dans *Revue de synthèse*, vol. 4, nº 3-4, 2000, p. 299.

[189] *Idem*.

pas alors pleinement intégrée au champ scientifique[190], mais en bonne voie de l'être (la création de l'Institut d'ethnologie date des années 1930). Assez récemment, les études critiques se penchant sur la naissance des sciences s'étant intéressées sociétés dites primitives montrent que « [l]e contexte général du développement d'un intérêt pour le savoir anthropologique dans l'entre-deux-guerres est celui de la nécessité d'une légitimation nouvelle de la domination coloniale[191] ». Cet état de fait va bien entendu à contre-courant de la conception que l'on se fait habituellement de l'autonomie du champ scientifique, « les travaux sur les rapports entre les sciences sociales et l'État [tenant] généralement pour acquis l'existence d'une contradiction fondamentale entre ces deux univers[192] ». Pour les partisans de l'indépendance du champ scientifique face au reste du monde social, en effet, cette contradiction « peut être temporairement masquée par des alliances contre nature », cependant toujours elle finit « par resurgir, le progrès scientifique étant par essence lié à celui de l'autonomie à l'égard de tout pouvoir[193] ». De ce point de vue, la convergence entre intérêts politiques et intérêts scientifiques constituerait en quelque sorte des erreurs de parcours dans le développement des sciences.

Cependant, cette position serait assez difficile à maintenir au vu et au su des premiers ethnographes et des premiers textes ethnographiques. L'ethnologie critique, qui par ses travaux remettrait en cause l'explication scientifique des inégalités entre sociétés humaines (et dont Michel Leiris deviendrait d'ailleurs un précurseur), n'existe

[190] En effet, chez les ethnographes de cette période, la conception du terrain est « assez intuitive » (Vincent Debaene, *L'adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature*, Paris, Gallimard, 2010, p. 73) ; le recours à la rhétorique de la science rationnelle et professionnelle cachait le plus souvent le désir de se défaire de la réputation d' « aventuriers » des coloniaux en adoptant « une allure scientifique » (Benoit de L'estoile, *Le goût des autres. De l'Exposition coloniales aux Arts premiers*, *op. cit.*, p. 126-130).

[191] Benoît de l'Estoile, « Science de l'homme et "domination rationnelle". Savoir ethnologique et politique indigène en Afrique coloniale française », *loc. cit.*, p. 306.

[192] *Ibid.*, p. 293.

[193] *Idem*.

pas encore officiellement pendant ces premiers moments d'émergence de la discipline. Au contraire, l'existence même de l'Institut d'ethnologie de l'université de Paris est « absolument dépendante des subventions coloniales[194] » ; inversement, la discipline doit contribuer à la légitimation de la colonisation « face à l'opinion publique française mais surtout face à l'"opinion internationale"[195] ». Leiris reconnaît lui-même, une vingtaine d'années après *Documents*, la relation de dépendance de l'ethnographie face à l'administration coloniale en place, « que les ethnographes le veuillent ou non[196] ». L'indistinction entre luttes d'idées et luttes politiques dont traite Bourdieu dans la naissance des disciplines étudiant « l'homme » et les « sociétés humaines » est à l'œuvre ici :

> Le lien entre activité scientifique et légitimation coloniale a été formulé clairement lors de la fondation de l'Académie des sciences coloniales, en 1922. Après la Première Guerre mondiale, la mise en place du système des mandats de la Société des nations, pour les territoires enlevés à l'Allemagne, institutionnalise le principe d'un contrôle international sur l'exercice de la domination coloniale, mal accepté par l'orgueil national. Les sciences coloniales apparaissent dans ce contexte comme chargées de montrer que la France est en mesure d'assumer seule ses responsabilités coloniales[197].

Ce contexte se trouve nettement exprimé par Lucien Lévy-Bruhl, l'un des premiers ethnologues français (à une période, il faut le préciser, où il n'existait pas de « tradition ethnologique digne de ce nom », « l'ethnologie française du début du XX^e^ siècle […] accus[ant] un certain retard vis-à-vis de la communauté internationale[198] ») :

---

[194] *Ibid*., p. 295.

[195] Benoit de l'Estoile, *Le goût des autres. De l'Exposition coloniales aux Arts premiers*, *op. cit.*, p. 102.

[196] Michel Leiris, « L'ethnographe devant le colonialisme », dans *Cinq études d'ethnologie*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2005, p. 84.

[197] Benoit de l'Estoile, *Le goût des autres. De l'Exposition coloniales aux Arts premiers*, *op. cit.*, p. 102-103.

[198] Sébastien Côté, *L'ethnologie détournée. Carl Einstein, Michel Leiris et la revue* Documents, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2019, p. 10.

> Quand une colonie comprend des populations de civilisation inférieure ou très différente de la nôtre, de bons ethnologistes (sic) peuvent lui être aussi nécessaires que de bons ingénieurs, de bons forestiers ou de bons médecins. […] Pour la mise en valeur, aussi complète et aussi économique que possible, de nos colonies, tout le monde reconnaît qu'il ne faut pas seulement des capitaux. Il faut aussi des savants, des techniciens, qui dressent un inventaire méthodique de leurs richesses naturelles (mines, forêts, cultures, etc.) et indiquent les procédés d'exploitation les meilleurs. La première de ces richesses naturelles, celle sans laquelle on ne peut à peu près rien faire des autres, surtout dans les régions équatoriales ou tropicales, n'est-ce pas la population indigène ? N'y a-t-il donc pas un intérêt capital à l'étudier, elle aussi, méthodiquement, à avoir une connaissance exacte et approfondie de ses langues, de ses religions, de ses cadres sociaux qu'il est si imprudent de briser à la légère ? La plupart des puissances qui possèdent des colonies de ce genre l'ont compris[199].

Cette reconnaissance de la force de légitimation de la science ethnographique n'est pas qu'affaire d'initiés : ceux qui ne font pas directement partie du champ scientifique partagent largement cette vue sur la discipline. Aussi, les organisateurs de l'immense succès populaire que deviendrait l'Exposition coloniale de 1931, dans leur intention de faire montre d'une « rationalité scientifique et lisible » et de s'éloigner du « carnavalesque » et du « divertissement » des précédentes expositions, reproduisent notamment le modèle établi par les expositions développée au musée du Trocadéro par Paul Rivet et Georges-Henri Rivière[200]. Le Musée des Colonies, l'un des bâtiments de l'Exposition, se servait d'ailleurs pour ses expositions didactiques des statistiques, artefacts et œuvres d'art fournis par les recherches anthropologiques et ethnographiques. Finalement, certaines statues créées tout spécialement pour l'événement, représentant les « grandes races autochtones peuplant [les colonies françaises] », ont entre autres été exécutées à l'aide de données du musée du Trocadéro[201].

---

[199] Lucien Lévy-Bruhl, « Institut d'ethnologie de l'Université de Paris », dans *Revue d'ethnographie et des traditions populaires*, n° 23-24, 1925, p. 3.

[200] Patricia A. Morton, *Hybrid Modernities. Architecture and Representation at the 1931 Colonial Exposition, Paris*, Cambridge, MIT Press, 2000, p. 4-5.

[201] *Ibid.*, p. 82.

Il faut faire attention cependant : la naissance de l'ethnographie comme discipline en France est un processus complexe qui ne saurait être réduit à un programme politique spécifique[202]. Le cas particulier de *Documents* seul pourrait d'ailleurs mettre en lumière cette difficulté à l'explication trop catégorique. Pour Leiris en effet, déjà dans la revue de 1929-1930, il existe bel et bien des manières d'étudier les sociétés dites primitives sans travailler à partir de l'habituel « préjugé de race » (ce qui ne veut bien sûr pas dire pour lui que l'ethnographie soit contre ce préjugé par définition, au contraire). C'est sur les bases de son intérêt pour l'ethnographie que Leiris considère que W. B. Seabrook ne « cèd[e] jamais au stupide préjugé de race », qu'il se met plutôt « de plain-pied avec les indigènes et l'on peut même dire que bien souvent c'est lui qui s'humilie[203] ». Affirmant (assez singulièrement pour la période) que la différenciation raciale et la hiérarchisation qui en découle proviennent d'une « classification complètement arbitraire[204] », il va jusqu'à voir dans l'ethnographie le potentiel d'en « ruiner » les fondations[205]. Et Michel Leiris n'est pas seul dans la revue à penser la possibilité pour l'ethnographie de dépasser ce « préjugé ». Aussi, Marcel Griaule, l'un des seuls ethnologues de formation dans *Documents* (et dont la pensée influence sensiblement Leiris), met en garde les savants français : autocritique, l'ethnographie doit se méfier d'elle-même si elle souhaite produire d'authentiques savoirs, « car elle est science blanche, c'est-à-dire entachée de préjugés[206] ». Selon Griaule, il faut aller jusqu'à dénier à l'ethnographie son titre lorsqu'elle défend la hiérarchisation des peuples humains : « J'appelle folklore l'ethnographie des peuples prétentieux, des peuples décolorés dont l'habitat est au nord d'une mer à petites marées

[202] Benoît de l'Estoile, « Science de l'homme et "domination rationnelle". Savoir ethnologique et politique indigène en Afrique coloniale française », *loc. cit.*, p. 295.

[203] Michel Leiris, « L'île magique », *loc. cit.*, p. 334.

[204] Michel Leiris, « Exposition Kalifala Sidibé (Galerie Georges Bernheim) », dans *Documents*, vol. 1, nº 6, 1929, p. 343.

[205] Michel Leiris, « L'œil de l'ethnographe (à propos de la Mission Dakar-Djibouti) », *loc. cit.*, p. 413.

[206] Marcel Griaule, « Un coup de fusil », *loc. cit.*, p. 46.

et à tempêtes limitées : la Méditerranée, des peuples qui ont peur des choses et des mots, qui ne veulent pas s'appeler *indigènes*[207] ». On est bien loin ici de l'ethnographie légitimatrice de la colonisation occidentale. Au contraire, ces affirmations, bien qu'elles reconnaissent l'aspect oppressif de l'ethnographie, évoquent la possibilité, voire la nécessité de la penser autrement, c'est-à-dire comme véhicule destiné à remettre en question le bien-fondé de la domination dans les rapports sociaux de race.

Cependant, faire de *Documents*, sur cette base, une arme antiraciste qui aurait permis, « bien plus que dans toutes les autres revues d'avant-garde, la mise en perspective et la prise de distance des préjugés les plus enracinés de la civilisation occidentale[208] », c'est sans doute prendre un raccourci. Après tout, sans apparente difficulté, ces articles de Leiris et de Griaule cohabitent avec d'autres textes se revendiquant d'une façon beaucoup plus commune de penser les sociétés non occidentales, qui suggèrent la traditionnelle « alliance entre les promoteurs de projets de rationalisation de la domination coloniale […] et des savants qui dépendent de l'appui de l'État colonial pour l'existence de leurs institutions[209] ». Voisin immédiat de l'article de Leiris sur W. B. Seabrook, nous trouvons ainsi un texte qui perpétue sans équivoque certains éléments clés du mythe du bon sauvage, cette idéalisation de l'homme à l'état de nature risquant de péricliter au contact de la modernité. Traitant du « groupe des Hermites » comme d'« une race aujourd'hui à peu près disparue », le conservateur au Musée d'ethnographie de Berlin August Eichhorn déplore non pas exactement la venue des Occidentaux en Nouvelle-Guinée (puisque cette rencontre fonde les savoirs dont il se revendique lui-même), mais plutôt l'utilisation non éclairée de leur pouvoir de dominants : ces derniers « détruisirent la vigueur de la race indigène en lui apportant alcool et maladies sexuelles. Pourtant, quelle force vivait en ce petit

[207] *Idem.*

[208] Catherine Maubon, « *Documents* : la part de l'ethnographie », *loc. cit.*, p. 54.

[209] Benoît de l'Estoile, « Science de l'homme et "domination rationnelle". Savoir ethnologique et politique indigène en Afrique coloniale française », *loc. cit.*, p. 319.

peuple entreprenant et énergique! En eux se mêlaient, les éléments mélanésiens, polynésiens, micronésiens avec de fortes influences malaises[210]. » Le déclin de la tribu est ici attribué à des « vices modernes » – et non pas aux rapports mêmes de domination propres au colonialisme, qui l'expliqueraient sans doute plus entièrement, mais qui menaceraient la position d'Eichhorn. Autre exemple d'alliance entre savants et coloniaux, on peut relever le consentement (au moins tacite) aux pillages d'objets des communautés à des fins d'étude ou de contemplation. Ainsi, à un endroit, un scientifique déplore la quasi-absence de têtes réduites des « peuples primitifs » dans les collections occidentales[211], alors qu'ailleurs un autre s'étonne du manque d'intérêt des « critiques d'art et collectionneurs » pour la Mélanésie, pourtant habitée par « une des races les plus primitives qu'on ait rencontrées jusqu'à ce jour », qui en était « encore à l'âge de pierre » il n'y a pas longtemps, et où l'anthropophagie « est encore actuellement pratiquée, excepté dans les endroits où une police locale est en mesure de l'empêcher[212] ». Cette cohabitation entre articles politiquement contradictoires (d'une part ceux que l'on qualifierait aujourd'hui d'antiracistes, d'autre par ceux qui reproduisent les images classiques du colonialisme) n'est pas exceptionnelle dans la revue. Elle explique d'ailleurs l'impression que Leiris aura lorsqu'il se penchera, à la mort de Bataille, sur « l'aventure *Documents* » comme mélange de vues révolutionnaires et conservatrices[213]. Aussi, la revue ne peut sur la base de certains textes choisis être catégorisée correctement d'un côté ou de l'autre du spectre politique.

Mais au-delà de ces considérations par rapport aux contradictions internes de la revue, plusieurs questions se posent sur l'anticonformisme qui se manifesterait exemplairement à travers le scepticisme épistémologique même de *Documents*. À

[210] August Eichhorn, « La mort d'une tribu », *loc. cit.*, p. 336.

[211] Dr Ralph von Koenigswald, « Têtes et crânes (Crânes d'ancêtres et trophées de guerre chez les peuples primitifs », *loc. cit.*, p. 353.

[212] Louis Clarke, « L'art des îles Salomon », dans *Documents*, vol. 2, n° 5, 1930, p. 277.

[213] Michel Leiris, « De Bataille l'impossible à l'impossible *Documents* », *loc. cit.*, p. 293.

première vue, dans le cadre d'une forte autonomisation du champ scientifique aux XIX^{e} et XX^{e} siècles, le scepticisme épistémologique comme posture semble tout particulièrement radical. Il symboliserait une fronde contre l'autorité d'un champ voilant le caractère dominant de ses discours. Et en effet, la singularité du scepticisme épistémologique de *Documents*, qui propose d'adhérer à une vision sauvage et enfantine du monde et de confondre l'habituelle distinction entre sujet et objet, pourrait être appréciée comme entreprise de déconstruction des sciences coloniales. Cette lecture est tout à fait légitime, et a d'ailleurs fait l'objet de nombreux travaux sur la publication. Dans cette perspective, on pourrait par exemple affirmer que l'attaque des dimensions conceptuelles et empiriques du savoir se déploie de manière flagrante dans la chronique du « Dictionnaire critique », où l'on peut notamment lire que « [l]es mots sont en général des pétrifications qui provoquent en nous des réactions mécaniques », des « moyens de puissance suggérés par des personnes rusées ou en état d'ivresse[214] », et donc qu'un dictionnaire « commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots[215] ». Il apparaît ainsi que, à plusieurs égards, *Documents* représente bel et bien une entreprise critique de démantèlement épistémologique.

Cependant, se limiter à la perspective anticonformiste du scepticisme épistémologique de *Documents* nous empêche d'identifier les moments où celui-ci ne participe pas à l'abolition des formes logiques et rationnelles (là où il ressemblerait au projet dadaïste) et ne contribue pas à l'établissement d'une *ratio* nouvelle (là où il se rapprocherait des constructivistes). Car certaines prémices mêmes de ce scepticisme épistémologique particulier suggèrent la reproduction d'aspects-phares de l'ancienne *ratio* qui justifie la domination. D'une part, les poncifs antirationalistes de *Documents*,

[214] Carl Einstein, « Rossignol », *loc. cit.*, p. 118.

[215] Georges Bataille, « Informe », *loc. cit.*, p. 382.

qui reproduisent d'une certaine façon ceux des romantiques (contre les Lumières)[216] et ceux des symbolistes (contre les naturalistes) [217], sont suspectés par certains (dont Georg Lukács) d'avoir préparé l'arrivée du nazisme par la « dérive de l'activité critique en rationalisation idéologique[218] ». D'autre part, au-delà de la publication d'articles par des personnes comme Paul Rivet, qui ailleurs donne son assentiment à l'instauration d'une « véritable culture scientifique coloniale[219] », il faut aussi voir les contradictions du scepticisme épistémologique lui-même, tel qu'il se conçoit dans les pages de la revue. Lorsque ce scepticisme se manifeste, *qui* parle vraiment, qui sont les *sujets* du discours ? Et de *quoi* y parle-t-on, qui sont les *objets* du discours ?

Les « sujets » de *Documents*, nous l'avons vu, proviennent d'un groupe social dominant : les hommes blancs européens. On peut donc relever, d'entrée de jeu, une forme d' « injustice épistémologique », en ce que les autres groupes sociaux ne sont pas véritablement considérés comme des agents de savoir[220]. Pour ce qui est des groupes étudiés par la revue, ses « objets », il est vrai qu'ils sont plus variés. On analyse dans la publication les sociétés dites primitives, mais on y examine aussi, à d'autres endroits, ce que l'on appelle « la civilisation ». Lorsque l'on se penche sur ces deux groupes, on le fait de manière assez binaire, les séparant de manière homogène : les « sauvages » sont valorisés dans leur rapport magique et matérialiste au monde ; les « civilisés », quant à eux, sont dénigrés pour leur intellectualisme, leur préciosité et leur idéalisme hypocrite. *Documents* ne s'intéresse cependant pas qu'à des groupes

---

[216] Françoise Bonardel, *L'irrationnel*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2005, p. 80-82.

[217] Laurent Jenny, « Symbolisme et expression de la pensée », dans *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2002, p. 15-69.

[218] Benoît de l'Estoile, « Science de l'homme et "domination rationnelle". Savoir ethnologique et politique indigène en Afrique coloniale française », *loc. cit.*, p. 312.

[219] Françoise Bonardel, *L'irrationnel*, *op. cit.*, p. 84.

[220] Miranda Fricker, *Epistemic Injustice. Power & the Ethics of Knowing*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 1.

dans ses articles. La revue met également en lumière le travail d'artistes spécifiques. Et lorsque ses auteurs le font, ceux-ci étudient presque exclusivement les œuvres d'individus appartenant au même groupe qu'eux, soit celui des hommes blancs européens. Stravinsky, Picasso, Sade, Joan Miró, etc. : la liste est longue. Il faut remarquer que lorsqu'il est spécifique et individuel (et non général et collectif), l'objet d'étude dans *Documents* n'échappe pas à une dimension systématiquement sexuée et racisée.

Quelques rares « objets » appartenant à d'autres groupes sociaux sont analysés par la revue, ce qui nous permet d'identifier des différences significatives dans le traitement discursif. Lorsque le travail d'artistes provenant de groupes dominants est valorisé dans *Documents*, les individus sont éclairés dans leur singularité face à ce qui ailleurs dans la civilisation se trouve méprisé. Ils se *distinguent*, au sens mélioratif et sociologique du terme. Ainsi, ils deviennent eux-mêmes *particularisés en tant que sujets*, c'est-à-dire en tant que porteurs d'un regard, d'une réflexion singulière sur le monde. À l'inverse, les sociétés primitives sont perçues dans la revue comme complètement homogènes, et leur art est systématiquement réduit aux produits collectifs de leur « race ». Lorsqu'ils se penchent sur un artiste spécifique catégorisé comme non occidental (ce qui est par ailleurs très rare), ce que les auteurs relèvent est toujours ce qui dé-singularise et ramène au groupe social, soit celui du « sauvage » et du « primitif » : Kalifala Sidibé est « originaire du pays des Bambaras », son œuvre déploie le « plein totémisme » du folklore africain[221] ; les articles sur Duke Ellington (où l'auteur spécifie par ailleurs que c'est une « classique mammy noire[222] » qui lui a ouvert la porte pour son entrevue) et sur Eddie South associent leur originalité à « l'histoire du nègre », la « musique nègre[223] » ou la « commune origine musicale,

[221] Michel Leiris, « Exposition Kalifala Sidibé (Galerie Georges Bernheim) », *loc. cit.*, p. 343.

[222] Jacques Fray, « Duke Ellington », dans *Documents*, vol. 2, n° 6, 1930, p. 370.

[223] *Ibid.*, p. 371.

sentimentale ou burlesque des chants nègres[224] » ; les Black Birds nous font assister, « dans une nuit nègre », à « une démence grisante de *feux-follets* louches et charmants, tordus et hurleurs comme des éclats de rire[225] », où « la hantise nègre de la mort se hausse, soudaine, dans la pénombre d'une grange où des êtres s'inclinent en cadence [226] ». Le non-Occidental n'est jamais entièrement particularisé dans *Documents* : il n'est « individuellement que groupe ou fragment de groupe, [sa] réalité sociologique n'atteint pas au statut individuel qui, au contraire, définit le statut des membres du groupe dominant [227] ». Le « sauvage » n'échappe jamais, dans la publication, à son statut d'objet du discours.

À cet égard, la question de la vision sauvage et enfantine à laquelle il faudrait s'entraîner, selon les auteurs de la revue, exprime un paradoxe. D'une part, on pourrait affirmer – comme le font d'ailleurs plusieurs critiques et historiens – que cet entraînement constitue en quelque sorte une tentative de rapprochement avec des sociétés généralement méprisées, et qu'à ce titre elle agit comme « célébration » de la diversité des communautés humaines [228], comme critique de l'exclusion et de l'oppression[229]. Mais c'est oublier que la valorisation et la dévalorisation sont les deux faces d'une même médaille dans les rapports de domination : « ne pas considérer ces attitudes "positives" comme partie intégrante du racisme en tant qu'il est système de rapport à l'autre, les rejeter de l'ensemble, c'est ignorer à quel point les attitudes sont susceptibles de retournement à tout instant, c'est négliger cet aspect fondamental des

[224] André Schaeffner, « Eddie South et ses chanteurs », vol. 2, nº 6, 1930, p. 372.

[225] Georges Bataille, « Black Birds (1) », dans *Documents*, vol. 1, nº 4, 1929, p. 215.

[226] Michel Leiris, « Les "Lew Leslie's Black Birds" au Moulin Rouge », dans *Documents*, vol. 1, nº 4, 1929, p. 223.

[227] Colette Guillaumin, *L'idéologie raciste*, *op. cit.*, p. 74.

[228] Eric Robertson, « 'A Shameless, Indecent Saintliness': *Documents* (1929-31), and *Acephale* (1936-9) », *loc. cit.*, p. 263.

[229] Brent Hayes Edwards, « The Ethnics of Surrealism », *loc. cit.*, p. 110.

formes affectives qu'est l'ambivalence[230] ». À cet effet, il faut aussi constater combien la vision sauvage et enfantine crée entre les groupes dominés et les groupes dominants un fossé épistémologique infranchissable. Cette « vision » proposée par *Documents*, après tout, n'est pas sensiblement éloignée de « l'âme indigène » que tentent de mettre en lumière les ethnographes coloniaux : or, la volonté même « de comprendre "l'âme indigène" est en même temps une réaffirmation de toute la distance, en termes d'évolution, entre le sujet et l'objet de l'ethnographie[231] ». À travers la vision sauvage et enfantine s'expriment sans équivoque la dénomination de l'autre d'une part, nécessairement minoritaire, objet du discours ramené à son caractère biologique, et l'invisibilité du sujet du discours d'autre part, majoritaire, qui, lui, a le « luxe » d'être ce qu'il souhaite et le privilège de reconnaître du dehors la vérité de ce qui est indissolublement enfantin et sauvage.

Dans *Documents*, c'est spécifiquement l'exercice de la confusion entre le sujet étudiant et l'objet étudié, structurelle à son scepticisme épistémologique, qui manifeste avec le plus de clarté ce privilège qu'a le dominant de choisir ce qu'il désire être. Cette confusion, même lorsque l'on en traite avec sérieux et gravité, ne saurait être affaire de complète identification ; les groupes dominant et dominé gardent leur essence, leur nature « civilisée » ou « sauvage », et c'est d'ailleurs sur cette base que l'on peut jouer à « faire comme si ». D'une part, la publication elle-même ne saurait être conçue comme un « ensauvagement » à proprement parler : le degré de raffinement de ses propositions s'adresse à un public instruit et au courant d'enjeux académiques n'ayant qu'une portée très restreinte dans le discours public. L'attaque contre le rationalisme dans la publication se manifeste en effet le plus souvent par des frondes qui, si elles se font anti-intellectualistes, ne sont appréciées et commentées que par d'autres

[230] Colette Guillaumin, *L'idéologie raciste*, *op. cit.*, p. 73.

[231] Benoît de l'Estoile, « Science de l'homme et "domination rationnelle". Savoir ethnologique et politique indigène en Afrique coloniale française », *loc. cit.*, p. 310.

intellectuels. Et même lorsqu'elle parle de « sauvagerie », ses ambitions ne sauraient concerner les groupes dont elle traite. D'autre part, si les auteurs et les artistes à l'étude (Pablo Picasso, Joan Miró ou Hans Arp par exemple) peuvent dans la création « jouer » au sauvage et à l'enfant dans leurs articles ou dans leur œuvre, ces mêmes sauvages et enfants, eux, sont « assignés à résidence » et contraints à jouer leur rôle dans la division sociale du travail intellectuel. Ceux-ci doivent en effet se contenter de faire leur « besogne » dans *Documents*, c'est-à-dire devenir une arme contre l'idéalisme et l'humanisme au sein de la société occidentale, selon les enjeux philosophiques qui sont les siens[232]. L'abolition de leur essentialisation aurait effectivement pour conséquence de briser les prémices fondamentales du scepticisme épistémologique de *Documents*. En ce sens, et de manière paradoxale, la confusion entre le sujet et l'objet dans la revue est une opération nécessairement unidirectionnelle ayant pour effet de garder farouchement les frontières qui séparent les différents groupes sociaux s'inscrivant dans des rapports de domination. Aussi, nous voyons que le scepticisme épistémologique même, geste constitutif attribué aux mouvements d'avant-garde, ne saurait *de facto* être considéré comme anticonformiste ou émancipateur.

Il reste néanmoins vrai que le scepticisme épistémologique des avant-gardes cherche à faire émerger la nécessité de repenser *ce que l'on pense savoir*, tout comme le fait la question de l'occulte pour les chercheurs métapsychiques du XX^{e} siècle. Tant pour ces spirites que pour certains de ces mouvements artistiques et littéraires, il s'agit en effet de dépasser les explications de la science actuelle[233]. Pour plusieurs artistes et écrivains d'avant-garde, cela passe par l'objectif de mettre en place les conditions de possibilité d'un commencement inédit pour le monde[234], et c'est cette ambition qui les amène à remettre radicalement en question le rapport au rationnel et au sens commun.

---

[232] Rosalind E. Krauss, « No More Play », *loc. cit.*, p. 64.

[233] Sofie Lachapelle, *Investigating the Supernatural. From Spiritism and Occultism to Psychical Research and Metapsychics in France, 1853–1931*, *op. cit.*, p. 23.

[234] Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, *op. cit.*, p. 69.

Dans *Documents*, le scepticisme épistémologique cohabite et s'informe de disciplines émergentes, principalement l'ethnographie, et c'est d'ailleurs de ce voisinage que naît la singularité de ses propositions, soit l'adoption d'une vision sauvage ou enfantine ainsi que la mise en scène d'une confusion entre le sujet étudiant et l'objet étudié. Or, l'analyse exclusive de ce scepticisme comme anticonformiste et attaque à l'idéologie dominante ne tient pas compte, d'une part, de la défense au moins tacite du colonialisme d'État par plusieurs de ses contributeurs et, d'autre part, de la reproduction à même ses « techniques d'avant-garde » d'idées qui sont aux fondements de l'idéologie raciste. Si des lacunes épistémologiques rendaient plus difficiles la mise en lumière de l'expérience de groupes sociaux dominés (ce que Miranda Fricker qualifie d'« injustice herméneutique[235] »), le recul historique nous permet désormais de raffiner notre compréhension de *Documents*, autant dans sa rupture que dans sa conformité avec certains aspects de la *ratio* dominante. À ce titre, l'une des tâches du lecteur et du critique de l'avant-garde devrait sans doute être de mettre à profit les nouvelles ressources épistémologiques afin de pouvoir en tirer toutes les leçons qu'elle a encore à livrer.

[235] Miranda Fricker, *Epistemic Injustice. Power & the Ethics of Knowing*, *op. cit.*, p. 150-151.

CHAPITRE 5
CE QUI SE CACHE DANS LE SOUTERRAIN DES MUSÉES : *DOCUMENTS* ET L'INSTITUTION ART

Le milieu des arts se dirigerait tout droit vers un précipice qu'il aurait lui-même creusé. La catastrophe annoncée serait certes un processus graduel, mais inévitable. Du moins, c'est ce que prétend l'archéologue et conservateur de musée Salomon Reinach en 1931. À travers quelques articles dans des revues spécialisées, il explique la manière dont les musées se sont empêtrés dans une situation périlleuse : saturés d'œuvres « que les siècles ont accumulées en plusieurs capitales d'Europe[1] », encombrés, ils peinent de plus en plus à aménager efficacement leurs salles d'exposition et à procéder à de nouvelles acquisitions qui enrichiraient leurs collections. Le cœur du problème, pour Reinach, ne réside cependant pas dans ce désordre croissant, mais plutôt dans ses conséquences. En effet, ce qui inquiète le plus le conservateur du musée de Saint-Germain, c'est la perturbation de la mission éducatrice des institutions muséales que génère ce chaos d'œuvres présentées pêle-mêle. Dans ces salles trop pleines, le prodigieux côtoie l'ordinaire ; l'on s'y trouve à « juxtaposer le bon, le médiocre et le pire, au risque de fausser le goût des visiteurs novices et de lasser l'attention des visiteurs instruits[2] ». Car « cet encombrement n'a pas seulement des inconvénients d'ordre esthétique ; il est décourageant pour le visiteur ; il réduit la valeur pédagogique des chefs-d'œuvre, exhibés en mauvaise compagnie[3] ». Si personne ne fait rien pour remédier à cette déchéance institutionnelle, les musées risquent de perdre graduellement toute pertinence – toute *valeur* – au sein du public auquel ils s'adressent.

[1] Salomon Reinach, « L'encombrement des musées », *Les Cahiers de la république des lettres, des sciences, des arts*, nº 13, 1931, p. 15.

[2] *Ibid.*, p. 18.

[3] *Ibid.*, p. 17.

Face à cette impasse, Reinach n'envisage pas que l'on se débarrasse des œuvres ordinaires, de « ce qui est simplement intéressant[4] » (le conservateur se dit au contraire « hostile aux "envois en province"[5] »). Cependant, on ne peut pas non plus, sans broncher, laisser ces productions triviales prendre la place d'œuvres plus méritantes. Aussi faut-il leur trouver un endroit désigné, à l'extérieur des lieux de visite, qui serait accessible aux « spécialistes », mais à l'abri des regards de visiteurs « sans instruction spéciale ». Car spécialistes et visiteurs inexpérimentés forment deux « classes » bien distinctes, voire opposées dans leurs inclinations et penchants naturels, et ces classes doivent être traitées de manière différenciée :

> Le musée s'adresse au grand public et aux spécialistes, c'est-à-dire à deux classes de personnes dont les besoins sont tout à fait différents. Plus le spécialiste est à l'aise dans une collection, moins le grand public en jouit et en profite. L'abondance des répliques, des variantes, des exceptions réjouit l'un et ahurit l'autre. Cela est particulièrement vrai pour les musées ethnographiques et préhistoriques ; mais on peut observer le même phénomène dans les grandes collections d'antiques et de tableaux. Une personne sans instruction spéciale, qui parcourt les galeries d'antiques du Louvre, ne peut distinguer entre quelques œuvres admirables, typiques, significatives et la grande masse des documents dont l'intérêt est purement archéologique. Loin que son goût puisse profiter de cette promenade, il s'y pervertit et s'y égare, oscillant entre l'admiration de commande et une indifférence résignée. Ma conclusion, c'est qu'il faut, dans chaque musée, *séparer les pièces typiques des simples documents*, ne pas les présenter en bloc au public[6].

La séparation entre les « pièces typiques » et les « simples documents » représente, selon Reinach, la solution nécessaire pour contrer cette situation fâcheuse qui met actuellement en péril le milieu des arts et de la conservation du patrimoine humain. De plus, ce changement aurait l'avantage de corriger plusieurs mauvaises perceptions qui circulent parmi le public à propos des musées, qui n'auraient pas eu

[4] Salomon Reinach, « Musées, Bibliothèques et Hypogées », *Revue archéologique*, vol. 14, juillet-décembre 1909, p. 269.

[5] Salomon Reinach, « L'encombrement des musées », *loc. cit.*, p. 17.

[6] *Idem*. Je souligne.

particulièrement bonne presse dans les dernières années. À cet effet, une nouvelle menace prenant pour nom le « futurisme » gagne en popularité. Ceux qui s'en revendiquent, les « gens-futuristes », défendent une « idéologie iconoclaste[7] » ayant pour ambition de détruire toutes les institutions formant le socle de notre histoire collective. S'il dit « sourire des juvéniles fureurs » émanant de « cerveaux fumeux d'Érostrates ivres de réclame[8] » (on a mis en prison des travailleurs aigris pour moins que cela, précise-t-il), Reinach considère qu'il faut prendre ces discours bien au sérieux, car il comprend de quoi ils sont le symptôme. « [L]'impatience d'un passé envahissant et quelque peu oppresseur » est le produit non pas d'un trop grand nombre de musées, mais de leur « encombrement[9] » : c'est donc cette saturation graduelle à laquelle se sont laissé aller les musées qui serait la cause d'une hargne injuste contre des institutions fondamentales à l'intérêt humaniste.

Encore reste-t-il à trouver les moyens techniques pour remédier au problème de plus en plus criant de l'encombrement. Car si, justement, les musées n'ont pas l'espace nécessaire pour héberger de nouvelles œuvres ou pour aménager correctement leurs salles, et s'il est hors de question de se départir des toiles et objets dont l'intérêt n'apparait qu'au spécialiste, où donc ranger ce que l'on souhaite garder à l'abri des regards indiscrets ? Il nous faut, affirme Reinach, creuser pour disposer de ces œuvres secrètement, sous les lieux d'exposition officiels. Il nous faut, en effet, « recourir à *l'exposition souterraine*, éclairée, mais non d'une manière permanente, à la lumière électrique[10] » :

> Ces galeries, presque indéfiniment extensibles, ne s'éclaireraient que pour les spécialistes autorisés, qui pourraient y travailler sans surveillance. J'imagine qu'on y placerait avec avantage, outre les tableaux conservés en magasin, deux ou

[7] *Idem*.

[8] *Idem*.

[9] *Idem*.

[10] *Idem*.

> trois cents peintures, deux ou trois cents marbres et un bien plus grand nombre de petits objets (égyptiens, susiens, grecs), qui encombrent actuellement les salles. Les trois quarts des antiquités rapportés de Suse y seraient mieux à leur place que dans les grandes salles du bord de l'eau, sans parler des collections d'Extrême-Orient, où s'impose, dans l'intérêt même des chefs-d'œuvre, un sévère triage[11].

Plusieurs autres conservateurs français partagent cette opinion sur la situation critique des institutions patrimoniales durant la période d'entre-deux-guerres. Le musée serait bel et bien en train de faillir à sa tâche fondamentale qui, selon le critique et historien de l'art Léon Rosenthal, serait de « prendre sous sa tutelle l'enfant qui grandit à son ombre, le citadin qui n'aura presque jamais l'occasion d'aller au loin prendre un bain d'idéal[12] ». Les conservateurs contemporains (dont il faut rappeler que le travail dépend de la bonne santé des organisations qui les emploient), face à la faillite de cette vocation pédagogique et humaniste, évoquent une question récurrente : « Qui aiderait un brave homme dans ses aspirations inconscientes à sortir de lui-même, de son cadre étroit, de son atmosphère bornée, si le musée se dérobe à cette tâche[13] ? » Mais pour dire vrai, le problème dépasse ici celui de l'« encombrement ». En effet, durant cette période mouvementée, c'est toute la gestion muséale qui est remise en cause, tant par les professionnels que par la presse. Dans la première moitié du XX^e^ siècle, « [l]es musées sont en crise, ils semblent ne plus savoir répondre aux besoins de sociétés qui évoluent rapidement et dont l'une des priorités est l'établissement de modes nouveaux d'accès à la culture et au patrimoine[14] ». La discipline de la muséographie, qui s'institutionnalisera pleinement dans la seconde moitié du XX^e^ siècle (devenant alors la discipline de la muséologie)[15], se déploie alors dans les vagues

[11] *Idem*.

[12] Léon Rosenthal, « De la réforme des musées d'art », *Les Cahiers de la république des lettres, des sciences, des arts*, n^o^ 13, 1931, p. 72.

[13] *Idem*.

[14] Michela Passini, « Le métier de conservateur : la construction transnationale d'une nouvelle figure professionnelle dans l'entre-deux-guerres », *Revue germanique internationale*, n^o^ 21, 2015, p. 150.

[15] *Ibid*., p. 149.

agitées de son émergence, tentant tant bien que mal d'apporter des solutions à la crise. En 1923 naît ainsi l'Association des conservateurs français ; en 1926, c'est au tour de l'Office international des musées de prendre ses assises en France[16]. Ces initiatives porteront graduellement fruit. C'est à partir de cette époque que l'on commence à concevoir le musée comme une véritable « machine à conserver et à exposer les œuvres d'art », pour reprendre l'expression de Le Corbusier[17], et que l'institution muséale prend des airs de service public[18].

Nombreux sont les praticiens, critiques, commissaires d'exposition, conservateurs et galeristes qui s'expriment lors de ces débats agités ayant marqué les débuts de la discipline muséologique en France. L'un de ces acteurs importants est sans conteste Pierre d'Espezel, alors conservateur au Cabinet des Médailles et antiques de la Bibliothèque nationale de Paris. Avec le critique d'art Georges Hilaire, il dirige un numéro des *Cahiers de la république des lettres, des sciences, des arts* entièrement consacré aux musées[19], d'où sont notamment tirés les articles de Salomon Reinach et Léon Rosenthal cités plus haut. Dans leur avant-propos, d'Espezel et Hilaire justifient cette édition des *Cahiers* par la curiosité naissante qu'expriment certains visiteurs à l'égard d'enjeux autrefois restreints aux cercles spécialistes. En effet, les collections publiques sont « l'objet, depuis quelque temps, d'un intérêt grandissant et, il faut bien le dire, assez nouveau » : « [l]eur perfectionnement, leur réforme font maintenant partie

[16] Dominique Poulot, *Une histoire des musées de France. XVIII^e - XX^e siècle*, Paris, La Découverte, 2008, p. 12.

[17] Cité par Luc Benoist, *Musées et muséologie*, PUF, Paris, 1960, p. 29.

[18] Dominique Poulot, *Une histoire des musées de France*, *op. cit.*, p. 12.

[19] Pierre d'Espezel et Georges Hilaire, « Avant-propos », *Les Cahiers de la République des lettres, des sciences, des arts*, n° 13, 1931, p. 5-12.

des préoccupations du grand public[20] ». L'avenir du musée et de la conservation, selon les auteurs, commence enfin à intéresser ceux qui les fréquentent.

Afin de faire œuvre utile, d'Espezel et Hilaire proposent, dans leur « anthologie de l'activité muséographique mondiale[21] », de donner la parole spécifiquement aux « ingénieurs », aux « spécialistes », aux « réformateurs[22] », qui pourront informer efficacement les intéressés sur les défis que rencontrent les musées français et internationaux. Dans la plupart des articles des *Cahiers*, la France se trouve égratignée par ses contributeurs (l'opinion française, dans le domaine de la conservation du patrimoine, représenterait « la dernière et la plus mal informée de l'utilité et de l'agrément que l'on doit attendre des musées[23] ») ; on met donc le plus souvent en lumière ce qui dans la pratique muséographique devrait être abandonné. Or, pour d'Espezel et Hilaire, il était important de conclure l'ouvrage par une « conclusion positive », c'est-à-dire une sorte de prescription pour les musées de demain : aussi Georges Wildenstein signe-t-il le dernier article du numéro, détaillant « un programme d'action précis, un programme d'ensemble[24] ». Une marche à suivre, en quelque sorte, pour les conservateurs qui portent l'idéal d'un musée destiné à raffiner le goût et l'intelligence du grand public.

Deux ans avant cette parution consacrée aux musées ainsi qu'à leurs dimensions pédagogique et humaniste, Pierre d'Espezel était à l'origine d'une autre initiative, dont l'ambition était bien différente de celle énoncée dans les *Cahiers de la république des lettres, des sciences, des arts* : la revue *Documents*. D'Espezel travaille alors au Département des monnaies, médailles et antiques de la Bibliothèque nationale de

[20] *Ibid*., p. 5.

[21] *Ibid*., p. 12.

[22] *Ibid*., p. 6.

[23] *Ibid*., p. 12.

[24] *Idem*.

France ; il y est le collègue d'un autre conservateur de formation, Georges Bataille, dont il a d'ailleurs publié en 1928 un article pour les *Cahiers de la république des lettres*[25]. C'est ensemble qu'ils conçoivent le projet d'une revue consacrée à la « trinité » archéologie, beaux-arts et ethnographie[26]. Tout comme c'est le cas pour les *Cahiers*, Georges Wildenstein, également contributeur au numéro sur les musées, finance la publication de *Documents*[27]. Malgré les divergences significatives entre les deux revues, leurs points de partage ne s'arrêtent pas ici. Plusieurs des contributeurs de *Documents* publient aussi, en 1931, des articles dans l'édition des *Cahiers* sur la valeur et l'importance des musées en France, soit « Musées ou cabinets d'amateurs ? » par le conservateur Jean Babelon[28], « Rôle social des musées[29] » par le député Georges Monnet[30], et « Musée de beaux-arts ou musée d'ethnographie ? » de Georges Henri Rivière[31]. Il est difficile, à cette lumière, de nier catégoriquement la parenté, au moins en termes de collaborateurs, des *Cahiers de la République des lettres* et de *Documents*. Après tout, tant les fondateurs, les contributeurs que le financier transitent sans grande difficulté d'un lieu de publication à l'autre.

Cependant, le plus souvent centrée sur une autre « trinité », soit celle des auteurs Bataille-Leiris-Einstein, la recherche tend à valoriser des éléments qui nient la

---

[25] Georges Bataille, « L'Amérique disparue », *Les Cahiers de la république des lettres, des sciences, des arts*, nº 11, 1928, p. 5-14.

[26] Denis Hollier, « La valeur d'usage de l'impossible », *loc. cit.*, p. VIII.

[27] Yves Chevrefils Desbiolles, *Les revue d'art à Paris 1905-1940*, *op. cit.*, p. 138.

[28] Jean Babelon, « Musées ou cabinets d'amateurs ? », *Les Cahiers de la république des lettres, des sciences, des arts*, nº 13, 1931, p. 75-80.

[29] Georges Monnet, « Rôle social des musées », *Les Cahiers de la république des lettres, des sciences, des arts*, nº 13, 1931, p. 343-352.

[30] On sait cependant que l'article signé du nom de cet auteur, dans la revue *Documents*, est en fait un texte de son secrétaire, Claude Lévi-Strauss. À cet égard, voir Claude Lévi-Strauss et Didier Éribon, *De près et de loin*, Paris, Odile Jacob, 1988, p. 238.

[31] Georges Henri Rivière, « Musée de beaux-arts ou musée d'ethnographie ? », *Les Cahiers de la république des lettres, des sciences, des arts*, nº 13, 1931, p. 278-282.

proximité des publications de *Documents* et des *Cahiers*. Par exemple, on évoque presque systématiquement, dans la tentative de définir le « programme » de la revue, le conflit entre d'Espezel, Wildenstein et Bataille après la publication du premier numéro[32], conflit qui dramatise l'anticonformisme éditorial supposé de *Documents*. On fait également souvent du célèbre article « Informe » de Bataille une « véritable clé de voûte » de la publication, article où l'auteur « expose[rait] de manière presque théorique, mais aussi ludique, le point nodal de la critique des "formes" culturelles de signification » et en « éclaire[rait] de façon générale les enjeux esthétiques[33] ». De cette façon, on construit l'aventure *Documents* dans son « opposition au point de vue esthétique[34] ». À partir de cette perspective, les contributeurs de la revue opéreraient une véritable « désublimation de l'art[35] » ; « l'altération et le déclassement de l'*esthétique* (qui appelle le goût) en *esthésique* (qui appelle désir, douleur, dégoût) » seraient en effet un « leitmotiv des articles de *Documents*[36] ». Rien n'en serait plus éloigné, de cette perspective, qu'une édition des *Cahiers de la république des lettres, des sciences, des arts* consacrée à l'importance du développement des institutions muséales.

Il est important de préciser qu'à de nombreux égards, les lectures de *Documents* comme fronde contre le classicisme, valorisé dans les institutions muséales traditionnelles, sont tout à fait justifiées. Même si elles ne tiennent peut-être pas toujours compte de la présence des conservateurs (dans les deux sens que peut prendre le terme) au sein de l'équipe qui écrit pour la revue, ces interprétations prennent appui

[32] Denis Hollier, « La valeur d'usage de l'impossible », *loc. cit.*, p. VIII.

[33] Vincent Teixeira, *Georges Bataille, la part de l'art : la peinture du non-savoir*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 39-40.

[34] Denis Hollier, « La valeur d'usage de l'impossible », *loc. cit.*, p. VIII.

[35] Vincent Teixeira, *Georges Bataille, la part de l'art : la peinture du non-savoir*, *op. cit.*, p. 12.

[36] Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, *op. cit.*, p. 202.

sur les déclarations explicites qui se manifestent dans une proportion considérable d'articles. Sur la question des musées, par exemple, on peut lire la définition ironique qu'en propose Georges Bataille dans la chronique du dictionnaire critique, qui ne vante certainement ni les mérites ni le potentiel de ces institutions :

> Il faut tenir compte du fait que les salles et les objets d'art ne sont qu'un contenant dont le contenu est formé par les visiteurs : c'est le contenu qui distingue un musée d'une collection privée. Un musée est comme le poumon d'une grande ville : la foule afflue chaque dimanche dans le musée comme le sang et elle en ressort purifiée et fraîche. Les tableaux ne sont que des surfaces mortes et c'est dans la foule que se produisent les jeux, les éclats, les ruissellements de lumière décrits techniquement par les critiques autorisés. Les dimanches, à cinq heures, à la porte de sortie du Louvre, il est intéressant d'admirer le flot des visiteurs visiblement animés du désir d'être en tout semblables aux célestes apparitions dont leurs yeux sont encore ravis […]. Le musée est le miroir colossal dans lequel l'homme se contemple enfin sous toutes les faces, se trouve littéralement admirable et s'abandonne à l'extase exprimée dans toutes les revues d'art[37].

Les œuvres considérées comme des « surfaces mortes » ; les musées ne devenant que de simples « contenants », le « contenu » se limitant au public qui les fréquente ; l'ironie avec laquelle l'on décrit l'espèce de rite de contemplation narcissique auquel se soumettent les visiteurs : la vision de l'institution muséale n'a rien d'apologétique. Qui plus est, plusieurs contributions mélangent indistinctement les « grandes œuvres » avec des œuvres dites primitives, des photographies de gros orteils et des fragments de la culture populaire, ce qui représenterait sans doute un cauchemar muséal pour Salomon Reinach. L'une des caractéristiques principales attribuées aux mouvements d'avant-garde par le théoricien Peter Bürger, soit l'abolition de la séparation de l'art et de la vie, semble donc dans *Documents* particulièrement prégnante, tant dans la définition du musée que dans le contact de l'art avec l'ordinaire. Dans les prochaines pages, c'est donc sur cette abolition supposée dans *Documents* que nous nous pencherons, exposant les forces et les limites qu'impose ce type de lectures sur la réception de la revue. Nous poserons pour hypothèse que, loin d'une négation de

[37] Georges Bataille, « Musée », *loc. cit.*, p. 300.

l'institution art (pour reprendre le vocabulaire de Bürger), la publication à laquelle ont participé Bataille, Einstein et Leiris correspond plutôt à ce que Reinach proposait aux institutions muséales : la constitution d'un espace en marge du monde légitime de l'art. Fruit de discours qui se sont adressés (et continuent d'ailleurs de s'adresser) à des « spécialistes autorisés », à l'abri des regards des visiteurs « sans instruction spéciale », le modèle proposé par *Documents* ne semble pas dans les faits avoir prôné l'abolition de l'art, mais une cohabitation avec le milieu et les valeurs traditionnels de l'art – d'où, peut-être, cette remarquable absence d'un programme clair et sans équivoque dans la revue.

Dans ce chapitre, nous analyserons les rapports qu'entretiennent les contributeurs de la revue *Documents* non seulement avec l'art, mais également avec certaines des institutions contemporaines qui contribuent le plus significativement à en fonder les principes : les musées. Pour ce faire, je mettrai d'abord en lumière ce qui distingue, face à la tradition établie de l'art français et de l'art classique, la vision de plusieurs contributeurs de *Documents*. Comme pour un certain réalisme et pour le rationalisme, la tradition artistique apparaît souvent condamnable dans la publication en ce qu'elle propose des représentations idéalisées qui s'éloignent de la matérialité du réel. Ce qui n'empêche pas pour autant ces auteurs de parler avantageusement d'artistes célébrés par l'institution : le plus souvent, cependant, ceux-ci sont traités dans leur caractère antagonique et sont ramenés à la dimension « matérielle » de leurs propositions, c'est-à-dire à la « valeur d'usage » de leurs œuvres (pour reprendre ce qui est devenu un lieu commun de la critique). À cette aune, l'enjeu des conservateurs qui écrivent pour *Documents* concerne à la fois la préservation des institutions muséales et leur transformation plus ou moins radicale.

La remise en question des fonctions et fins de l'art, de même que le retour à sa « valeur d'usage », est loin d'être la chasse gardée de la revue *Documents* durant la période de l'entre-deux-guerres. Ces enjeux renvoient directement à ce que Peter

Bürger qualifiait, dans les années 1970, d'autocritique de l'autonomie artistique et de dépassement de l'art dans la pratique de la vie par les mouvements d'avant-garde historiques. La perspective éminemment sociale et historique (et non pas psychologique ou morale) que l'auteur adopte pour analyser l'institution art, dans la lignée de ce que Max Horkheimer a qualifié de théorie critique[38], le distingue de ceux ayant précédemment théorisé l'avant-garde. Dans la deuxième partie, nous nous pencherons sur les implications de cette interprétation de l'avant-garde, qui semble, à de nombreux égards, tout particulièrement adaptée à l'étude de *Documents* comme objet. Quelles sont les conditions historiques d'émergence de l'avant-garde ? Quel est leur positionnement face à ce que Bürger appelle « institution art » ? Quelle ambition partagée auraient défendue ces mouvements épars ? Cette assise théorique est nécessaire, en ce qu'elle nous permet de mettre en lumière certains aspects ambivalents du projet *Documents* face aux musées et à l'esthétique de la période.

Étonnamment, bien que l'analyse bürgerienne de l'avant-garde soit spécifiquement institutionnelle, le musée n'y occupe qu'une place accessoire, mentionné brièvement comme terminus de l'art devenu impuissant à transformer le monde. Mais la question du musée, dans *Documents* comme dans plusieurs autres mouvements d'avant-garde, occupe une place centrale. Pour ceux qui contribueront plus tard aux *Cahiers de la république des lettres, des sciences, des arts*, la revue devient un lieu privilégié pour développer une réflexion sur l'avenir de ces institutions. Sur cet enjeu, l'entre-deux-guerres est une période de questionnements et de débats particulièrement effervescente. Pour d'autres auteurs de la publication, au contraire, l'ambition humaniste, pédagogique et nationaliste du musée est sévèrement remise en question. Il faudrait, selon ces derniers, sortir des murs de l'institution et faire l'expérience empirique de l'art sur le *terrain*. Aussi, le musée constitue dans

[38] Max Horkheimer, « Traditional and Critical Theory », dans *Critical Theory. Selected Essays*, trad. par Matthew J. O'Connell, New York, Continuum, 1975, p. 188-243.

Documents une porte d'entrée privilégiée pour l'étude du rapport qu'entretiennent différents contributeurs à l'esthétique, ainsi que l'articulation – voire la cohabitation – d'idées et de propositions qui semblent antagoniques à tous points de vue.

Ce détour par le musée éclaire déjà la complexité du rapport de *Documents* à l'institution art et de son positionnement face à l'ambition d'abolir la séparation entre l'art et la pratique de la vie, pour reprendre les mots de Peter Bürger. Pour réconcilier les appels contradictoires de la revue en regard de la tradition artistique, je développerai l'hypothèse que *Documents* peut être lu comme la réalisation discursive de l'ambition du conservateur Salomon Reinach : la revue creuse, sous l'enceinte du musée, un souterrain hébergeant les « simples documents » normalement conservés à l'abri des regards indiscrets. Les sous-sols du monde de l'art trouvent paradoxalement leur légitimité dans l'esthétique qu'ils remettent en question : ainsi, il n'est pas contradictoire de voir cohabiter dans *Documents* des textes valorisant une vision très esthétique et classique d'autres textes remettant radicalement en question cette vision. Cette dynamique dramatise un aspect fondamental de l'avant-garde : sa dépendance à l'institution dont elle se veut critique et donc son incapacité à être *originale* au sens fort, c'est-à-dire d'exister *à l'origine*, indépendamment du terreau esthétique sur lequel elle pousse, comme une mauvaise herbe – ou peut-être comme une plante carnivore.

5.1 Fronder le goût français

Le financier de la revue *Documents*, Georges Wildenstein, a des idées bien à lui sur ce qui devrait prévaloir dans le « musée de l'Art français » de demain. Si, pour celui qui est également galeriste et directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*, l'école artistique française « jouit dans la civilisation européenne d'une place de choix que lui assurent et son mérite intrinsèque et sa continuité[39] », l'institution à la hauteur de cette grandeur

[39] Georges Wildenstein, « La création d'un musée de l'Art français et la muséographie », *Les Cahiers de la république des lettres, des sciences, des arts*, n° 13, 1931, p. 292.

reste encore, quant à elle, à bâtir. Aussi, le musée de l'Art français rêvé devra répondre à un double objectif de « [p]iété nationale » et d'« éducation de tous » : il faudra d'une part qu'il « [m]ontr[e] aux Français les chefs-d'œuvre accomplis par les meilleurs de leurs prédécesseurs » afin de « leur fournir leurs vrais titres de noblesse, les seuls indiscutables » et, d'autre part, qu'il « suscit[e] l'émulation de tous ceux, Français ou étrangers, qui les verront[40] ». Toutes les œuvres de la France ne pourront donc pas, selon ces critères, avoir leur place dans cette institution idéale. Avant d'obtenir leur *ticket d'entrée*, il faudra que les œuvres passent un test, c'est-à-dire qu'elles respectent l'établissement « d'une sorte d'histoire [du] goût des amateurs français, si intéressant pour notre histoire intellectuelle, souvent si supérieur au "goût officiel"[41] ». La beauté esthétique et formelle, évaluée par une certaine élite formée du milieu des arts et sujette à la rivalité fraternelle des artistes contemporains, devra régir la réorganisation des musées nationaux.

Bien qu'il ait fait partie du comité de rédaction de *Documents* (du moins selon les pages l'annonçant dans la revue), Wildenstein ne contribue personnellement, pendant les deux années de sa publication, à aucun des numéros de la revue. Cela ne signifie pas que ses idées sur l'avenir des musées et de l'art ne se manifestent pas dans les articles de la publication. Aussi, outre les récurrentes publicités pour la *Gazette des Beaux-Arts* (autre revue que la famille Wildenstein acquiert en 1928), très nombreuses sont les prises de position en faveur d'une conception esthétisante, élitiste et nationaliste de l'art, sur lesquelles je me pencherai plus loin. Pourtant, les études consacrées à *Documents* n'accordent à celles-ci presque aucune importance ou signification. Généralement, on décrit plutôt le programme de la revue à l'opposé des objectifs promus par Wildenstein. Cette interprétation n'est pas si étonnante : en effet, pour plusieurs des auteurs de *Documents*, la tradition artistique classique constitue une

[40] *Idem*.

[41] *Idem*.

calamité. Considérée comme le propre d'individus détachés du monde et de ses impératifs de vie, c'est-à-dire de ses considérations les plus pragmatiques, cette esthétique est dépeinte comme une ignorance se paradant ironiquement comme sagesse. Marcel Griaule jette ainsi un regard moqueur sur la façon « esthète » d'observer et de hiérarchiser les œuvres humaines : « Les archéologues et les esthètes s'intéressent au contenant, et pas au contenu, aux scènes champêtres, aux animaux du pourtour, et pas au lait tombant directement du pis ; à la couleur de la terre cuite et non à l'odeur qu'elle pouvait donner à ce lait, odeur de plantes aromatiques, de fumée, de bouse, au hasard des civilisations à beurre frais ou à beurre rance[42]. » De telles préoccupations voilent donc ce qui dans les objets importe le plus : leur utilité, leur *valeur d'usage*, pour reprendre l'interprétation qu'avance Denis Hollier dans sa préface à la réédition de *Documents*[43]. Il est plus pressant, aux yeux de l'ethnographe Griaule, de se concentrer sur l'étude du geste de l'homme qui s'abreuve plutôt que sur l'admiration de « la forme d'une anse[44] ».

À contre-courant de la vision de son financier donc, un nombre considérable de contributions à *Documents* font de l'esthétique une relique – et certainement pas, comme dans l'article de Wildenstein, un critère incontournable pour l'avenir de l'art. « Art », lorsque l'on réfère au « Grand Art », est « un affreux mot à majuscule qu'on ne devrait écrire qu'avec une plume pleine de toiles d'araignée[45] ». En 1930, plus personne n'adopterait, du moins avec sérieux, la dénomination d'esthète : « ce mot s'est dévalorisé », explique Georges Bataille, « dans la même mesure et de la même façon qu'*artiste* ou *poète*[46] ». Il a fini par écœurer, poursuit Bataille ; et, à la façon du

[42] Marcel Griaule, « Poterie », *loc. cit.*, p. 236.

[43] Denis Hollier, « La valeur d'usage de l'impossible », *loc. cit.*, p. IX-XII.

[44] *Idem*.

[45] Michel Leiris, « Civilisation », *loc. cit.*, p. 222.

[46] Georges Bataille, « Esthète », *loc. cit.*, p. 235.

« soulier d'une morte » que l'on trouve « dans un fond de placard », il a fallu porter ce terme « à la boîte aux ordures[47] ». Notre langage, notre manière de prendre quotidiennement la parole, reste saturé d'autres résidus analogues dont il devient nécessaire de se débarrasser. Le rossignol par exemple, qui parmi toutes les images figurées représente un paradigme du poétique, s'est pétrifié dans sa fonction d'« accessoire éternel », de « vedette du répertoire lyrique », de « réveillon des adultères », de « confort des bonnes amoureuses[48] ». Cet oiseau, défend Carl Einstein, n'est plus qu'« une fatigue érotique », qu'un « cache-cache » à classer « parmi les idéaux dépourvus de sens », qu'une « utopie à bon marché » qui « couvre la misère », qu'une allégorie « à reléguer parmi les natures mortes classiques du lyrisme[49] ». De la même façon, le sens communément admis de certains mots courants liés à l'esthétique et à l'idéalisme est remise en question ; la chronique du dictionnaire critique va même jusqu'à leur attribuer des exégèses étranges ou inédites.

Mais pour ces contributeurs, cette fronde au goût français ne représente pas une condamnation absolue du milieu des arts. Aussi, des figures reconnues par le réseau institutionnel des musées, tant anciennes que récentes, se trouvent célébrées dans *Documents*, et ce, même dans les mêmes pages qui se veulent critiques de la tradition artistique. Lorsqu'elles le sont, c'est le plus souvent pour souligner leur antagonisme face à cette tradition, et jamais pour leur reconnaissance par les élites culturelles contemporaines. Ainsi, on ne réfère pas aux tableaux de Picasso comme à l'œuvre consacrée qu'elle est déjà en 1929-1930, mais plutôt comme à une fronde contre la « somme de mouvements optiques incohérents » des tableaux de la Renaissance[50] ; Stravinsky est déjà un compositeur à succès, mais on présente son travail comme une

[47] *Idem*.

[48] Carl Einstein, « Rossignol », *loc. cit.*, p. 118.

[49] *Idem*.

[50] Carl Einstein, « Pablo Picasso. Quelques tableaux de 1928 », *loc. cit.*, p. 44.

hantise de notre pensée esthétique[51] ; l'artiste officiel de la cour des ducs de Lorraine Jacques Bellange est important non pas parce que son œuvre a décoré palais et bâtiments officiels, mais parce qu'elle a « quelque chose de prohibé, de laid, de pathologique, incompatible avec le bon goût français[52] ». Similairement, on ne doit pas se laisser « aveugler par certains raffinements » de la technique de Georges Seurat, car dans les faits il « tournait le dos à l'impressionnisme[53] » ; et l'œuvre du peintre et graveur Hercules Seghers (paysagiste que Rembrandt considérait comme son maître) a un « caractère exceptionnel » justement parce qu'elle ne représente que des « courants négatifs » et qu'elle constitue « une révolte isolée et étroite contre tout ce qui s'appelle hollandais[54] ». Finalement, face au « monde grouillant de fantômes », aux « vagues individus du passé », Jacques Lipchitz (apprécié des marchands d'art, qui fait sensation dès *L'homme à la guitare* qu'il expose en 1915) est un représentant des « forces vives de l'univers », qui ne répète pas « une leçon apprise par cœur[55] » ; Manet est présenté dans son dédain des « moyens raffinés de plaire qu'avait inventés pendant trois siècles la patiente servilité des artistes », rompant « un contact solidement établi et commode à tous, entre le peintre et le public[56] » ; Jean-Baptiste Piranèse manifeste « cette impatience d'un accomplissement total », « ce désir d'amener tout à bout, et que la ruine soit ruine absolument, et que la plénitude fasse éclater ce goût de néant qui en commande tous les progrès[57] » ; chez Piero di Cosimo, « [n]ul parti pris d'un idéalisme imbécile tendant à la glorification de l'homme, nulle trace d'une vision anthropomorphique du monde, aucun signe de la curiosité naïve du début de la

[51] André Schaeffner, « Igor Strawinsky, musicien vivant », dans *Documents*, vol. 1, n° 1, 1929, p. 62.

[52] « Gravures de Jacques Bellange, peintre lorrain », dans *Documents*, vol. 1, n° 3, 1929, p. 135.

[53] « Quelques esquisses et dessins de Georges Seurat », dans *Documents*, vol. 1, n° 4, 1929, p. 183.

[54] Carl Einstein, « Gravures d'Hercules Seghers », dans *Documents*, vol. 1, n° 4, 1929, p. 202.

[55] Jacques Baron, « Jacques Lipchitz », dans *Documents*, vol. 2, n° 1, 1930, p. 22.

[56] Marie Elbé, « Manet et la critique de son temps », dans *Documents*, vol. 2, n° 2, 1930, p. 84.

[57] Henry-Charles Puech, « Les "prisons" de Jean-Baptiste Piranèse », dans *Documents*, vol. 2, n° 4, 1930, p. 199.

Renaissance[58] ». La revue *Documents* valorise ainsi une liste de figures et d'œuvres très semblables à celle de la *Gazette des Beaux-arts* ; cependant, elle la présente comme une attaque aux milieux des arts contemporains, la célébrant pour son antagonisme – ou au moins sa distance – avec l'esthétique, le classicisme ou le « bon goût », qui agissent systématiquement comme repoussoirs. Nous y reviendrons un peu plus loin, mais cette situation force dès lors une interrogation : comment plusieurs auteurs de *Documents* peuvent-ils commettre cet affront à la tradition tout en faisant l'apologie de ces œuvres et artistes ?

Comme le réalisme traditionnel ou le rationalisme, discutés dans les chapitres précédents, l'esthétique aurait pour conséquence de nous éloigner du réel. Similairement, elle résulterait d'une sorte de déplacement : elle consisterait en un « jeu des transpositions », les symboles utilisés pour signifier « le caractère spécifique des émotions violentes et *impersonnelles*[59] » ne représentant plus qu'un « détournement », qu'une « cuisine poétique » où « la plupart des êtres humains [qui] sont naturellement débiles » ont la possibilité de « s'abandonner à leurs instincts que dans la pénombre[60] ». À cet égard, si les arts visuels et la musique sont également coupables de telles transpositions, la littérature semble avoir été un refuge de prédilection pour l'esthétique. Tout préoccupés qu'ils soient par l'élégance formelle, « prisonniers des mots », les écrivains ne se pencheraient jamais véritablement sur ce qui importe, c'est-à-dire à la remise en question des valeurs partagées :

> Pour cette génération, ce sont les littérateurs qui boitent péniblement derrière les peintres. Ceux-ci ont osé changer la grammaire reçue. Cependant les gratte-papiers pataugeaient avec une belle confiance dans les marécages de la syntaxe ; ils trouvaient une audace formidable dans le changement d'une nuance et imaginaient transformer quelque chose en poétisant des lieux communs crevés. Peut-être quelques sujets non encore officiels ont-ils été traités avec une syntaxe

[58] Georgette Camille, « Piero di Cosimo », dans *Documents*, vol. 2, nº 6, 1930, p. 333.

[59] Georges Bataille, « L'esprit moderne et le jeu des transpositions », *loc. cit.*, p. 490.

[60] Georges Bataille, « Le gros orteil », *loc. cit.*, p. 302.

> élégante et académique. À la rigueur, ils sont allés jusqu'à changer l'adjectif. Mais qui mettrait en question la hiérarchie des valeurs psychologiques et la logique même ? Ces écrivains sont prisonniers des mots[61].

« Les pauvres petits mots se cachent la figure, toussent timidement, rient avec un éclat idiot », affirme Eugène Jolas pour parler de Picasso dans la revue. « Le vocable a abandonné le sortilège », aussi faudrait-il restreindre au silence « ces braves petits mots de musées poussiéreux[62] ». Cette dernière analogie, dans *Documents*, n'est sans doute pas innocente. Elle constitue en quelque sorte une contraction de ce que nous retrouvons dans les articles « Musée[63] » et « Poussière[64] » de Georges Bataille (qui s'attaquent également au classicisme), créant un pont entre les arts et la littérature en reproduisant l'image de l'institution muséale en lieu refuge de l'esthétique traditionnelle. Il faut cependant noter que cette représentation est loin d'être une constante dans *Documents*. D'une part, ces lieux d'exposition occupent une grande place dans les recensions des contributeurs, et ce, même si parfois l'on en critique les choix bornés. D'autre part, lorsque l'on s'intéresse à ce que pourrait devenir l'institution muséale de demain, l'esprit est plus généralement réformiste que révolutionnaire. On souhaite lui assurer un avenir profitable et prospère, soulignant dans les articles les manières de la repenser. Contrairement aux « gens-futuristes », les auteurs de *Documents* ne croient pas nécessairement qu'il faille détruire les musées, les bibliothèques et les autres lieux de conservation du patrimoine humain, mais plutôt y aménager quelques changements pour tenir compte d'un rapport transformé à l'art.

Sur cet aspect au moins, on peut dire que les articles de *Documents* se rapprochent de ceux des contributeurs du numéro consacré aux musées par les *Cahiers de la république des lettres, des sciences, des arts*. On y trouve souvent les mêmes

---

[61] Carl Einstein, « André Masson, étude ethnologique », *loc. cit.*, p. 93.

[62] Eugène Jolas, « Eugène Jolas… », dans *Documents*, vol. 2, n° 2, 1930, p. 175.

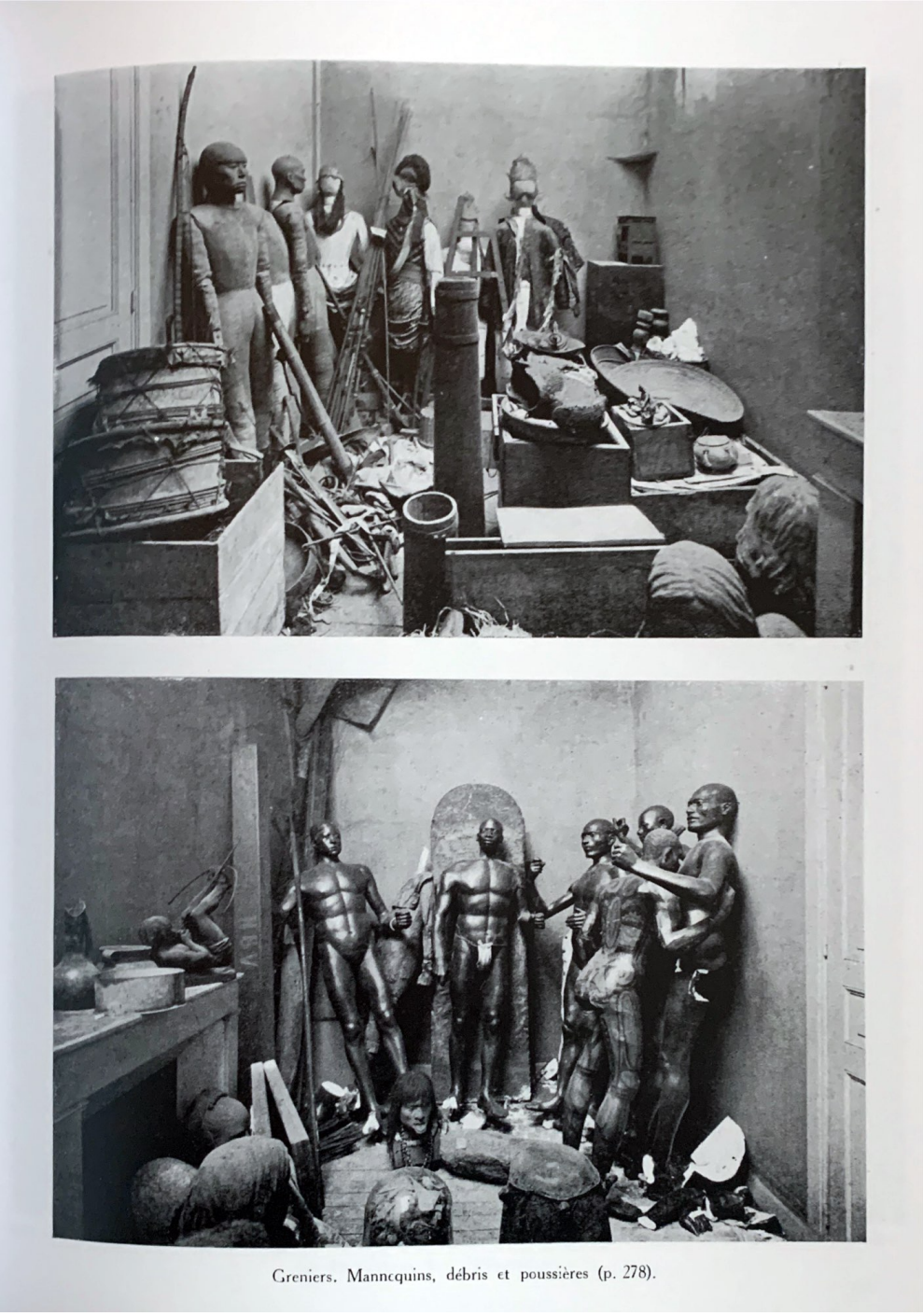
[63] Georges Bataille, « Musée », *loc. cit.*, p. 300.

[64] Georges Bataille, « Poussière », *loc. cit.*, p. 278.

préoccupations et les mêmes pistes de solution. Ce qui n'est pas surprenant, bien entendu, lorsque l'on considère que certains des auteurs écrivent pour les deux publications. Se penchant sur le cas spécifique du Musée d'ethnographie du Trocadéro, par exemple, Georges Henri Rivière arrive aux mêmes diagnostics et pronostics que Wildenstein dans les *Cahiers*, constatant une certaine « déchéance actuelle[65] » de l'institution (déchéance d'ailleurs illustrée par les photographies du Trocadéro illustrant l'entrée « Poussière » du dictionnaire critique). Et, face à cette situation fâcheuse, Rivière propose un « traitement » semblable à celui du conservateur Salomon Reinach, voyant dans la réorganisation du musée son véritable salut, réorganisation qui doit négocier avec finesse entre les intérêts des spécialistes et ceux du grand public. Il faut que « le Trocadéro rénové » devienne « un imposant et harmonieux tableau que l'ethnographie doit tracer des civilisations archaïques, tableau plus subtil, familier, folklorique, des réactions qu'engendrent sur les conceptions savantes et officielles, au sein de civilisations plus évoluées, le contact des instincts populaires[66] ». *Documents* n'est pas systématiquement contre les musées : certaines des positions qui se trouvent défendues dans ses pages pourraient même être rapprochées de celles des défenseurs de ces institutions.

[65] Georges Henri Rivière, « Le Musée d'ethnographie du Trocadéro », *loc. cit.*, p. 54.

[66] *Ibid*., p. 58.



Greniers. Mannequins, débris et poussières (p. 278).

Figure 10 : « Grenier. Mannequins, débris et poussières (p. 278) » (*Documents*, vol. 1, nº 5, 1929, p. 279)

Plusieurs lecteurs de la revue soutiennent qu'un point significatif distingue les articles de *Documents* de ceux qui apparaissent dans les *Cahiers de la république des lettres, des sciences, des arts* : l'accent mis sur l'usage de l'art dans la vie quotidienne au détriment de la beauté formelle des objets exposés au musée, ainsi que la négation d'une différence objective qui séparerait le chef-d'œuvre de l'objet courant. Si cette différence est surtout attribuable à la distinction que l'on fait alors entre le musée de beaux-arts et le musée d'ethnographie, distinction que reconnaissent d'ailleurs les conservateurs qui œuvrent dans les deux types d'institutions, il est vrai que certaines formulations de *Documents* restent assez frappantes par le rapport antagonique qu'elles entretiennent avec l'esthétique classique et le bon goût. Cela dit, ce genre de formulations n'est pas non plus complètement étranger à une revue esthétisante et nationaliste comme les *Cahiers de la république des lettres, des sciences, des arts*. Rivière, par exemple, y explique qu'« un ethnographe, – frémissez, collectionneurs, – traite avec une égale considération les objets courants et les objets exceptionnels : ceux-ci, parce qu'ils témoignent de faits insolites ; ceux-là, parce qu'ils nous donnent les caractères moyens, donc essentiels, d'une civilisation donnée[67] ». C'est pourtant entre autres sur la base d'une « désublimation de l'art », découlant de l'ethnographie et de l'organisation de son musée, que l'on classe *Documents* comme revue d'avant-garde. Les objets y deviendraient en effet des *documents* « dénué[s] de valeur artistique[68] », dépouillés de leurs habits esthétiques et figurant comme *choses utiles*.

Le musée d'ethnographie ne peut pas être un autre « Musée de Beaux-Arts », où un « goût impérieux mais versatile distribue ses certificats de beauté[69] » selon la mode du moment, affirme Rivière, cette fois-ci dans *Documents*. Les objets ne peuvent

[67] Georges Henri Rivière, « Musée de beaux-arts ou musée d'ethnographie », *loc. cit.*, p. 280-281.

[68] Denis Hollier, « La valeur d'usage de l'impossible », *loc. cit.*, p. VIII.

[69] Georges Henri Rivière, « Le Musée d'ethnographie du Trocadéro », *loc. cit.*, p. 58.

s'y répartir « sous l'égide de la seule esthétique[70] ». Cela signifie que, lorsque l'on expose des instruments de musique par exemple, il faut faire bien attention à ce que « [l]a vue de l'instrument » ne soit pas systématiquement « dérobée par l'objet plastique[71] ». Aussi, selon Schaeffner, à côté de l'instrument au musée « doit figurer une photographie du joueur de celui-ci ; l'objet muet, et sa position entre les mains de qui l'éveille et soudain le multiplie[72] ». Mais ces idées pour la reconfiguration du musée ne peuvent pas tout à fait être assimilées à la critique de l'esthétique exprimée par un Georges Bataille ou un Michel Leiris. En effet, tant Rivière que Schaeffner reconnaissent la valeur esthétique comme méthode de classement dans certaines situations. S'ils ne la jugent pas valable (ou suffisante) pour l'évaluation ethnographique des objets, ils ne nient cependant pas qu'il soit normal et approprié que ce soit la beauté formelle qui prévale dans les musées de beaux-arts. Chaque institution a ses critères de classement, et chaque critère de classement est justifié dans des contextes donnés. Rivière dresse ainsi sommairement la séparation des musées selon leur champ de spécialisation :

> Si nous voulions céder à une logique rigoureuse, nous dirions que le Musée d'Ethnographie, commençant là où finirait le Musée d'Histoire naturelle, devrait embrasser dans leur ensemble les civilisations primitives et archaïques ; – tandis que les civilisations plus évoluées se partageraient entre le Musée des Beaux-Arts, le Musée de Folklore et une manière de Conservatoire des Arts et Métiers[73].

L'opposition à l'esthétique qui se manifeste dans *Documents* doit donc être nuancée, mais cela ne veut certainement pas dire qu'elle n'y est pas présente, comme le montrent d'ailleurs plusieurs ouvrages et articles consacrés à la revue. En effet, sur la base d'un certain nombre de ses contributeurs, de même que sur son appropriation

---

[70] *Idem*.

[71] André Schaeffner, « Des instruments de musique dans un musée d'ethnographie », dans *Documents*, vol. 1, nº 5, 1929, p. 250.

[72] *Ibid*., p. 252.

[73] Georges Henri Rivière, « Le Musée d'ethnographie du Trocadéro », *loc. cit.*, p. 58.

de techniques (notamment le montage) et de thématiques particulières (le « bas matérialisme » et l' « informe » par exemple), cette publication de l'entre-deux-guerres est rapprochée des mouvements d'avant-garde historiques qui pullulent dans la première moitié du XX^{e} siècle. À cet égard, l'opposition de la « valeur d'usage » de l'art à sa valeur d'échange, de même que la valorisation constante de l'ordinaire et du vulgaire, rapprochent le programme supposé de *Documents* de celui que conceptualise Peter Bürger dans sa théorie de l'avant-garde : le projet global de s'attaquer à l'autonomie artistique (dont le paradigme ultime est « l'esthétisme ») et de dépasser l'art dans la pratique de la vie.

5.2 L'art, ses institutions et l'avant-garde

« Rendre concret ! », affirme Robert Desnos dans un article sur le dernier film de S. M. Eisenstein, serait le « but élémentaire de tout art, de toute expression, de toute activité humaine[74] ». Pour l'auteur, à cet effet, il serait nécessaire d'abolir le « style noble en poésie », les « mystères à bon marché », le « dualisme matière-esprit » et la « médiocre satisfaction littéraire[75] », pour revenir aux « [m]ains calleuses sentant le purin », à la « paille dans les cheveux » et au « crottin aux semelles », de manière à faire montre d'un « lyrisme né de la certitude et de la bonne foi » qui briserait « les entraves de la vie[76] ». Cette critique de l'esthétique classique, doublée d'un désir de rendre « concrètes, tangibles » les « questions pratiques, philosophiques et morales[77] », se manifeste de bien des façons dans la revue. C'est d'ailleurs cet enjeu qui motive la notion de bas matérialisme théorisée par Bataille dans le périodique, notion qui cherche à abolir la hiérarchisation entre le haut et le bas, entre l'idée et la nature matérielle[78].

---

[74] Robert Desnos, « La ligne générale », dans *Documents*, vol. 2, n^{o} 4, 1930, p. 220.

[75] *Idem*.

[76] *Ibid*., p. 221.

[77] *Ibid*., p. 220.

[78] Pierre Macherey, « Georges Bataille et le renversement matérialiste », dans *À quoi pense la littérature ?*, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », p. 103.

En cela, il faut remarquer que nombreuses sont les contributions de *Documents* qui se rapprochent de l'ambition du « dépassement de l'art dans la vie pratique[79] » attribuée aux mouvements d'avant-gardes par une théorie toujours très influente : celle de Peter Bürger, parue en 1974 sous le titre *Theorie der Avantgarde* (*Théorie de l'avant-garde*). C'est pourquoi il est utile, ici, de dresser quelques-unes de ses lignes de force.

Publiée une douzaine d'années après la parution de *Teoria dell'arte d'avanguardia* par Renato Poggioli, qui elle-même constitue en 1962 l'une des premières systématisations théoriques de l'avant-garde comme concept, la théorie de Bürger prend une tout autre avenue que celle de son prédécesseur. Se détachant du « prisme esthétique et psychologique » des mouvements porteurs, il se concentre exclusivement sur la « perspective sociale et politique » de l'avant-garde[80] (d'ailleurs, même s'il n'y est jamais cité, Poggioli – de concert avec le critique d'art Clement Greenberg – y jouerait pour Bürger le rôle de repoussoir théorique[81]). Avec un point de vue fortement influencé par les études marxistes, Bürger se donne pour tâche d'analyser l'action et l'impact des mouvements historiques d'avant-garde, principalement le dadaïsme et le premier surréalisme[82]. Devenu classique, l'ouvrage *Théorie de l'avant-garde* marque encore les champs d'études littéraires et artistiques quelque soixante années plus tard[83]. À cet égard, les travaux les plus récents sur l'avant-garde intègrent le plus souvent une analyse et une évaluation des propositions de

[79] Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 85.

[80] Natalia Smolianskaïa, « Le Temps des avant-gardes : l'histoire de l'art à l'âge de sa mondialisation », dans *Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*, nº 41, printemps-été 2013, en ligne, <https://journals.openedition.org/critiquedart/8309>, consulté le 11 février 2021.

[81] Olivier Quintyn, *Valences de l'avant-garde. Essai sur l'avant-garde, l'art contemporain et l'institution*, *op. cit.*, p. 28.

[82] Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 27.

[83] Wolfgang Asholt, « À l'avant-garde de la théorie ? », dans *Critique*, nº 814, 2015, p. 236.

Bürger pour ensuite prendre position face à celles-ci[84]. *Théorie de l'avant-garde* représente souvent le passage obligé pour tout chercheur souhaitant s'intéresser à l'avant-garde comme concept : pour cette raison, et puisque la revue *Documents* semble inviter si fortement cette lecture, cette thèse ne fera pas exception.

De prime abord, il faut définir cette notion importante que l'on trouve au centre de la théorie de Bürger (qui se veut une théorie « unifiée » de l'avant-garde, c'est-à-dire une théorie conçue comme une « unité intelligible[85] ») et dont la compréhension juste est préalable à la lecture de son travail : celle qu'il nomme « institution art ». Ce qu'entend l'auteur par cette expression opère en effet un déplacement sensible par rapport à ce que l'on pourrait rapporter à la tradition de « l'analyse institutionnelle » des champs artistique et littéraire. Une institution, pour Bürger, n'a pas strictement à voir avec une « instance intermédiaire » de médiation[86], c'est-à-dire avec une « organisation située entre les producteurs et les consommateurs[87] » d'œuvres : les maisons d'édition, les librairies, le système d'éducation, les conseils des arts, les critiques par exemple. Ces instances de médiation font certes partie de ce qu'il faut entendre par institution art chez l'auteur, c'est-à-dire qu'elles en constituent des aspects significatifs, mais l'institution art ne saurait s'y réduire. Cette dernière serait plus

[84] Dans la recherche anglo-saxonne, on pourrait citer, à titre d'exemples, le *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity* de Richard Murphy, pour qui l'analyse de Bürger est fondamentale pour la conceptualisation politique de l'avant-garde, ou bien l'ouvrage collectif *European Avant-Garde. New Perspectives* (dir. par Dietrich Scheunemann), qui s'en veut un fervent critique. La recherche francophone se fonde beaucoup moins sur les écrits de Bürger (*Théorie de l'avant-garde* ne serait publié qu'en 2013), mais on pourrait tout de même référer à *Valences de l'avant-garde. Essai sur l'avant-garde, l'art contemporain et l'institution* d'Olivier Quintyn, dont le livre se veut une réinterprétation de Bürger à l'aune de l'art contemporain, de même qu'à l'ouvrage *Les cinq paradoxes de la modernité* d'Antoine Compagnon, qui relève principalement les limites des propositions de Bürger.

[85] Olivier Quintyn, *Valences de l'avant-garde*. *Essai sur l'avant-garde, l'art contemporain et l'institution*, *op. cit.*, p. 28.

[86] Wendy Griswold, Susanne Janssen et Kees van Rees, « Conditions of Cultural Production and Reception. Introduction », dans *Poetics*, vol. 26, nº 5-6, 1999, p. 288.

[87] Klaus Beekman, « The Selection of Avant-Garde Poetry for Anthologies », *loc. cit.*, p. 213-214.

correctement représentée par sa « fonction », qui légitime « [l]a dichotomie art *versus* société (au sens de la pratique de la vie)[88] » ; en cela, elle renverrait « au système de production et de distribution de l'art, ainsi qu'aux représentations de l'art qui dominent à une époque donnée, et qui déterminent essentiellement la réception des œuvres[89] ». Selon Bürger, cette conceptualisation de l'institution art fait œuvre utile, puisqu'elle permet de « décrire le niveau auquel se situe le rapport entre la fonction de l'œuvre particulière et la société », ce niveau devant être considéré « comme une variable historique dont les changements sont beaucoup plus lents que les séquences de l'œuvre particulière [90] ». L'institution art serait donc constituée non pas d'un réseau d'institutions, mais plutôt de l'ensemble des représentations et des normes d'un milieu spécifique (l'art et la littérature) réagissant et se positionnant face au reste de la vie (la société). C'est sa mise en lumière qui rend possible l'interprétation d'une œuvre spécifique en fonction de son inscription dans une dynamique sociale qui la dépasse nécessairement.

Pour Bürger, l'art n'est pas *de facto* institution, mais le devient du moment qu'il acquiert une certaine autonomie au sein de la société dont il émerge ; c'est effectivement l'autonomie, spécifiquement, qui désigne son mode de fonctionnement en tant qu'institution[91]. Il faut comprendre par là que l'art et la littérature possèdent une « indépendance (relative) » qui « s'oppose aux visées d'utilisation sociale[92] » ; que les œuvres d'art et de littérature ne cherchent plus à répondre aux visées de la société, mais à celles qui leur sont propres. Bien qu'historiquement, selon Bürger, on ait fini par considérer l'autonomie et l'indépendance de l'art comme « appartenant à son

[88] Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 21.

[89] *Ibid.*, p. 36.

[90] *Ibid.*, p. 21.

[91] *Ibid.*, p. 40.

[92] *Idem*.

essence[93] », la motivation implicite des créateurs devenant celle de l'art pour l'art, de l'art dépourvu de toute fonction didactique, morale et utile, l'art n'est pas naturellement institution. Au contraire, son institutionnalisation – son autonomisation – est le « produit précaire d'un développement social complexe », d'un processus historique long qui n'est pas linéaire en ce que le statut autonome de l'art est toujours « susceptible d'être mis en question par la société (plus précisément par ceux qui détiennent le pouvoir), pour peu qu'il paraisse utile de s'en servir à nouveau[94] ». Ainsi, pour Bürger, l'art comme institution émerge graduellement à partir du XVIII^e^ siècle, et son développement s'intensifie tout particulièrement au courant du XIX^e^ siècle[95]. Avant d'analyser synchroniquement des mouvements d'avant-garde historiques face à l'institution art ainsi constituée, *Théorie de l'avant-garde* dresse d'abord les grandes lignes diachroniques d'une explication matérialiste de l'autonomisation de l'art dans la société[96].

C'est précisément l'autonomie de l'art dans la société, de même que l'art en tant qu'institution, qui aurait été la cible principale des mouvements d'avant-garde européens ayant émergé au tournant du XX^e^ siècle. Car si le statut (relativement) autonome de l'art procure aux artistes et écrivains l'avantage d'une indépendance face aux préoccupations sociales ordinaires, il ne vient pas sans un lot d'inconvénients majeurs. Aussi, pour Bürger, lorsque l'art parvient à l'esthétisme – stade ultime d'autonomisation de l'institution art selon le théoricien – et qu'il se manifeste dans sa « pureté », dans sa rupture d'avec tous les liens qui « le reliaient à la vie pratique », un autre versant de l'indépendance apparaît clairement et indubitablement : sa

[93] *Ibid.*, p. 60.

[94] *Ibid.*, p. 41.

[95] *Ibid.*, p. 45.

[96] *Ibid.*, p. 60-69.

complète « absence d'impact social[97] ». L'art *est*, certes, mais il ne *peut* plus. Sa capacité à transformer le monde social se trouve alors abolie, ou du moins sérieusement limitée. Il est intéressant de souligner que cette conséquence n'est pas seulement anticipée par Bürger, mais également par plusieurs des promoteurs les plus fervents de l'esthétisme au XIX^e^ siècle. Pour ceux-ci cependant, loin d'être fâcheuse, cette perspective peut apparaître, à certains égards, tout à fait souhaitable, comme l'illustre la célèbre préface de Théophile Gautier à *Mademoiselle de Maupin* :

> Rien de ce qui est beau n'est indispensable à la vie. — On supprimerait les fleurs, le monde n'en souffrirait pas matériellement ; qui voudrait cependant qu'il n'y eût plus de fleurs ? Je renoncerais plutôt aux pommes de terre qu'aux roses, et je crois qu'il n'y a qu'un utilitaire au monde capable d'arracher une plate-bande de tulipes pour y planter des choux. [...] Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. [...] Moi, n'en déplaise à ces messieurs, je suis de ceux pour qui le superflu est le nécessaire, — et j'aime mieux les choses et les gens en raison inverse des services qu'ils me rendent[98].

Les défenseurs de l'esthétisme (au sens où l'entend Bürger) considèrent ainsi que la beauté de l'art, et ultimement sa validité, tient à son caractère inutile. Mais pour Bürger, cette perspective est sombre en ce qu'elle avalise, ou du moins ignore, les rapports de domination qui se manifestent au sein d'un monde social injuste, faisant des artistes des producteurs bons à procurer des jouissances esthétiques qui détournent le regard des inégalités entre les classes sociales. En effet, au moment où il atteint une certaine autonomie, l'art devient à risque de n'être plus qu'un poussiéreux artefact de musée, que l'on regarde certes pour ses qualités formelles et esthétiques, mais qui ne possède pas de capacité *transformatrice*, voire de potentiel *révolutionnaire*. Face à ce risque, la spécificité des mouvements d'avant-garde du début du XX^e^ siècle aurait été

[97] *Ibid.*, p. 36.

[98] Théophile Gautier, « Préface », dans *Mademoiselle de Maupin*, Paris, G. Charpentier, 1880, p. 22.

la prise de conscience de l'interaction entre le « capitalisme avancé[99] » et le marché de l'art dans la société bourgeoise, ce qui les aurait menés au « refus de son autonomie », au contraire des mouvements précédents « fondés sur l'acceptation de cette autonomie[100] ». Avec l'avant-garde, l'art parvient à un tout nouveau stade, celui de l'« autocritique » ; les mouvements qui la constituent ne s'attaqueraient plus aux tendances artistiques du passé, mais bien à « l'*institution art* telle qu'elle s'est constituée dans la société bourgeoise[101] ». L'ambition de cette lutte contre l'institution, qui représenterait la marque de la « protestation avant-gardiste », viserait « à réintégrer l'art à la pratique de la vie[102] ». Le dépassement de l'art dans la *praxis* représente, avec la conceptualisation de l'institution art et la lecture matérialiste de son autonomisation, une troisième proposition fondamentale de *Théorie de l'avant-garde*.

Pour parvenir à leur fin, les mouvements d'avant-garde déploient, selon Bürger, un ensemble de méthodes et de techniques. Ainsi, tentant d'échapper à l'instrumentalisation de l'art et de la littérature par la société bourgeoise, des écrivains comme Breton ou Aragon utilisent consciemment le hasard dans leur processus créatif, lui donnant une « valeur de protestation[103] ». D'autres artistes, que ce soit dans les arts plastiques, dans le cinéma ou dans la littérature, s'adonnent aux techniques du photomontage et du collage, opérant une fragmentation de la réalité, renonçant ainsi à produire la totalité organique (la toile, le film ou le livre) à laquelle le consommateur d'art s'attend. Dans tous les cas, il s'agit de générer une « crise du concept d'œuvre [d'art][104] » en « détrui[sant] » la manière dont on la conçoit traditionnellement et en

[99] Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 90.

[100] Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, *op. cit.*, p. 83-84.

[101] Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 36.

[102] *Idem*.

[103] *Ibid.*, p. 108-109.

[104] *Ibid.*, p. 91.

reformulant en d'autres termes son acception habituelle[105]. L'objectif véritable n'est cependant jamais la nouveauté technique *per se*, cette *innovation* si chère à la production capitaliste : en effet, ce n'est pas seulement avec « le système représentationnel de la tradition » qu'entend rompre l'avant-garde (en faisant par exemple des images qui n'auraient pas encore été vues auparavant), mais bien avec l'entièreté de l'institution art, et donc avec le système qui crée le besoin même de nouveautés artistiques à consommer[106]. Aussi, supplanter les œuvres du passé pour prendre leur place dans le panthéon, ou encore s'adresser à un « sous-champ de production restreinte » capable de savourer leurs prouesses artistiques et littéraires hors du commun (comme le suggère par exemple Bourdieu), ne représenterait pas l'ambition de ces mouvements selon Bürger. Ceux-ci auraient plutôt tenté de démolir le panthéon afin d'exposer leur travail, pourrait-on dire, *au grand air*.

Le musée n'occupe pas, dans la critique de Bürger, de place importante. Lorsque c'est le cas, c'est souvent pour clarifier des concepts qu'il utilise de manière originale. Ainsi, dans un article paru une dizaine d'années après *Théorie de l'avant-garde*, l'auteur se réfère au musée négativement afin d'expliciter ce qu'il entend (ou plutôt ce qu'il n'entend pas) par « institution art », réponse aux critiques de sa reconceptualisation du terme institution[107]. Lorsque le musée apparaît positivement dans le livre, il ne représente alors que ce *terminus* du milieu des arts où atterrit le travail des artistes ayant épuisé son potentiel transformateur. Par exemple, « [u]ne fois que le porte-bouteille signé a été accepté comme objet méritant de trouver sa place dans un musée, la provocation tombe dans le vide ; elle se transforme en son contraire[108] » ; à cet effet, Bürger dira aussi que l'exposition sur les murs d'une institution muséale

[105] *Ibid.*, p. 97.

[106] *Ibid.*, p. 104.

[107] Peter Bürger, « The Institution of 'Art' as a Category in the Sociology of Literature », dans *Cultural Critique*, nº 2, 1985-1986, p. 7.

[108] Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 87.

constitue la confirmation que l'œuvre dite d'avant-garde a « perdu son caractère anti-artistique », qu'elle est devenue « une œuvre d'art autonome parmi les autres[109] ». Le musée est le lieu d'aboutissement où les œuvres se trouvent « digérées » au terme d'un processus graduel de dé-radicalisation[110]. S'il apparaît, aux yeux de plusieurs, comme la manifestation par excellence de la séparation physique de l'art et de la société, il ne représente pas une topique particulière dans l'imaginaire de Bürger. Cette préoccupation pour l'institution muséale est pourtant omniprésente dans un objet dit d'avant-garde, la revue *Documents*, déployant en son sein des tensions particulièrement fortes qu'il s'agira ici d'analyser. Le musée constitue-t-il une relique qu'il s'agit de brûler avec les autres résidus issus des traditions de l'esthétisme et de l'idéalisme ? Ou représente-t-elle plutôt une institution à perpétuer sous de nouvelles formes, c'est-à-dire une institution à réformer ? L'antagonisme anti-art est-il compatible avec la perspective de ceux qui se sont historiquement faits les plus fervents défenseurs du musée ?

5.3 Une question de pratique (de la vie)

Au-delà du dépôt recueillant les œuvres devenues impuissantes, une autre image, encore plus littérale, aurait pu être utilisée par Bürger pour sa *Théorie* : celle du musée comme cimetière, comme lieu de commémoration des morts (et de leur vénération). Cette comparaison, fréquemment utilisée à l'époque de *Documents*, mais qui apparaît au moins un siècle plus tôt, est ambivalente. Récupérée tant par les promoteurs que les fossoyeurs du musée, elle a en effet le potentiel de manifester, selon les contextes de son utilisation, une connotation soit péjorative, soit méliorative. Tout dépend de la manière dont on considère artistiquement les apports de ses ancêtres, et si l'on se perçoit comme le maillon d'une lignée qui nous précède. Du côté des détracteurs,

[109] *Ibid.*, p. 95.

[110] Natalia Smolianskaïa, « Le Temps des avant-gardes : l'histoire de l'art à l'âge de sa mondialisation », *loc. cit.*, en ligne.

par exemple, les futuristes sont emblématiquement « révoltés de voir que le monde entier traite l'Italie comme une terre des morts, n'y vient que pour ses musées et ses ruines, la visite avec le respect dû à un sépulcre et la curiosité rétrospective qu'éveille une immense collection historique et archéologique[111] ». Cette position du futurisme face à l'institution muséale, fortement antagonique, est celle que l'on accole traditionnellement aux avant-gardes historiques. D'ailleurs, dans *Documents*, Bataille s'en fait en quelque sorte le héraut lorsqu'il affirme que, dans un musée, « [l]es tableaux ne sont que des surfaces mortes[112] ». Selon cette perspective, pour et par eux-mêmes, les musées ne *peuvent* rien. Inertes, ils constituent des lieux de stagnation et d'immobilité – des lieux de mort. Mais cette interprétation ne communique qu'une dimension de l'interprétation de cette métaphore.

La mort et ses cimetières peuvent aussi avoir de bons côtés. Du moins, c'est ce que soutiennent (le plus souvent) les conservateurs muséaux – qui dépendent paradoxalement de la *vitalité* de ces institutions – lorsqu'ils utilisent la même image[113]. Afin de valoriser la comparaison, ceux-ci récupèrent un lieu commun, largement répandu au XIX^{e} siècle, qui associe le musée au lien nécessaire nous unissant aux morts, véritables bâtisseurs de notre patrimoine et de notre héritage. Jules Michelet par exemple, dans un fameux récit de visite du Musée des monuments français, compare ses œuvres à des « tombeaux », mais à des tombeaux qui ravivent le sentiment de s'inscrire dans une généalogie, dans une « ligne de vie », en quelque sorte : « C'est là, et nulle autre part, que j'ai reçu d'abord la vive impression de l'histoire. Je remplissais ces tombeaux de mon imagination, je sentais ces morts à travers les marbres, et ce n'est

[111] Camille Mauclair, « Le futurisme et la jeune Italie », *La Dépêche de Toulouse*, 30 octobre 1911, n. p.

[112] Georges Bataille, « Musée », *loc. cit.*, p. 300.

[113] Il faut souligner qu'il leur arrive parfois d'utiliser la métaphore de la même façon critique que les futuristes, leur faisant écho en quelque sorte. Lorsqu'ils le font cependant, ce n'est évidemment jamais pour suggérer leur abolition, plutôt que pour référer au potentiel inutilisé – au potentiel dormant – de l'institution muséale.

pas sans quelque terreur que j'entrais sous les voûtes basses où dormaient Dagobert, Chilpéric et Frédégonde[114]. » Aussi, expliquent Pierre d'Espezel et Georges Hilaire, pour répondre convenablement à « leur rôle primordial de sauvegarde du passé[115] », les collections publiques doivent assumer une tâche ambivalente : il leur faut *faire vivre les morts*. Et en cela, selon nombre de conservateurs, les musées se font à la fois cimetière et lieu de résurrection. Pour le visiteur « qui se porte bien », la visite muséale peut être un rappel de la mort, « inévitable et plus ou moins imminente », un rappel que « tout casse, tout passe, tout lasse[116] » ; mais si l'on reproche souvent au musée de n'être qu'« une morgue où gisent les cadavres des dieux morts, roulés dans leurs linceuls de pourpre », celui-ci doit aussi, simultanément, faire « *retentir la vie*, d'une vie séculaire amassée dans les formes matérielles, qu'il faut ressusciter[117] ». Il est intéressant de souligner qu'afin de pouvoir exercer efficacement son rôle de nécromancien, le conservateur ne travaille qu'avec des cadavres : aussi, « l'annexion des artistes contemporains » au musée « ne devrait être faite que longtemps après la mort de ceux-ci[118] ». Après tout, on ne saurait faire revivre quelqu'un qui aurait encore son mot à dire sur les circonstances de son décès.

La visite des collections muséales représenterait donc l'expérience d'une intimité avec le cimetière et les morts qui le peuplent. À l'inverse de la « pratique de la vie » évoquée par Bürger, on pourrait dire que le musée aura servi à ritualiser une certaine « pratique de la mort ». Certes, cette pratique peut prendre diverses formes

---

[114] Jules Michelet, « A. M. Edgar Quinet », dans *Le Peuple*, Paris, Comptoir des imprimeurs-unis, 1846, p. 26.

[115] Pierre d'Espezel et Georges Hilaire, « Avant-propos », *loc. cit.*, p. 5.

[116] Théodore Schmit, « Les musées de l'Union des républiques socialistes soviétiques », *Les Cahiers de la république des lettres, des sciences, des arts*, nº 13, 1931, p. 209.

[117] W. Deonna, « Organisation et fonctions des galeries publiques », *Les Cahiers de la république des lettres, des sciences, des arts*, nº 13, 1931, p. 34.

[118] Georges Wildenstein, « La création d'un musée de l'Art français et la muséographie », *loc. cit.*, p. 300.

(elle n'est pas perçue de même façon pour le conservateur que le futuriste, non plus que par des conservateurs de différentes institutions), mais elle suppose systématiquement trois aspects. Premièrement, le musée serait le lieu d'un certain culte, d'une dévotion pour des défunts choisis ainsi que pour le passé dont ils sont les porteurs privilégiés (la nature de cette dévotion – de même que des « dévots » eux-mêmes – varie cependant considérablement : elle n'est pas nécessairement la même pour une collection d'art français ou pour une collection d'art africain). Ensuite, l'existence même du musée impose une séparation physique entre l'œuvre et les préoccupations de la vie quotidienne (les musées ne sauraient être des lieux *à ciel ouvert*). Finalement, à l'intérieur du musée, l'art n'est pas considéré dans sa production, mais dans la finalité de son produit (il est exposé devant un public passif lorsque son créateur n'a plus son mot à dire, lorsque ce dernier laisse la place aux herméneutes et aux autres spécialistes). Ainsi, reprenant la conceptualisation de Bürger, le musée pourrait à la fois être vu comme porteur d'une négation, celle d'une fusion de l'art à la *praxis*, de l'idéal d'une vie enfin unifiée, non « mutilée » en sous-systèmes sociaux reflétant la division croissante du travail d'une part[119] ; mais également comme porteur d'une affirmation, celle de l'union entre le monde des vivants et celui des morts.

S'il faut reconnaître que le « commerce des morts » fait « intimement partie de l'expérience du musée[120] », cela ne veut pas dire pour autant que tous leurs promoteurs souhaitent garder intacte cette mission fondatrice. Aussi, comme nous l'avons vu plus haut, les conservateurs de la première moitié du XX^{e} siècle ne s'entendent pas sur ce que devrait devenir le musée, et certains des *a prioris* traditionnels face à l'institution sont même férocement remis en question, notamment dans *Documents*. L'image du musée comme cimetière a cependant le mérite de mettre en lumière certaines des tensions contemporaines qui sont en jeu, tensions qui dans la revue se cristallisent

[119] Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 57.

[120] Dominique Poulot, *Une histoire des musées de France. XVIII^{e} - XX^{e} siècle*, *op. cit.*, p. 97.

autour de la définition proposée par Bataille. Le musée a-t-il le potentiel de devenir autre chose que le lieu d'une pratique de la mort ? Serait-il possible d'y intégrer certains éléments de la pratique de la vie, au sens où l'entend Bürger dans *Théorie de l'avant-garde* ? Plus largement, comment faire en sorte que l'art et le travail des créateurs deviennent autre chose que des « surfaces mortes » que contemple passivement la foule des vivants ? Dans *Documents*, plusieurs avenues sont explorées avec l'ambition avouée d'un art revigoré (ce qui dans son intention réformatrice n'aurait sans doute pas été qualifié de dépassement de l'art dans la vie pratique par Bürger).

Nous avons vu plus haut que les conservateurs qui écrivent pour *Documents* ne proviennent pas principalement du milieu des beaux-arts, mais plutôt de celui de l'ethnographie naissante. À cet égard, c'est probablement dans un souci au moins partiel de distinction de leurs institutions qu'ils souhaitent intégrer des éléments de la vie quotidienne – de la vie pratique – à leurs expositions. Opposés à l'esthétisme (au sens où l'entend Bürger), ils défendent certains changements importants en appuyant systématiquement le fait qu'ils proposent autre chose qu'un *simple musée des beaux-arts* : « Le spectateur, au lieu d'être l'homme qui regarde un vase, doit entrer dans l'espace de l'objet et se mettre dans la position de l'homme qui boit[121] ». Au musée d'ethnographie dont ils rêvent, les objets ne sont plus admirés pour leurs qualités formelles, comme ils le sont dans les collections publiques traditionnelles. Ils doivent plutôt être appréhendés dans la manière dont on s'en sert, comme le fait le commun des mortels pour les objets d'usage courant. Remettant en question la hiérarchie des œuvres d'art et des choses du quotidien, les conservateurs voient en quelque sorte dans l'objet un fragment métonymique qui nous permettrait de reconstituer la vie pratique de ceux qui en font usage. Mais cette remise en question n'en est certainement pas une de l'institution *per se* ; elle se trouve au contraire contrainte à l'enceinte du musée. De plus, elle est spécifique au musée d'ethnographie et ne saurait, même pour ces

[121] Denis Hollier, « La valeur d'usage de l'impossible », *loc. cit.*, p. X.

conservateurs critiques, être généralisée à l'ensemble des collections. En ce sens, parce qu'elle ne vise à aucun moment l'abolition générale des frontières qui séparent art et vie (considérer un objet comme élément de vie est une chose ; se l'approprier dans sa propre vie en est une autre), cette seule condamnation de l'esthétisme ne saurait spécifiquement représenter une critique d'avant-garde au sens où elle s'exprime dans *Théorie de l'avant-garde*. Plus justement, la remarque constitue un argument pour le *positionnement* du nouveau musée d'ethnographie face aux autres institutions, de même qu'un débat sur la *division du travail* dans l'ensemble du champ muséal.

Même si elle occupe une place privilégiée dans la revue, cette ambition de positionnement du musée d'ethnographie dans le champ institutionnel n'est pas partagée par tous ceux qui écrivent dans *Documents*. À cet égard, il est intéressant de se pencher sur un point qui unit les conservateurs des autres contributeurs associés à l'avant-garde et les distingue tout à la fois : la question du *terrain*. Pour les premiers, le terrain constitue l'endroit où l'on procède à la collecte d'objets ou à la documentation de la vie pratique, et en cela il représente plus ou moins un « prolongement du musée », au sens où « au milieu de la savane ou sur le rivage d'une île lointaine, c'est encore le [musée] qui oriente les pratiques de collecte d'objets et de données[122] ». Si les conservateurs du musée d'ethnographie, ce faisant, déstabilisent certaines valeurs partagées par leur milieu en nuançant le présupposé de l'autonomie esthétique, voire en remettant en question la dimension esthétique même, ils gardent néanmoins tout à fait intacte la séparation entre l'art et la vie : après tout, le seul fait d'*exposer* nécessite une distinction bien comprise entre le musée (le lieu d'exposition) et le reste du monde (le lieu de collecte). Cependant, pour les écrivains dits d'avant-garde, on remarque que la nature tant de l'art que du terrain apparaît tout à fait autre. *A contrario* du paradigme qu'institue la collecte d'objets que l'on expose dans un lieu dédié, le terrain se fait pour

[122] Benoit de l'Estoile, *Le goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, *op. cit.*, p. 233.

eux le lieu d'une pratique qui *s'éprouve* plutôt qu'elle ne se transmet, non plus « le lieu de l'observation », mais celui d'une « expérience subjective de dépaysement[123] » ; et la séparation de l'art et de la vie s'y fait de plus en plus indistincte. Ces contributeurs considèrent donc le terrain comme une possibilité privilégiée d'immersion dans le réel (le réel, à ce titre, ne saurait être perçu adéquatement *hors terrain*), de même que d'une imprégnation simultanée et bidirectionnelle de l'art et de la vie quotidienne. À cet effet, la considération du terrain en elle-même devient pour eux une remise en question – au moins implicite – de la pertinence et de la valeur du musée.

Aussi, Michel Leiris, dans des articles qui préfigurent certainement *L'Âge d'homme* et *La Règle du jeu*[124], établit des liens entre souvenirs d'enfance, théâtre, littérature et travail d'ethnographie, par l'entremise d'un *je* narrant une expérience singulière. Dans « L'œil de l'ethnographe », les « produits » de l'art (la pièce comme pièce, le conte comme conte) n'ont d'importance que dans la mesure où ils s'inscrivent dans une expérience du monde qui les dépasse. Assistant à une représentation d'*Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel, Leiris enfant *vit* son fantasme de « pays lointains » et de « tortueuses découvertes[125] » ; plus tard, « parvenu à cet âge voisin de la trentième année, où l'on commence à violemment regretter son enfance à cause de tout ce qu'elle contenait de poésie », il *revit* « la hantise exotique » à travers sa lecture de *The Story of Little Black Sambo*[126]. Ce détour par l'art et l'enfance s'articule sans difficulté au nouveau projet qui l'occupe, la mission Dakar-Djibouti, à laquelle il prendra part l'année suivante. Le voyage, pour Leiris, constitue non seulement « l'accomplissement de certains rêves d'enfance », mais aussi une manière d'échapper

[123] Vincent Debaene, « "Étudier des états de conscience". La réinvention du terrain par l'ethnologie, 1925-1939 », *L'Homme*, nº 179, 2006, p. 9.

[124] *L'Âge d'homme* est d'ailleurs dédié à Georges Bataille, « qui est à l'origine de ce livre » (Michel Leiris, *L'Âge d'homme* dans *L'Âge d'homme précédé de L'Afrique fantôme*, éd. Denis Hollier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 753).

[125] Michel Leiris, « L'œil de l'ethnographe », *loc. cit.*, p. 407.

[126] *Idem*.

à des préoccupations « uniquement esthétiques[127] ». L'art est donc ici la condition nécessaire de l'expérience du monde, mais ne constitue pas une condition suffisante. Ce n'est en effet que par la pratique du terrain, pour l'ex-poète surréaliste, que se réalise l'ambition véritable : il est une façon privilégiée de *vivre empiriquement la littérature et la poésie*, d'abolir en quelque sorte l'atomisation – et l'autonomisation – de l'art dans la pratique de la vie. Pour Leiris, c'est également l'unique moyen de *continuer à vivre* tout simplement, dans la mesure où il lui permet « de lutter contre la vieillesse et la mort en se jetant à corps perdu dans l'espace pour échapper imaginairement à la marche du temps[128] ».

Le voyage, avec son vernis d'exotisme, constitue bien entendu l'expérience emblématique du terrain, comme en témoignent d'ailleurs les nombreux récits d'aventuriers autoproclamés et de reporters dans la première moitié du XX^{e} siècle[129]. Cependant, toute situation mondaine a le potentiel, dans *Documents*, de se faire le lieu d'une expérience transformatrice de l'art et de la littérature, le terrain d'une expérience où l'extase et l'horreur ne sont jamais des concepts abstraits, mais plutôt des états qui se conjuguent à la matérialité d'un corps se déployant dans une histoire à la fois individuelle et générale. De cette façon se trouve associée l'appréciation d'une peinture d'Antoine Caron à tout un bagage hétérogène d'expériences banales, vécues à tous les âges de sa vie[130]. Mais la démarche d'allier de cette manière l'art et la vie ordinaire n'est pas, dans *Documents*, exclusive à Michel Leiris. « Ce que nous aimons c'est la vie avec son cortège de manifestations étranges, de miracles, de regards profonds, d'injures, d'étreintes chaudes ! », affirme ainsi Robert Desnos dans *Documents*. « Ce n'est pas la beauté que nous aimons, elle nous laisse aussi froids qu'elle. Ce que nous

[127] *Ibid*., p. 413.

[128] *Idem*.

[129] Paul Aron, « Entre journalisme et littérature, l'institution du reportage », *COnTEXTES*, n^{o} 11, 2012, disponible en ligne, DOI : 10.4000/contextes.5355.

[130] Michel Leiris, « Une peinture d'Antoine Caron », dans *Documents*, vol. 1, n^{o} 7, 1929, p. 348-355.

aimons c'est le frémissement d'un sein gauche à la hauteur d'un cœur, la chaleur d'un corps, un battement de paupières, la densité d'une voix[131]. » Et si la plupart des textes de Georges Bataille sur lesquels nous nous sommes déjà penchés sont paradigmatiques de cette association entre expérience banale et expérience transformatrice de l'art et de la littérature, de nombreux autres contributeurs de la revue en témoignent également. Georges Limbour, par exemple, commence ainsi le récit d'un événement quotidien : « J'entrais acheter le journal à la mercerie-papeterie. La marchande remuait en vain des cartons gonflés de désordre pour y trouver les boutons qu'une petite fille attendait, un pot de lait à la main[132]. » Voyant dans la vitrine une série de masques, qu'il perçoit comme « des visages en viande saignante [qui] défiaient les métamorphoses colorées et corrompues de la mort[133] », il décide d'en porter un à son visage :

> Je pris moi aussi, sûr qu'elle était longtemps restée dans un bain de vapeur, et avait bouilli et rebouilli dans une infernale marmite, une tête de juge ou de commissaire et j'enfonçais mon nez dans cette coupe de carton, quand soudain l'ardeur toute particulière qui s'en dégageait, plus inquiétante que celle de n'importe quelle fleur, car elle n'avait pas été respirée depuis l'enfance, emplit ma tête de mille souvenirs et me donna l'impression d'entrer dans une chambre que j'avais autrefois habitée, bien close depuis, et où je retrouvais le parfum des fleurs peintes, senties jadis chaque matin[134].

De la visite à la mercerie-papeterie au souvenir d'enfance, Limbour fait ensuite un détour par la Grèce antique, interrogeant directement Eschyle sur ce qui l'a motivé à inventer le masque : « tu devais reprocher à la face de l'homme sa fantastique mobilité, plus prompte, plus déconcertante que la mer soudaine[135] », songe-t-il ; peut-être « pensas-tu que l'image du plus intense tourment, la crispation suprême des

[131] Robert Desnos, « Pygmalion et le sphinx », dans *Documents*, vol. 2, nº 1, 1930, p. 36.

[132] Georges Limbour, « Eschyle, le carnaval et les civilisés », *loc. cit.*, p. 97.

[133] *Idem.*

[134] *Ibid.*, p. 98.

[135] *Idem.*

passions ne se maintient pas le temps d'une tragédie[136] ». Après cette réflexion, l'auteur revient sur des préoccupations au sujet du monde social contemporain. Le masque devient une manière de questionner l'hypocrisie de l'entreprise colonisatrice. Les colons, « joyeuses gueules plâtrées », se font alors figures de carnaval, « jésuites de papier mâché » ; l'homme blanc « débarque ses caisses sur le sable et tire son eau bénite à 45 degrés, puis, pour faire croire qu'il est religieux, il déballe lui aussi ses apôtres, ses masques, les vomissoirs du faubourg Saint-Denis, et les fait passer pour ses ancêtres, ses divinités protectrices [137] . » Le « pirate Blanc » massacre les populations autochtones pour en soutirer des richesses à exploiter, et ce, « bien qu'il ait interdit aux religions les sacrifices sanglants[138] ». Ici, le quotidien le plus banal (l'achat du journal) se fait porte d'accès à une réflexion sur le théâtre (les masques d'Eschyle) ; et, inversement, l'art se fait critique sociale d'idéologies et d'actions contemporaines (la violence coloniale), porte de retour vers une vie pratique qu'il s'agit de transformer à son aune. Pour s'actualiser, l'expérience de l'art et de la littérature doit nécessairement s'éprouver sur un terrain, aussi familier et immédiat ce terrain semble-t-il ; être le fruit d'une pratique active, et non pas le résultat d'une réception passive.

Dans le cadre de cette pratique active, un artiste n'aurait qu'une fonction, qui ne se distinguerait d'aucune façon des autres pratiques de la vie : le « Rendre concret ![139] » de Robert Desnos. L'art, lorsqu'il est analysé et apprécié par les contributeurs dits d'avant-garde de *Documents*, se caractérise en effet par la concrétude de ce qu'il exprime, de même que par son indistinction du terrain (entendu comme « expérience

[136] *Ibid.*, p. 98-99.

[137] *Ibid.*, p. 99-100.

[138] *Ibid.*, p. 100.

[139] Robert Desnos, « La ligne générale », *loc. cit.*, p. 220.

subjective de dépaysement[140] ») – ou encore de la vie – dont il émerge. Ainsi, pour Michel Leiris, lorsqu'Antoine Caron « tue en peinture des vieillards et fait s'enfuir des femmes échevelées », son geste est réductible à celui d'un enfant qui « torture des animaux domestiques et décapite des mouches, se ronge les ongles jusqu'au sang, ou encore joue à se faire peur[141] ». Et la vie de l'artiste elle-même peut se constituer comme œuvre, au même titre que le travail plus « traditionnel » : pour Georges Bataille, par exemple, l'œuvre de Van Gogh se rapporte autant aux tournesols qu'à l'oreille arrachée. Les deux sont en effet placés sur un même plan dans l'interprétation. Aussi, l'un n'explique pas l'autre, les deux représentent plutôt une continuité qu'il s'agit d'appréhender grâce à l'utilisation libre de connaissances psychologiques (le « double-lien unissant le soleil-astre, les soleils-fleurs et Van Gogh est d'ailleurs réductible à un thème psychologique normal dans lequel l'astre s'oppose à la fleur flétrie comme le terme idéal au terme réel du moi [142] ») et ethnographiques (les pratiques d'automutilation « constatées de nos jours chez les déments apparaîtraient ainsi non seulement comme généralement humaines, mais comme très primitives ; la démence ne ferait que lever les obstacles qui s'opposent dans les conditions normales à l'accomplissement d'une impulsion aussi élémentaire que l'impulsion contraire qui nous fait manger[143] »). L'art, en quelque sorte, est une pratique de la vie réductible aux actions les moins communément artistiques qui s'inscrit dans le continuum de l'expérience ; aussi, la vie peut occuper une place privilégiée dans l'œuvre globale d'un artiste.

[140] Vincent Debaene, « "Étudier des états de conscience". La réinvention du terrain par l'ethnologie, 1925-1939 », *loc. cit.*, p. 9.

[141] Michel Leiris, « Une peinture d'Antoine Caron », *loc. cit.*, p. 354.

[142] Georges Bataille, « La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh », *loc. cit.*, p. 12.

[143] *Ibid.*, p. 18.

Cette conception de l'art indistinct de la vie ordinaire a des conséquences sur la manière dont plusieurs auteurs de *Documents* font le portrait des artistes eux-mêmes. Souvent, ces derniers ne sont pas présentés comme des « porteurs de signature », comme des créateurs de produits finis à exposer dans les musées. C'est plutôt leur pratique de l'art elle-même qui intéresse, c'est-à-dire leur « atelier », ou encore la manière dont l'acte de création devient une manière d'appropriation et de transformation directe du monde. En cela, ce qui est mis en lumière par ces portraits d'artiste devient une façon de considérer un art qui ne soit pas assimilable au seul résultat final. Les artistes sont exposés dans l'action comme des artisans (qui travaillent les matériaux), des enfants (qui jouent avec les corps et les substances), ou encore des primitifs (dont la vie même témoigne d'un rapport rituel au monde). « Arp cuit, scie, découpe », explique Carl Einstein, « cous entourés d'une tendre cravate ; combat d'oiseaux dans un œuf ; poupée et moustache, etc. […] Ainsi les enfants démolissent leurs poupées, voitures et chevaux, cachent sous l'oreiller une oreille, avec une mèche, un ruban et une jambe de cheval ou dorment, aspirant à un oracle, sur les entrailles de chanvre d'un singe, qu'ils exorcisent et conjurent nuitamment[144]. » Et lorsque c'est le monde que les artistes manipulent directement à travers leur pratique, celui-ci ne saurait rester indemne à l'encontre du travail artistique ; il se trouve nécessairement transformé, car l'artiste n'est pas « maintenu dans les limites de l'art », et sa création n'est plus « une activité inoffensive, gratuite, […] sans portée pratique[145] ». Le travail de Picasso par exemple, qui s'intéresserait aux « rapports directs de l'homme avec la nature », « semblerait prouver que les révolutions artistiques ne sont pas sans ébranler assez profondément l'appareil social[146] ». Nombreux sont les contributeurs de *Documents* qui développent ainsi un discours remettant en question le paradigme artistique muséal :

[144] Carl Einstein, « L'enfance néolithique », *loc. cit.*, p. 42.

[145] Léon Pierre-Quint, « Doute et révélation dans l'œuvre de Picasso », dans *Documents*, vol. 2, nº 3, 1930, p. 134.

[146] *Idem*.

en effet, à l'inverse des « surfaces mortes » exposées dans les collections publiques, l'art considéré comme pratique, non autonome, car dépendant de la vie quotidienne, a un potentiel radical de transformation du monde. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles les artistes contemporains et les visites d'atelier occupent une place importante dans la revue (*a contrario* des musées-cimetières dont nous avons traité plus haut, et qui n'exposeraient que des artistes morts et déjà canonisés) : la possibilité d'assister au geste de la création permet l'analyse empirique des rapports entre l'art et la pratique de la vie.

Il est ici important de préciser que ces propos ne constituent pas des attaques directes contre les musées : après tout, c'est dans ces endroits que l'on peut admirer certaines des œuvres qui sont commentées dans *Documents*. Néanmoins, ils mettent en lumière une attitude critique face à l'esthétique et à l'autonomie de l'art, exposant du même coup une façon alternative d'éprouver la création. À cet effet, le terrain, selon plusieurs des contributions de la revue, se fait le lieu d'une possibilité, celle-là même d'une authentique expérience de l'art et de la littérature – c'est-à-dire une expérience féconde et transformatrice, à l'opposé de la passivité stérile et superficielle attribuée aux visiteurs du musée. Aussi, deux perspectives tout à fait contradictoires face à la légitimité du musée semblent se faire compétition au sein de *Documents* : celle, réformiste, des conservateurs muséaux comme Georges-Henri Rivière ou André Schaeffner ; et celle, antagonique, d'auteurs comme Michel Leiris, Georges Limbour ou Georges Bataille. Mais ces deux positions, dans la mesure où elles cohabitent dans les pages d'une même publication, sont-elles aussi inconciliables qu'il n'y paraît ? Les contributions que l'on conçoit comme critiques radicales de l'esthétique traditionnelle contredisent-elles sans nuances le point de vue du financier de la revue, Georges Wildenstein, qui de concert avec *Documents* édite une revue dont l'objectif est l'étude « des collections publiques et particulières » et « de la bibliothèque artistique[147] » (la

[147] Cité dans Yves Chevrefils Desbiolles, *Les revues d'art à Paris 1905-1940*, *op. cit.*, p. 211.

Gazette des beaux-arts) ? La coexistence de ces deux points de vue dans *Documents*, sans compter l'absence d'un programme en bonne et due forme, semble plutôt pointer vers un rapport ambivalent de la revue face à l'institution art de Peter Bürger.

5.4 Le souterrain d'un musée

Pour mettre en lumière cette ambivalence, revenons sur les débats prenant place dans la première moitié du XX^e^ siècle, qui sont contemporains de *Documents*. Un grand nombre de spécialistes de l'époque s'entendent alors sur l'idée que le musée est en crise ; qu'à cet effet, celui-ci devrait être repensé de manière à ce qu'il conserve sa pertinence dans un monde en constante transformation. Pour plusieurs, un musée ne devrait pas être l'équivalent d'un *cabinet de curiosités* où s'entasse pêle-mêle une sélection d'objets éclectiques : sa vocation devrait plutôt être d'éduquer le grand public et de l'inspirer, en lui donnant accès aux plus grandes réalisations de l'histoire humaine. La remise à neuf de cette institution devenue désuète, affirme entre autres Salomon Reinach, passe nécessairement par un désencombrement. Les responsables muséaux doivent faire creuser des souterrains, poursuit ce dernier, afin de libérer les salles du musée, qui pourraient alors n'exposer que les œuvres qui comptent – celles qui ont une réelle *valeur esthétique* – et qui, par leur admiration par les visiteurs, exerceraient une fonction *pédagogique* et *édifiante*. Inversement, les autres œuvres, celles qui ne « comptent » pas, devraient être reléguées au sous-sol, dans des pièces qui « ne s'éclaireraient que pour les spécialistes autorisés, qui pourraient y travailler sans surveillance[148] ». La hiérarchisation esthétique des produits de l'art, selon cette perspective, se trouve ainsi reflétée physiquement, matériellement, dans la division même de l'espace : les œuvres élevées, à l'étage ; les œuvres basses, sous terre.

Si la plupart des contributeurs dits d'avant-garde de *Documents* reconnaissent explicitement l'existence de ce type de hiérarchisation dans l'art (le « bas

[148] Salomon Reinach, « L'encombrement des musées », *loc. cit.*, p. 17.

matérialisme » de Bataille requiert nécessairement un *haut* pour se positionner ; « l'idéalisme au pouvoir » est indispensable pour faire du « braiement comique et désespérée » le symbole d'une « révolte éhontée[149] »), leur analyse et l'ambition qui en découle diffèrent évidemment de celles des conservateurs muséaux. Pour des auteurs comme Bataille, Leiris ou Limbour, il n'est pas question de délimiter et de maintenir une séparation, mais au contraire de réunir ce qui est considéré comme haut à ce qui est considéré comme bas, d'unir les pôles opposés dans un mouvement continu, que ce soit avec sérieux ou avec dérision, afin d'abolir la hiérarchie qui les distingue. Une image qu'utilise le poète Roger Gilbert-Lecomte dans sa recension d'une exposition à la Galerie Povolozky apparaît ici utile. Commentant une œuvre aimée du peintre Sima, il explique que celle-ci met en scène une « [c]hute du ciel au souterrain ». « De nouveau les grands ciels font des trous dans les murs », explique-t-il avec une formule qui, réconciliant le haut et le bas dans une débâcle partagée, provoque un effondrement du système axiologique qui soutient la hiérarchie. « Ils étouffent de vastes paysages désertiques où sur le sable jaune se dédouble l'ombre du chien-fantôme. Au-dessus l'obsession éternelle d'un grand triangle d'ombre blanche, sceau de l'absence du Monde véritable, de celui qu'on ne peint pas[150]. » Remarquons que dans cette représentation du ciel et du souterrain, les deux termes ne se nient pas, ils constituent au contraire la condition de possibilité l'un et l'autre : l'articulation entre les deux devient donc celle d'un mouvement (ici la chute), d'une *transaction*. L'ambition artistique défendue représente ainsi l'expression d'une tension entre le haut et le bas, où l'un *encombre* l'autre et vice-versa, dans un lieu « où les grands ciels font des trous dans les murs ». Pour reprendre une image de Bataille, tant la pourriture que les astres

[149] Georges Bataille, « Le bas matérialisme et la gnose », *loc. cit.*, p. 6.

[150] Roger Gilbert-Lecomte, « Ce que voit et ce que fait voir Sima aujourd'hui », dans *Documents*, vol. 2, nº 5, 1930, p. 302.

célestes sont indispensables à la création du « soleil pourri[151] » ou, inversement, à celle de l'« anus solaire[152] ».

Dans les lectures et analyses de *Documents*, on a beaucoup insisté sur la dimension du « bas matériel », de la « subversion » sans commune mesure mise en œuvre par la revue. Un peu comme le suggérait Salomon Reinach, Georges Bataille et plusieurs de ses pairs auraient creusé, sous l'enceinte du musée, des souterrains vers les recoins les moins édifiants de l'art et de l'humanité. Cependant, on omet souvent de mentionner qu'un espace non négligeable de la revue est dédié aux « salles régulières du musée », c'est-à-dire à une conception traditionnelle de l'esthétique, et que la « chute du ciel au souterrain » ne tient dans *Documents* qu'à la valorisation simultanée de l'illégitime et du légitime. De fait, l'esthétique la plus classique occupe une place de choix dans de nombreux articles de la publication. « Dans l'assemblée idéale des grands poètes, des grands artistes, des grands esprits », affirme par exemple Paul Jamot, « je vois un petit groupe de mortels privilégiés. Ceux-là ont fait de belles choses, de grandes choses et, cependant, on les sent ou devine encore supérieurs dans leur nature profonde[153] ». Ailleurs, un Emil Waldmann se pâme devant les beaux paysages de Corot et met sur un piédestal, avec les formulations les plus conservatrices, la figure conventionnelle du collectionneur d'art : « Le collectionneur privé, lorsqu'il atteint son type supérieur, est toujours un exemple pour les musées[154]. » Finalement, de nombreux contributeurs défendent un point de vue incontestablement nationaliste de l'art, en forte contradiction avec l'idée de critique civilisationnelle normalement attribuée à *Documents*. On peut par exemple citer Heinrich Ehl qui, se penchant sur la

[151] Georges Bataille, « Soleil pourri », dans *Documents*, vol. 2, n° 3, 1930, p. 173.

[152] Georges Bataille, « L'anus solaire », dans *Œuvres complètes I. Premiers écrits 1920-1940*, Paris, Gallimard, 1970, p. 79-86.

[153] Paul Jamot, « L'exposition Delacroix », dans *Documents*, vol. 2, n° 5, 1930, p. 260.

[154] Emil Waldmann, « La collection Schmitz. L'Art français », dans *Documents*, vol. 2, n° 6, 1930, p. 320.

crise supposée de l'art européen, affirme que la question devra nécessairement être réglée par le « génie germanique », « résolue sur le sol rhénan exactement comme elle le fut un millénaire auparavant, dans ce pays dont la civilisation germanique, créée en rapport étroit avec celle de l'occident, forme un trait d'union entre l'Europe orientale et l'Europe occidentale[155] . » *Documents* ne fait donc pas que creuser insolemment des souterrains : il restaure superbement, dans un geste quelque peu contradictoire, l'étage de l'esthétique la plus conventionnelle.

La reconnaissance des aspects conservateurs de la revue *Documents* ne nie certainement pas l'antagonisme et la transgression d'auteurs et de contributions spécifiques ; elle exacerbe en fait une caractéristique fondamentale de l'avant-garde : sa relation structurelle avec l'institution art. Comme l'expose Bürger dans sa *Théorie*, les avant-gardes historiques émergent dans un rapport dialectique à l'institution art, pour opérer la négation de l'autonomie artistique[156], ce qui implique qu'il ne peut exister d'avant-garde sans l'existence simultanée de musées ou d'œuvres classiques. Cette filiation entre l'institution et ceux qui souhaitent la détruire expose une ambivalence. En effet, si l'autonomie de l'art et son caractère institutionnel sont la condition nécessaire à l'émergence et à l'expression des avant-gardes, l'antagonisme de ces dernières exprime en même temps une opposition et une dépendance à l'institution. À cet égard, lorsque nous faisons de l'avant-garde un synonyme de « nouveau » (au sens de neuf, inédit ou récent) ou même de « radical » (au sens de complet, total ou absolu), nous négligeons la complexité du contexte et des rapports desquels l'avant-garde émerge. En effet, celle-ci nait d'une négation, s'inscrit dans un *contre* ; elle représente donc une riposte et ne saurait se concevoir indépendamment de ce à quoi elle s'oppose. L'avant-garde est une *réplique* ; elle ne saurait être originale,

[155] Heinrich Ehl, « L'heure de naissance de l'art européen occidental », dans *Documents*, vol. 2, n° 8, 1930, p. 9.

[156] Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 78.

au sens où elle ne saurait exister *à l'origine*. Reprenant un titre de Rosalind Krauss[157], l'originalité définitoire de l'avant-garde, qui constituerait son essence, est un mythe.

Ce caractère de l'avant-garde comme réponse, comme réplique, est bien défini dans les mouvements étudiés par Bürger dans *Théorie de l'avant-garde*. Au sein des mouvements futuriste ou dada, par exemple, « les pratiques artistiques se sont affirmées comme dénonciations non plus seulement des traditions artistiques antérieures, mais de ce qui constitue l'essence de l'art[158] ». Ces dénonciations impliquent deux agents – le dénonciateur et le dénoncé – et cette dualité entre la tradition d'un côté et le geste d'avant-garde de l'autre se trouve clairement marquée : il y a le mouvement, l'artiste ou l'« œuvre » d'avant-garde, et il y a ce *contre* quoi il travaille. Nous penchant sur un objet tel que *Documents*, en fonction de la diversité des perspectives précédemment évoquée, cette position radicalement négative est beaucoup moins aisée à apprécier. En effet, on peut très difficilement déceler cette opposition franche à un adversaire qui fonderait le geste d'avant-garde. Le nombre d'articles valorisant un point de vue esthétisant ou nationaliste n'est pas inférieur à celui des contributions « transgressives » ; et il n'est pas rare, dans une même contribution, de voir se déployer des perspectives « d'avant-garde » sur certains aspects et des considérations « traditionnelles » sur d'autres aspects. Dans *Documents*, le *contre* sur lequel se construit l'avant-garde est bien souvent consubstantiel à l'avant-garde elle-même ; pour reprendre le vocabulaire militaire d'où émerge le terme d'avant-garde, c'est un peu comme si l'ennemi était intégré à la même armée qui vise à le mettre à bas.

Serait-ce le choc direct entre les textes subversifs et ce à quoi ils s'opposent qui crée la force de frappe particulièrement puissante de *Documents* ? Cet argument,

[157] Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, *op. cit*.

[158] Christiane Vollaire, « L'anarchie esthétique », dans *Lignes*, n° 16, 2005, p. 160.

partagé par plusieurs lecteurs de la revue, impose cependant la mise en place d'un centre à partir duquel l'on évalue toutes les contributions afin de décoder le programme de *Documents*, et ce centre se limite bien souvent à Georges Bataille, de même qu'à quelques-uns de ses proches sur le plan intellectuel. À ce titre, l'argument fait généralement des textes conservateurs soit un faire-valoir pour les radicaux, soit un accident, et ne les traite que de manière anecdotique, ne rendant pas justice à leur présence considérable dans les pages de la publication. Qui plus est, cette perspective est réversible, dans la mesure où il pourrait aussi sembler tout à fait légitime d'adopter la perspective contraire et de lire *Documents* comme la possibilité d'une cohabitation harmonieuse entre l'institution art et ce qui tente en vain de la subvertir ; en d'autres mots, comme un arrangement commode entre le révolutionnaire et le bourgeois. Bien entendu, cette interprétation aurait le défaut de ne pas prendre la mesure de propositions qui, pour les années qui suivront, bouleverseront significativement les champs artistique et littéraire (notamment la question de l'informe), mais également l'espace social et politique (*Documents* pose les germes de la critique anticoloniale que Leiris développe dans sa carrière d'ethnologue). Les deux positions éclairent certains éléments choisis de la revue, mais ne parviennent pas à la présenter dans ses enchevêtrements et ses discordances.

Cette tendance à ne pas tenir compte des contributions de la revue qui mettent de l'avant des opinions classiques, esthétisantes ou nationalistes, se double d'une autre tendance à lire les positions de *Documents* selon une logique exclusive d'opposition à la tradition (que celle-ci soit sociale ou artistique), alors que la réalité apparaît plus nuancée. Ce point relève notamment la question d'une revalorisation de la « valeur d'usage » de l'art, qui s'opposerait à l'art comme simple « valeur d'échange » : aussi, pour les auteurs de *Documents*, l'art légitime s'opposerait à l'art traditionnel, en ce qu'il aurait pour ambition de satisfaire au « fétichisme » inhérent à l'expérience humaine « sous une forme non déguisée » ; à cet effet, il parviendrait à répondre aux exigences de « l'amour – réellement *amoureux* – de nous-mêmes, projeté du dedans

au-dehors et revêtu d'une carapace solide qui l'emprisonne entre les limites d'une chose précise et le situe, ainsi qu'un meuble dont nous pouvons user, dans la vaste chambre étrangère qui s'appelle l'espace[159] ». Supposément anti-esthétique (pour les ethnographes) et anti-idéaliste (pour les contributeurs dits d'avant-garde), ce retour en force de la valeur d'usage des objets attribuée à *Documents* répondrait à une « volonté de contextualisation » s'opposant à « l'esthétisme muséographique[160] ». L'expérience du terrain se voudrait, à cet égard, une façon de vivre empiriquement l'art pour répondre au défi lancé par Bataille « d'aimer une toile autant qu'un fétichiste aime une chaussure[161] » ; elle constituerait une possibilité tout particulièrement radicale d'abolir les murs du musée et un pied de nez à l'admiration passive d'objets inertes.

Cette lecture n'est certes pas erronée, mais elle fait fi d'une partie du contexte social. D'une part, il y a une ambivalence dans la radicalité attribuée au terrain comme méthode d'enquête, qui peut être motivée par des visées libératrices aussi bien qu'oppressives. La violence et le chaos avec lesquels s'exprimeraient esthétiquement les « primitifs » (largement fantasmés dans leur expression) se trouvent ainsi valorisés dans leur dimension « bassement matérielle » ainsi que pour leur potentiel anti-idéaliste et anti-esthétique[162]. Cependant, on oublie souvent qu'ils représentent le miroir inversé d'une violence et d'un chaos bien réels, moins fantasmés : ceux des missions ethnographiques et colonisatrices. La mission Dakar-Djibouti, que Michel Leiris vante dans *Documents* comme cette possibilité de vivre l'art empiriquement,

[159] Michel Leiris, « Alberto Giacometti », *loc. cit.*, p. 209.

[160] Vincent Debaene, « Les surréalistes et le musée d'ethnographie », *loc*. *cit.*, en ligne.

[161] Georges Bataille, « L'esprit moderne et le jeu des transpositions », *loc. cit.*, p. 490-491.

[162] Outre le célèbre article sur le « cheval académique », mentionnons à titre d'exemple son traitement des croyances mexicaine : « Je ne puis me défendre d'être grossièrement ravi à la pensée que des hommes, quelque peu sauvages, ne trouvant pas un tel paradis à leur portée', ont généreusement donné à des fantoches érigés en dieux, se réduisant eux-mêmes au rôle de jouet, au point de regarder curieusement, mais avec un grand couteau, ce qu'il y a dans le ventre du jouet criant. » (Georges Bataille, « Les Pieds Nickelés », *loc. cit.*, p. 216)

d'enfin sortir des préoccupations « uniquement esthétiques » pille – le plus souvent sans consentement – quelque « 3500 objets ethnographiques venus enrichir le musée d'Ethnographie », exaction qualifiée de « butin » par Paul Rivet et Georges-Henri Rivière, deux contributeurs à la revue[163]. Critique de sa propre expérience, Michel Leiris racontera d'ailleurs dans *L'Afrique fantôme* sa saisie d'un objet sacré dans un village africain : « je constate avec une stupeur qui, un certain temps après seulement, se transforme en dégoût, qu'on se sent tout de même joliment sûr de soi lorsqu'on est un Blanc et qu'on tient un couteau dans sa main[164] ». À cet égard, lorsque nous nous penchons sur des techniques spécifiques fortement liées aux mouvements d'avant-garde (le montage ou l'antiréalisme, par exemple), il est important de raffiner notre interprétation de leur portée réelle : ici, le terrain et la revalorisation de la valeur d'usage des œuvres ne constituent pas, en soi et pour soi, des méthodes radicales de dépassement de l'art dans la vie. Ils s'inscrivent systématiquement dans un contexte sociohistorique complexe, qui doit être mis en lumière pour être compris.

Relevons que le terrain, qui selon plusieurs manifeste dans *Documents* un désir de dépassement de l'art dans la vie pratique, n'est pas la prérogative de l'avant-garde à cette époque : elle tient une place de plus en plus importante dans la presse de masse. En effet, le reportage littéraire, qui s'institutionnalise également en France dans la période de l'entre-deux-guerres[165] (bien qu'il soit « inventé » quelques décennies plus tôt, au XIX^e^ siècle[166]), valorise la « palpitation du réel[167] » dans un genre qui s'inscrit aux frontières du journalisme, de la littérature et des sciences sociales ; plus que des

[163] Paul Rivet et Georges-Henri Rivière, « La mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti », *Minotaure*, n^o^ 2, 1^er^ juin 1933, p. 3-5.

[164] Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, *op. cit.*, p. 138.

[165] Paul Aron, « Entre journalisme et littérature, l'institution du reportage », *loc. cit.*, en ligne.

[166] Marie-Ève Thérenty, « Pour une histoire littéraire de la presse au XIX^e^ siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103, n^o^ 3, 2003, p. 631.

[167] Henri Béraud, « Reporters », *Gringoire*, 5 avril 1929, p. 4.

artistes ou des écrivains, les reporters se veulent surtout « les médiateurs d'un état de chose, les découvreurs d'une réalité quotidienne[168] ». Fondée sur une « dialectique du dedans et du dehors[169] », leur écriture implique presque systématiquement – comme chez Desnos, Limbour, Bataille ou Leiris – la mise en lumière de l'ordinaire, de même que « la mise en scène du corps » et « la convocation des sens[170] » ; et eux aussi s'intéressent tout particulièrement aux souterrains que délaisse le regard idéalisant et esthétisant – « [aux] coulisses, [aux] institutions fermées, [aux] sous-sols, [aux] "arrière-cuisines" ou [aux] marges de la société[171] ». Avec un programme sans doute moins révolutionnaire que celui attribué à la revue *Documents*, il est intéressant de constater que certaines oppressions y sont moins prégnantes. Par exemple, les femmes occupent, tant comme objets d'étude que comme sujets étudiants, une place privilégiée dans le reportage[172], au contraire de celle donnée par la « stratégie documentaire » de *Documents*, « associant par exemple une tête de femme obèse avec un crâne en cristal mexicain, ou des pattes de bétail disposées le long d'un mur d'abattoir avec les jambes de danseuses de French cancan[173] ». Isoler une pratique artistique particulière pour l'ériger comme méthode d'avant-garde, dépeinte comme absolument transgressive et antagonique, c'est parfois fermer les yeux sur le spectre de son utilisation au sein d'autres pratiques aux antipodes de la radicalité qu'on lui attribue *de facto*. Aussi,

[168] Paul Aron, « Entre journalisme et littérature, l'institution du reportage », *loc. cit.*, en ligne.

[169] Pierre Leroux et Erik Neveu, « Le foisonnement de l'immersion », dans Pierre Leroux et Erik Neveu (dir.), *En immersion*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Res Publica », 2017, p. 12.

[170] Mélodie Simard-Houde, Le reporter, médiateur, écrivain et héros : un répertoire culturel (1870-1939), thèse de doctorat, Université Laval, 2015, f. 199.

[171] Pierre Leroux et Erik Neveu, « Le foisonnement de l'immersion », *loc. cit.*, p. 15.

[172] Marie-Ève Thérenty, « Dans la peau d'un autre. La pratique de l'immersion en journalisme et en littérature : histoire et poétique », », dans Pierre Leroux et Erik Neveu (dir.), *En immersion*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Res Publica », 2017, p. 29.

[173] Maud Hagelstein, « Bataille, Georges 1897-1962 », dans Carole Talon-Hugon (dir.), *Les théoriciens de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, 2017, p. 47.

l'avant-garde ne se trouve sans doute pas toujours aux endroits où on la cherche (ou aux endroits où l'on souhaiterait la trouver).

Dans les dernières pages, nous nous sommes penchés sur la période de bouleversements et de remises en question pour les musées français que représente la première moitié du XX^{e} siècle. Ces circonstances obligent ses dirigeants et ses conservateurs à se positionner sur la mission véritable et le potentiel avenir de ces institutions. Qu'est-ce que l'art véritable ? Comment reconstruire efficacement son histoire, et quelle doit être sa nouvelle fonction dans la société ? À cet effet, comment délimiter les frontières de ce qui est exposé au grand public et de ce qui n'est montré qu'aux spécialistes ? Ces débats animant le champ artistique mettent en lumière la nécessité d'une réévaluation et d'une transformation de l'ensemble des collections publiques. Paradoxalement sans doute, ces interrogations des promoteurs du musée ne sont pas différentes de celles de plusieurs mouvements d'avant-garde qui ambitionnent de le détruire. Bien évidemment, ceux-ci n'arrivent pas avec les mêmes réponses : considérés comme les modèles de la stérilité de la tradition artistique, les musées ne doivent pas être réformés, mais bel et bien rasés, de concert avec les idéaux qu'ils portent. C'est pour ce genre de prises de position que Peter Bürger associe le geste d'avant-garde à une critique radicale de l'esthétisme et de l'institution art, qui passerait par un dépassement de l'art dans la pratique de la vie.

Nombreuses sont les lectures de *Documents* qui considèrent la revue comme mise en œuvre explicite et radicale de ce programme. Ces interprétations, certes tout à fait légitimes, basent généralement leurs conclusions sur une sélection d'articles provenant d'un nombre choisi d'articles d'ethnographes et d'auteurs classés d'avant-garde, faisant des ponts entre leur démarche qui aurait été de dé-sublimer l'art en le ramenant à sa « valeur d'usage ». Mélangeant arts classique et primitif dans des mises en page qui les font voisiner avec des images choquantes ou tirées de la culture populaire, *Documents* aurait eu pour programme une attaque en règle contre l'esthétisme et

l'idéalisme. Cette perspective, qui voit dans la publication une subversion des valeurs de la civilisation occidentale, laisse en plan les filiations qui unissent *Documents* à des ambitions plus conservatrices, esthétisantes et nationalistes.

Cela ne fait certainement pas de la revue un objet traditionnel qui s'intègre sans heurts à l'histoire française de l'art et de la littérature. Cependant, le rapport complexe qu'entretient *Documents* avec les normes esthétiques contemporaines nous force à reconsidérer la question de l'originalité de l'avant-garde et, ultimement, à nous pencher sur les causes véritables de son échec inévitable, selon l'hypothèse de Peter Bürger dans *Théorie de l'avant-garde*. Aménageant un souterrain sous les salles fastueuses du musée, *Documents* met en lumière une relation double par rapport à l'institution art, à la fois d'antagonisme et de dépendance. Il n'est pas question ici de nier la transformation historique qu'opèrent les mouvements d'avant-garde dans la conceptualisation et l'appréciation de l'art, mais bien d'exposer leur inscription systématique dans un contexte d'émergence, où la « pureté » du geste de rupture n'est peut-être pas aussi nette qu'on le souhaiterait, et où les influences peuvent être contradictoires.

CONCLUSION

S'il existe une dimension autoritaire dans l'avant-garde, elle n'est sans doute pas celle que l'on tend à lui attribuer, c'est-à-dire qu'elle n'est pas spécifiquement liée au geste de rejet de la « tradition » ou des « valeurs et pratiques du passé » auquel on l'associe le plus souvent. En effet, s'il est vrai que l'ambition des avant-gardes historiques de révolutionner artistiquement et socialement le monde a échoué [1], l'autorité de l'avant-garde aurait eu une portée restreinte, et peu effective. Cependant, sur un aspect, il est vrai que les avant-gardes historiques ont en effet su imposer leur volonté, en ce qu'elles sont parvenues à positionner l'ensemble de leur action comme radicale et révolutionnaire, imposant en quelque sorte une lecture orientée sur les mouvements, les artistes et les objets en question. S'étant bâti une réputation en tant que hérauts historiques d'un nouveau type d'engagement artistique et littéraire, les mouvements, artistes et écrivains d'avant-garde de la fin du XIX^{e} siècle et de la première moitié du XX^{e} siècle ont efficacement su définir les frontières de ce qu'était la lutte légitime. En effet, si l'avant-garde se réfléchit comme une attaque tous azimuts contre la tradition et les rapports de domination (interprétation qui trouve encore à ce jour, comme nous l'avons vu, des échos dans la recherche actuelle[2]), comment est-il possible de penser et d'analyser les oppressions sociales qui sont perpétuées en son nom ?

Cette thèse avait pour ambition principale de mettre en lumière ainsi que d'analyser les tenants et aboutissants d'un paradoxe, c'est-à-dire l'articulation au moins apparente, au sein d'un seul et même geste, d'aspects dits d'avant-garde et d'autres

[1] Jean-Marc Lachaud, *Art et aliénation*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophies », 2012, p. 109.

[2] Voir par exemple le chapire « The only game in town », dans *Vanguardia* de Marc James Léger, texte qui affirme que seule la lutte anticapitaliste est authentiquement matérialiste et universaliste, l'anticolonialisme et le féminisme étant relégués à des luttes biologiques – et donc particularistes (*op. cit.*, p. 179-213).

éléments dits d'arrière-garde. Pour ce faire, un objet relativement consensuel quant à son statut radical et transgressif a été choisi : la revue *Documents*, dont il est habituellement raconté qu'elle a rassemblé quelques-unes des figures phares de l'ethnographie et des renégats du surréalisme. L'analyse du traitement que l'on fait de la fronde contre le réalisme, le rationalisme et l'esthétique dans la publication montre que ce que l'on interprète comme une attaque d'avant-garde sans partage peut également se faire le paravent d'oppressions dans certains rapports sociaux, notamment ceux de sexe et de race. Rappelons brièvement la manière dont cela se produit dans *Documents*.

Exposer les contradictions : réalisme, scepticisme épistémologique, dépassement de l'art

La réception de *Documents* concernant son rapport au réalisme montre plusieurs conflits d'interprétation. Pour certains lecteurs, en effet, la revue se placerait dans la continuité du surréalisme, qu'elle exacerberait ; pour d'autres, elle se ferait plutôt promotrice d'un réalisme paroxystique. Paradoxalement, ces affirmations pointent toutes deux vers quelque chose de vrai. Seulement, il faut préciser d'entrée de jeu qu'elles ne traitent pas *le réel* de la même façon, et donc ne parlent pas du même *réalisme*. Dans les faits, les auteurs de *Documents* mettent en doute ce qui est habituellement présenté comme une *réalité avérée*, celle du sens conventionnel, commun. Avec force moyens et intensité, ils se frottent à la réalité connue et reconnue et cherchent à montrer sa précarité, sa caducité en quelque sorte. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait rien de vrai pour les contributeurs de la publication : seulement, que la vérité, c'est-à-dire que *le réel*, est une chose qui se cache et doit être révélée. Son exposition devient alors le fruit d'un travail substantiel dans *Documents*. Elle implique la recherche d'indices qui n'apparaissent pas à première vue, tout comme n'apparaissent pas d'abord à l'inspecteur Juve les traces qui le mèneront à Fantômas.

Le réel se terre sous ce qui nous est présenté comme une réalité, selon une dynamique éminemment *indiciaire*.

Si l'on se laisse prendre à la généralisation, cette opération peut nous inviter à une interprétation de *Documents* comme publication faisant agressivement la guerre aux conventions. Ou encore, à peindre *Documents* comme une revue dont la seule ambition aurait été d'exposer les nombreuses hypocrisies sociales d'un monde qui dissimule les cruautés et la violence qu'il inflige, et de révéler du même coup ce réel indiciaire que l'on était jusqu'alors parvenu à camoufler. Or, la lecture comparée de *Documents* et d'une autre revue de la période, soit *L'Esprit nouveau* (la revue où se déploie le programme puriste de Le Corbusier et d'Amédée Ozenfant), dresse un portrait plus nuancé de cette ambition. En effet, on constate que la seconde publication, que l'on peut dire extrême dans son classicisme, met en œuvre le même procédé d'investigation indiciaire que *Documents*, et qu'elle utilise aussi un certain nombre de disciplines scientifiques afin de révéler une réalité cachée.

Le programme de *L'Esprit nouveau*, plus explicite que celui de *Documents*, met en lumière une prémisse qui n'est pas si différente de la publication à l'étude. S'il faut appliquer les lois de la recherche scientifique afin de se débarrasser du *faux* et ainsi atteindre au *vrai*, c'est qu'il existe sous le vernis une véritable *essence* des choses, une *nature* réelle, irréductible et indépassable. Nous avons vu différents exemples, dans *Documents*, de conformismes liés aux rapports sociaux de sexe et de race que sous-tendent cet essentialisme et ce naturalisme : sous leurs fards et leurs paillettes, les femmes deviennent des abattis, des amas de jambes, d'yeux et de graisse ; les sociétés dites primitives, si elles sont valorisées par les auteurs de la revue, ne semblent jamais pouvoir être autoréflexives ou réellement critiques. L'« antiréalisme » et le « réalisme agressif » de *Documents* s'attaquent bel et bien à certaines conventions. Cependant, il faut constater que, dans le même mouvement, ils en reproduisent plusieurs autres, et

ce, sans grande originalité par rapport à la période et au lieu dans lesquels la revue s'inscrit.

L'opération d'investigation du réel authentique, menée de manière presque systématique par les contributeurs de *Documents*, pose évidemment la question de la validité des savoirs, de même que celle des conditions de la production de ces savoirs. On constate que les questions épistémologiques occupent une place particulièrement importante dans la revue, et ce, dès son sous-titre original : « Doctrines Archéologie Beaux-Arts Ethnographie[3] ». D'entrée de jeu, il apparaît que la science ne se trouve pas dénigrée ou dévalorisée dans *Documents*. Bien au contraire pourrait-on penser, elle semble mise sur un piédestal. Et pourtant : plusieurs contributions nous font vite douter de cette interprétation rapide. Aussi, la logique et la pensée rationnelle sont souvent associées à l'ennui, à l'atavisme et à la stérilité dans *Documents*. Plus fondamentalement, plusieurs auteurs de la revue remettent en question non seulement l'ensemble des connaissances accumulées au cours des derniers siècles, mais également nos façons mêmes de produire des savoirs sur le monde. Cette remise en question prend une place de choix dans la réception critique et littéraire de la revue *Documents*. Effectivement, lorsque l'on se penche sur le rapport de la publication à l'épistémologie, on s'intéresse habituellement à sa critique de la société occidentale, à l'offensive antirationaliste et à la charge contre le sens commun et la vision ordinaire. Il se manifeste de fait dans *Documents* un exemplaire et un indéniable *scepticisme épistémologique*.

Le rapport que la revue entretient avec les discours scientifique et rationnel est cependant plus nuancé que cela. S'il se construit sur un grand nombre de rejets et d'aversions, il se fonde également sur plusieurs adhésions disciplinaires, parfois même

[3] Les disciplines scientifiques continuent d'occuper une place majeure sur la couverture : seulement, à partir du quatrième numéro, « Variétés » prend la place de « Doctrines ».

assez conservatrices : l'ethnographie et l'archéologie, bien entendu ; mais également l'histoire de l'art, la psychanalyse et la sociologie. À cet égard, il est important de ne pas assimiler le scepticisme épistémologique de la revue à une négativité absolue. La réprobation, chez les auteurs de *Documents*, ne représente pas le dernier mot, mais une première étape : suivant la motivation utopiste qui caractérise beaucoup de propositions d'avant-garde contemporaines, les contributions à la revue mettent presque toujours de l'avant de nouvelles pistes pour générer une épistémologie renouvelée et inédite. Il n'est pas question de *tout* détruire, mais plutôt de procéder à la critique des disciplines et des méthodes qui posent problème pour les auteurs, ce qui leur donne ensuite le beau jeu de rebâtir l'épistémologie sur de meilleures fondations théoriques. Recours aux sciences occultes, à la vision « sauvage » et à une radicalisation de la subjectivité : les moyens suggérés pour parvenir à cette fin ne manquent d'ailleurs pas dans *Documents*. Or, si l'on assimile d'ordinaire les articles qui construisent cette nouvelle épistémologie à une critique de certains rapports d'oppression et à une opération de déconstruction, il faut reconnaitre que ce n'est pas toujours le cas. Ce n'est pas seulement que ces textes cohabitent avec d'autres qui expriment des positions colonialistes, occasionnant des voisinages parfois étonnants. C'est aussi que l'entreprise de scepticisme épistémologique de *Documents*, lorsque nous l'analysons avec la perspective d'une « éthique du savoir », n'échappe pas aux contradictions. *Qui* parle, dans la revue ? C'est-à-dire, qui est le *sujet* du discours ? Et *de quoi* parle-t-on ? Qui en est l'*objet* ? On s'aperçoit rapidement que les sujets du discours proviennent tous du même groupe : les hommes blancs ; et que si les objets, eux, sont plus variés, ils expriment une différence de traitement qui appuie les rapports de domination contemporains de la production de *Documents*. Qui plus est, nous avons constaté combien la « vision sauvage » et la radicalisation de la subjectivité, lorsqu'elles se font jour dans la revue, favorisent une lecture essentialiste de la race. Un même scepticisme épistémologique peut donc agir à la fois pour et contre l'oppression, tout dépendant de la perspective qui est prise pour son analyse.

Le rapport au réalisme et le scepticisme épistémologique, dans *Documents*, sont presque toujours liés à la question des arts, de la littérature, de leur production et de leur consommation. En effet, ceux-ci amènent les auteurs de la revue à aborder plusieurs questions fondamentales sur la nature et la fonction du travail artistique et littéraire. Par exemple : de quelle idéologie l'art et la littérature se font-ils les *représentants* ? Quels sont leur place et leur rôle dans le monde social ? Finalement, à quoi peuvent-ils bien *servir*? Selon la fameuse théorie de l'avant-garde proposée par Peter Bürger, le geste d'avant-garde constituerait, dans une période charnière de bouleversements dans les champs artistique et littéraire, une critique radicale de l'institution art, encourageant ainsi un dépassement de l'art dans la pratique de la vie. Nombreuses sont les interprétations qui, au moins indirectement, lisent dans *Documents* une mise en œuvre de ce programme. Il est en effet possible de reconnaitre qu'en de nombreux textes de la publication, le classicisme et le caractère esthétisant des milieux artistique et littéraire se trouvent réprouvés dans leur éloignement de la matérialité du réel. Cependant, il ne faut pas oublier qu'ailleurs dans *Documents*, l'institution art et ses « produits » se trouvent explicitement célébrés.

Un détour par le musée, lieu pilier de l'institution art, peut nous aider à comprendre cet apparent paradoxe. S'il n'occupe qu'une place marginale dans la théorie de Bürger, il faut relever que le musée occupe une place d'honneur dans *Documents*. Et la chose ne devrait pas sembler si étonnante : en effet, nous avons pu remarquer combien le musée et les préoccupations liées à sa pérennité, tout de suite après la fin de la revue en 1930, continuent de faire partie du discours d'un grand nombre de ses contributeurs. Georges Wildenstein (le financier de *Documents*), Jean Babelon, Georges Monnet et Georges Henri Rivière (ces derniers ayant tous écrit pour *Documents*) participaient, une année après la publication de la dernière livraison de *Documents*, à un numéro des *Cahiers de la république des lettres, des sciences et des arts* consacré à la réforme des musées. Georges Bataille, avant d'occuper un rôle important dans le comité derrière la publication de *Documents*, a été conservateur au

cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale pendant cinq ans et demi, cabinet dont il n'est pas clair s'il relève de la bibliothèque ou du musée, ou s'il participe des deux[4]. Finalement, c'est au musée que Carl Einstein, historien de l'art de formation, voit pour la première fois des sculptures africaines, ce qui aura une incidence sensible sur la suite de sa trajectoire personnelle[5].

En ligne droite avec les débats de l'entre-deux-guerres sur l'avenir de ces institutions, *Documents* se fait ainsi un lieu particulièrement fécond pour la production d'idées et de perspectives antagoniques sur la question des musées. Nous avons cherché à mieux comprendre la coexistence dans la même revue de l'ambition de dépasser l'art dans la pratique de la vie à celle de construire de meilleurs musées pour la postérité. Un lien fort unit ces positions apparemment contradictoires. En effet, les appels à l'abolition du musée que font certains des auteurs de *Documents* dépendent paradoxalement du statut dominant de l'institution art, que soutiennent d'autres de ses contributeurs. Il faut ici souligner que le moteur de l'avant-garde étant le contre-discours oppositionnel, la vitalité de son action est tributaire de la pérennité de ce à quoi elle s'oppose ; l'avant-garde ne saurait exister sans adversaire. *Documents* est cependant un objet d'avant-garde singulier, en ce que la revue aménage un espace à la fois pour les critiques et les défenseurs de l'institution art. Si les deux perspectives s'y confrontent, il est difficile de déterminer laquelle des positions est réellement dominante ; aussi, elles cohabitent dans une œuvre qui met plutôt en lumière leur mutuelle dépendance.

Rapport au réalisme et au réel ; rapport aux savoirs et à la rationalité ; rapport à l'art et aux champs artistique et littéraire : trois « études de terrain » qui invitent à

[4] Laurent Henrichs, « Georges Bataille au cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale », dans le *Bulletin d'informations de l'Association des bibliothécaires français*, nº 178, 1998, p. 32.

[5] Roland Baumann, « Carl Einstein à Bruxelles : de l'art nègre à la révolution », dans *Les Cahiers de la Mémoire Contemporaine*, nº 5, 2004, p. 177-178.

nuancer le regard univoque souvent posé sur un objet comme *Documents*, de même que sur ceux qui relèvent des mouvements que l'on a qualifiés d'avant-gardes historiques.

Un modèle interprétatif du geste d'avant-garde

Lorsque nous nous penchons avec attention sur les objets d'avant-garde, sur *Documents* comme sur n'importe quel autre, force est de constater que la pureté de l'ambition et de l'action avant-gardistes n'existe jamais réellement ; force est d'admettre que considérer l'avant-garde comme un bloc monolithique, défini selon un ensemble strict de caractéristiques, ne résiste pas à l'analyse la plus rigoureuse. C'est entre autres cette difficulté qui explique, encore aujourd'hui, une bonne part de la prolifération de théories et de commentaires sur le concept. La mise à l'épreuve de *Documents*, une revue apparemment paradigmatique de l'action des avant-gardes historiques, à l'aune des enjeux de réalisme, de scepticisme épistémologique et de dépassement de l'art dans la pratique de la vie, nous montre en effet que même ce qui semble le plus agressivement anticonformiste peut être entremêlé à la tradition et à des rapports de domination. En d'autres mots, ce que la théorie positionne comme geste d'avant-garde pourrait receler certains aspects renforçant les conformismes sociaux les plus ancrés. Lire et analyser un objet d'avant-garde, à cet égard, n'est plus qu'une simple mise à l'épreuve de l'objet; il devient également une mise à l'épreuve du concept même qui nous permet de le lire. Interpréter *Documents* consiste aussi à mettre à l'épreuve l'avant-garde. Il ne s'agit pas de dire que ce que nous avons cru radical ne l'était pas, mais qu'il n'était pas que cela. Qu'est-ce qui invite, dans la définition de l'avant-garde ou encore dans l'usage qui en est fait, à transfigurer les mouvements, les artistes et les objets qui en relèvent en porteurs d'une radicalité extrême et sans partage ? Dans la thèse, trois tendances de la théorisation de l'avant-garde nous sont apparues comme particulièrement propices à sa valorisation comme geste antagonique pur : la réification, la téléologie et le manichéisme.

La réification. Tout livre « se nourrit, comme on sait, non seulement des matériaux que lui fournit la vie, mais aussi et peut-être surtout de l'épais terreau de la littérature qui l'a précédé[6] », postule sans grande provocation Julien Gracq dans ses *Préférences*. « Tout livre pousse sur d'autres livres, et peut-être que le génie n'est pas autre chose qu'un apport de bactéries particulières […] au moyen de laquelle un esprit neuf absorbe, transforme, et finalement restitue […] l'énorme matière littéraire qui préexiste à lui[7]. » La chose, en effet, n'est pas réellement polémique : après tout, une œuvre, quelle qu'elle soit, n'advient jamais *ex nihilo*. Elle est le fruit d'inspirations, de partages, de dialogues. Et pourtant, avec l'avant-garde, on a bien souvent l'impression que cette prémisse ne s'applique pas ; qu'une originalité singulière, qu'un caractère inédit séparerait les mouvements, les artistes et les objets d'avant-garde des autres. Être d'avant-garde, ce serait finalement avoir « la compétence permettant de forcer tous les membres d'une société à adopter une décision sur une proposition qui n'émane pas d'elle-même[8] » : chose en soi et pour soi, l'avant-garde serait en quelque sorte asocialisée, tout autre. Elle n'« absorbe », ne « transforme », ne « restitue pas » les traces d'un monde social, politique et culturel complexe et hétérogène qui lui préexiste. L'avant-garde adviendrait, suggère-t-on, tout simplement.

La téléologie. Ces mouvements, artistes et œuvres d'avant-garde feraient venir au monde quelque chose d'essentiellement nouveau, inédit, jusqu'alors inimaginé ; et, à ce titre, leur moteur serait celui de l'innovation et de la révolution. Aussi, ce serait sur un enjeu temporel – sur une chronologie, sur une ligne du temps – que l'avant-garde s'inscrirait fondamentalement. Il existerait des avant-gardes *historiques* en ce sens que leur « héroïsme » (et peut-être surtout le récit de leur héroïsme) réagit au passé

[6] Julien Gracq, *Préférences*, dans *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 864.

[7] *Ibid.*, p. 864-865.

[8] Peter Sloterdijk, *Bulles : sphères, microsphérologie*, trad. Olivier Mannoni, tome I, Paris, Pauvert, 2002, p. 11.

et aux valeurs qui en sont héritées, et bouleverse ainsi « le cours du temps » afin d'« accomplir l'histoire[9] ». Devenant en cela un quasi-synonyme de précurseur, le concept d'avant-garde se ferait l'intermédiaire d'une finalité, d'une destination spécifique dans le futur. Ses initiateurs et ses partisans, dans leur conscience d'être les « précurseurs de l'art du futur[10] », adhéreraient en effet à la « valeur en soi » du « nouveau », ce qui exigerait « la destruction du vieux » afin de pouvoir « surgir dans toute sa pureté radicale[11] ». On connaît le point de départ et la ligne d'arrivée de l'avant-garde, on sait quelle est son orientation, vers laquelle elle tend ; et dire de l'avant-garde qu'elle est *en avance* sur son temps, explicitement ou non, laisse entendre que l'histoire elle-même a une orientation prédéterminée, qui pointe vers un progrès en marche. Le passé et le futur deviennent des valeurs fixes et aisément caractérisables, entre lesquels on se meut inéluctablement comme entre deux gares de train.

Le manichéisme. C'est sur une opposition franche au passé, à la tradition et à l'héritage que se bâtit l'avant-garde. Alors qu'initialement, dans le vocabulaire militaire, l'avant-garde représente une partie disciplinée et obéissante de l'armée, qui répond aux ordres d'une autorité dont elle relève, lorsqu'elle se déploie dans les milieux artistique et littéraire, l'avant-garde se définit par la rupture opérée avec ses pairs, par l'antagonisme déployé contre le monde social. À cet égard, on constate que ce n'est pas seulement à des catégories distinctes, et donc réifiées, que nous avons affaire (l'avant-garde *et* le reste du monde). Ces catégories se fondent sur le combat, sur un *contre* total et constitutif de la définition même de l'avant-garde (l'avant-garde *contre* le reste du monde). Le concept instaure ainsi une binarité basée sur la rupture et la confrontation sans partage ; et si la nature et la fonction de l'antagonisme de l'avant-garde varient selon les théorisations qui en sont faites (ses représentants ainsi que leurs

[9] Natalia Smolianskaïa, « Le Temps des avant-gardes : l'histoire de l'art à l'âge de sa mondialisation », *loc. cit.*, en ligne.

[10] Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, *op. cit.*, p. 69.

[11] Roland Schaer, « Utopia and Twentieth-Century Avant-Gardes », *loc. cit.*, p. 279.

motivations fluctuent selon les théoriciens), la dimension manichéenne de sa manifestation reste assez stable et constante (la dynamique globale de l'avant-garde s'inscrit très habituellement dans un *contre*). Alimenté par les tendances à la réification et à la téléologie, le manichéisme interprète le geste de l'avant-garde comme une guerre faite à certains legs qui sont à la fois déterminés et aisément reconnaissables.

Cette triade de tendances qui structure une grande part de la théorisation de l'avant-garde, selon laquelle l'avant-garde devient une chose en soi et pour soi, en avance sur son temps et antagonique dans sa nature la plus profonde, explique significativement la valorisation du concept, de même que certains angles morts de la recherche. Premièrement, lorsque l'avant-garde est réifiée, la critique y lit des caractéristiques qui ne sont pas soulignées lorsqu'elles se présentent dans des objets d'arrière-garde ou populaires (par exemple dans les romans policiers conservateurs de l'entre-deux-guerres, au sein d'un centre de recherche dédié à « rationnaliser » les sciences occultes, ou encore chez des réformistes du musée qui cherchent à en assurer la force et la pérennité), ou lorsqu'elles se manifestent au cœur des préoccupations sociales d'un monde souvent plus mixte qu'envisagé. Deuxièmement, lorsque l'on inscrit l'avant-garde sur une ligne du temps, on la fait interagir avec des représentations imprécises de la période à l'étude, mettant en effet à plat le chaos qui bien souvent est le moteur d'une histoire qui ne « progresse » pas (ni ne « recule » non plus d'ailleurs). Finalement, lorsque l'on positionne l'avant-garde au sein d'une dynamique manichéenne, on tend non seulement à en surestimer les antagonismes et à en minimiser les conformismes, mais aussi à refuser la cohabitation de ces derniers dans les mouvements, les artistes et les objets de l'avant-garde. Il est important de réaffirmer qu'aborder la question de ces angles morts des théories de l'avant-garde ne revient pas à nier la perspicacité de plusieurs de leurs conclusions, sur lesquelles notre travail se base d'ailleurs. Seulement, elle nous permet de jeter un regard neuf sur plusieurs aspects du concept qui en approfondissent et en nuancent la compréhension. À cet effet, nous présentons dans cette thèse trois correctifs pour faire face à la réification, à la

téléologie et au manichéisme : le recours aux notions de minorisation, de contre-discours oppositionnel et d'utopisme.

La minorisation. Théorisée par Colette Guillaumin dans *L'idéologie raciste*, la notion de minorisation invite les chercheurs à refuser avec force tout recours à la naturalisation et à l'essentialisme lorsqu'ils cherchent à analyser et à expliquer les différents rapports sociaux. En cela, la minorisation représente un correctif important à la réification des catégories à l'étude. Elle suppose effectivement que le caractère minoritaire d'un groupe social donné n'a pas du tout trait à une différence naturelle qui se manifesterait chez ses membres ; c'est plutôt *a posteriori* que se construirait la « différence », et cette construction aurait pour objectif de légitimer la domination d'un groupe sur un autre. Il devient donc primordial, lorsque nous nous penchons sur la minorisation d'un groupe spécifique, de déterminer le couple minoritaires-majoritaires dans lequel il se déploie, car appartenir à un groupe minoritaire revient nécessairement à coexister avec un groupe majoritaire. Après tout, c'est ce dernier qui le définit comme minoritaire. Être minoritaire, pour Guillaumin, c'est se trouver « sociologiquement en situation de dépendance ou d'infériorité (mineurs, soit en pouvoir soit en nombre)[12] », et il est possible de repérer la minorisation dans le discours, puisque ce sont les minoritaires qui y apparaissent explicitement. En effet, ce sont toujours les minoritaires qui constituent ceux qui « sont posés comme particuliers face à un général[13] », recouverts d'un cachet de « particularisme[14] ». Ils sont positivement désignés, au sens où le terme les identifiant renvoie à un traitement syncrétique. À l'inverse, les majoritaires ne sont pas désignés. Sujets *parlants*, ils ns sont jamais eux-même *parlés*.

[12] Colette Guillaumin, *L'idéologie raciste*, *op. cit.*, p. 65.

[13] *Idem*.

[14] *Ibid.*, p. 87.

Comme il n'existe ni minoritaires, ni majoritaires absolus, il est fondamental de raffiner notre regard sur les nombreux rapports sociaux qui cohabitent en un lieu et une période donnés. En effet, il est possible et probable d'être minoritaire dans un rapport spécifique et majoritaire dans un autre ; et en cela, de subir une domination et une oppression sur un front, mais de la perpétuer sur un autre. Il n'existe pas, à cet effet, de *pureté* dans l'antagonisme. Aussi, cette complexité des rapports sociaux, à la lumière de l'enjeu de la minorisation, nous invite à reconsidérer le manichéisme à travers lequel on tend à interpréter l'avant-garde : sur un plan simultané se joue une multiplicité de luttes artistiques, littéraires, sociales et politiques, ce qui oblige à nuancer l'idée d'une radicalité absolue de l'avant-garde. L'avant-garde se manifeste toujours dans un contexte structuré par un rapport minoritaires-majoritaires spécifique, et l'ambition de l'analyse devrait être de circonscrire les frontières de ce rapport. Ainsi, conformisme et anticonformisme n'apparaissent comme contradictions que dans la mesure où l'on considère qu'il n'existe qu'un seul terrain sur lequel se construit le conflit entre dominants et dominés. Or, l'apport de Colette Guillaumin invite à ne pas considérer l'antagonisme en fonction d'une seule et unique lutte, mais plutôt d'envisager les antagonismes de nombreuses luttes qui s'articulent les unes aux autres de manière complexe.

Le contre-discours oppositionnel. L'avant-garde se trouve minorisée dans un rapport minoritaires-majoritaires déterminé. À cet égard, on peut dire de la minorisation qu'elle représente une condition *nécessaire* à l'émergence de l'avant-garde, c'est-à-dire qu'elle représente une condition de possibilité. Cependant, cette condition nécessaire n'est pas une condition *suffisante*. Pour être porteur d'un geste d'avant-garde, effectivement, il ne suffit pas d'être minorisé dans un rapport : les minoritaires ne sont pas, par défaut, porteurs du geste d'avant-garde. Encore faut-il que ces minoritaires s'opposent au rapport qui structure leur oppression spécifique. C'est cette opposition que l'on pourrait qualifier de contre-discours oppositionnel. Corrigeant notamment certaines tendances à la téléologie, qui caractériseraient l'avant-

garde en fonction de sa nouveauté et de l'avance qu'elle aurait sur son temps, le contre-discours oppositionnel postule que le geste avant-gardiste se définit d'abord et avant tout par rapport à l'antagonisme qu'il manifeste contre une oppression vécue, et donc contemporaine à son déploiement. L'avant-garde « a nécessairement pour cadre les conflits et les divisions du monde social[15] », car elle porte l'ambition explicite d'abolir la domination qui les structure ; contre les mouvements, artistes et objets d'arrière-garde, qui naturalisent et rationalisent ces rapports en les faisant passer comme allant de soi, l'avant-garde en expose le caractère arbitraire, et donc la potentielle révocabilité. Le contre-discours oppositionnel renvoie à la dimension combative et à la force de frappe de l'avant-garde, qui pour de nombreux théoriciens en représentent d'ailleurs les caractéristiques principales.

La notion de contre-discours oppositionnel ne constitue pas seulement un correctif à certaines tendances téléologiques de la théorie. Invitant à s'intéresser aux groupes sociaux desquels émerge le geste d'avant-garde, elle dissuade le chercheur de réduire le geste à une lutte de doctrines ou d'idéologies. Cela nous permet donc de nous détourner également d'une inclination à la réification et au manichéisme. Car, à cette lumière, le geste d'avant-garde ne constitue pas une idée cohérente, transparente, stable et homogène. Il se construit plutôt à la croisée d'une multitude de rapports dans lesquels il n'est pas nécessairement antagonique. En d'autres mots, le geste d'avant-garde s'inscrit systématiquement dans un *contre* qui s'attaque aux racines d'une oppression donnée ; cependant, sa négation n'est pas absolue, il ne se positionne pas *contre* toutes les oppressions existantes du lieu et de la période desquels il émerge. Aussi, s'il est bien entendu nécessaire de relever la dimension combative du geste d'avant-garde, le travail de l'analyse et de l'interprétation ne s'arrête pas là : encore faut-il circonscrire le terrain et la cible de ce geste, de manière à en comprendre et la portée, et les limites.

[15] John Roberts, *Revolutionary Time and the Avant-Garde*, *op. cit.*, p. 3.

L'utopisme. Ainsi, l'avant-garde émerge d'un rapport structuré par la minorisation, et s'inscrit dans un *contre* qui vise à détruire les conditions de la domination qui font minoritaires les groupes qui s'en revendiquent. Cette inscription systématique dans un *contre* représente la face négative du geste d'avant-garde, sa dimension que l'on associe traditionnellement à la rupture, et que l'on peut même dans certaines instances qualifier d'« attitude nihiliste[16] ». Cependant, il est généralement possible de remarquer une autre face du geste d'avant-garde, positive celle-là. En effet, dynamisée par des phases prophétiques et par des visions d'un monde encore à faire advenir, l'avant-garde déploie souvent un discours révolutionnaire qui lui a valu l'épithète de « précurseur », d'être dit « en avance » sur son temps. Cependant, il faut réitérer ici que le moteur de l'histoire n'est pas nécessairement le progrès, et que les mouvements, artistes et objets d'avant-garde ne sont que rarement les porteurs d'une finalité qui s'accomplit (ni même qu'ils contribuent à faire advenir). À ce titre, on peut affirmer que l'avant-garde ne traite pas à proprement parler d'un *futur*, et qu'elle ne se substitue pas au travail des oracles et diseuses de bonne aventure. Plutôt, l'avant-garde met en lumière une *possibilité*, c'est-à-dire un potentiel en germe que son antagonisme s'efforce de révéler.

Le troisième correctif aux théories de l'avant-garde, après les notions de minorisation et de contre-discours oppositionnel, est de fait l'utopisme. L'utopisme sert principalement à contrer les tendances à la téléologie en mettant résolument en doute l'idée d'une « avance » possible du geste d'avant-garde sur son temps. En effet, cette avance ne pouvant être lue qu'*a posteriori*, l'inéluctabilité de la réussite de son projet constitue systématiquement une interprétation téléologique (et commode). Il faut plutôt voir combien le geste d'avant-garde est puissamment *de son temps*, au sens où il restitue efficacement par le contre-discours un rapport de minorisation qui lui est contemporain, mais dont les tenants et aboutissants sont largement tus dans la doxa. Il

[16] Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, *op. cit.*, p. 61.

est d'ailleurs nécessaire de remarquer que le projet de l'avant-garde, dans un contexte minoritaire, est fragile, et que l'utopie qu'elle imagine, selon laquelle une sortie de l'oppression et de la domination est possible, se conclut fréquemment par un échec – autre grand lieu commun des théories de l'avant-garde[17].

Dans le geste d'avant-garde, l'utopisme (sa face positive) travaille en collaboration avec le contre-discours oppositionnel (sa face négative) pour s'attaquer au processus de minorisation : inhérente à sa critique d'un *ici* se trouve toujours la proposition d'un *ailleurs*. Aussi, s'attaquant aux actes de langage qui fabriquent les réalités sociales lui étant contemporaines et sur lesquelles repose la minorisation, l'utopisme de l'avant-garde donne systématiquement à son geste un côté *performatif*. Celui-ci, en effet, ne décrit pas l'utopie, son fonctionnement ou ses conditions de possibilité, comme le ferait par exemple l'utopie « originelle » de Thomas More : il met plutôt en scène un autre ordre du monde possible, à ce jour inexistant. Comme le note Adorno, il éclaire « le rêve d'un monde où les choses seraient différentes[18] ». Il est important de constater que l'utilisation de l'utopie ne fait pas qu'exposer la précarité conceptuelle de nos réalités sociales. Cet éclairage singulier expose également la relative précarité du statut même du mouvement, de l'artiste ou de l'objet d'avant-garde, en tant qu'avant-garde. Car si l'ambition défendue par l'avant-garde devait effectivement se réaliser, et que les choses prenaient la tournure envisagée de manière performative, son geste perdrait son caractère antagonique définitoire ; et, dans un monde à l'image de son « rêve », le geste d'avant-garde ne pourrait plus avoir la valeur de contre-discours oppositionnel. Pour « fonctionner », c'est-à-dire pour conserver la dimension combative et la puissance de frappe qui structurellement *fait* l'avant-garde, un geste avant-gardiste dépend absolument de la domination à laquelle il s'attaque.

[17] Cet échec ne prend pas nécessairement la forme d'une annihilation explicite du projet des minoritaires, il peut montrer plusieurs visages : par exemple, l'appropriation ou le détournement des stratégies d'avant-garde à des fins d'arrière-garde.

[18] Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, *op. cit.*, p. 32.

Celui-ci, en effet, se nourrit exclusivement du rapport de minorisation qui fonde son contre-discours. Aussi, le dépassement recherché par l'avant-garde ne constitue peut-être pas celui de l'art dans la pratique de la vie, celui où l'art perdrait son statut autonome et transformerait le monde social en s'y fondant. Peut-être l'ambition première du geste d'avant-garde serait-elle plutôt celle d'un dépassement de lui-même en tant que possibilité, que potentialité en germe ; sa neutralisation et sa transformation ultime comme artefact d'un lieu et d'un temps (au moins temporairement) révolus. Après tout, si le moteur de l'avant-garde finit par *tourner à vide*, cela signifierait que le rêve d'un autre monde est devenu caduc, en ce que ce monde serait tout simplement advenu. Le temps serait alors arrivé de déposer les armes. Ou encore, de s'en ressaisir pour un combat tout autre.

L'avant-garde comme question : une voie de sortie à la clôture herméneutique

Les tendances à la réification, à la téléologie et au manichéisme participent à faire des mouvements, des artistes et des objets d'avant-garde des choses fixes, stables dans le temps, dont le moteur, la portée et les incidences sont cohérents, homogènes, transparents et par là aisément compréhensibles. Elles répondent au besoin de *connaître* l'avant-garde en dépit de sa résistance à l'explication ; d'en maîtriser conceptuellement les mécanismes, et ce malgré les appels de l'avant-garde à faire la guerre tant aux concepts qu'à la mécanisation de la pensée. En cela, ces tendances semblent au moins partiellement s'expliquer grâce à une notion de psychologie sociale développée dans les années 1990 : le besoin de *« cognitive closure »* face à l'ambivalence, ce que l'on pourrait qualifier de « clôture herméneutique » dans le cas qui nous occupe, c'est-à-dire le désir presque irrépressible d'avoir une réponse définitive à ses questions, conjugué à une intense aversion pour le doute et l'ambiguïté qui motivent ce désir[19]. Le besoin de clôture herméneutique est proportionnel aux

[19] Arie W. Kruglanski et Donna M. Webster, « Motivated Closing of the Mind: "Seizing" and "Freezing" », dans *Psychological Review*, vol. 103, n° 2, 1996, p. 264.

bénéfices perçus d'une réponse claire et ferme, en d'autres mots d'une « résolution », ainsi qu'aux coûts perçus que cette absence de résolution pourrait générer[20]. Comment faire face efficacement à ce désir de clôture herméneutique ? En y opposant une intention, véritable moteur à la recherche, de toujours maintenir la tension de l'indécidabilité. C'est pour cette raison que, dans la thèse, je proposais cette transition de l'avant-garde comme *réponse* à l'avant-garde comme *question*.

Penchons-nous d'abord sur la tendance habituelle, soit celle de l'avant-garde comme réponse. Dans les grandes lignes, comment se déploie-t-elle dans la recherche? Envisager l'avant-garde comme réponse consiste à faire d'une partie du contexte de son émergence (historique, social, littéraire, etc.) une question, à laquelle l'objet lui-même se ferait réponse. Comprendre une œuvre, en ce sens, serait nécessairement comprendre la « question » à laquelle elle répond, pour reprendre explicitement l'invitation faite par Robin George Collingwood[21]. Rappelons que cette opération n'est pas sans périls : structurellement, elle induit le risque d'imposer sur le contexte d'émergence (« la » question), de même que sur l'objet étudié (« la » réponse), une certaine homogénéité qui s'avère presque toujours artificielle, ou du moins incomplète. En outre, la logique de la question et de la réponse suggère un rapport direct de cause à effet entre certains éléments choisis du contexte et certaines caractéristiques de l'objet. On peut alors affirmer que c'est cette logique même qui invite à la réification, à la téléologie et au manichéisme. C'est ici qu'un retournement est possible. En effet, pour nous en prémunir, nous suggérons de renverser la logique qui structure l'analyse et l'interprétation, et de considérer l'avant-garde non plus comme réponse, mais comme *question*. Et encore, le singulier est sans doute insuffisant, car la « question » que nous proposons ici ne s'adresse pas uniquement au contexte artistique, littéraire et

[20] Donna M. Webster et Arie W. Kruglanski, « Individual differences in need for cognitive closure », dans *Journal of personality and social psychology*, vol. 67, nº 6, 1994, p. 1049.

[21] Cité dans H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 65.

sociopolitique qui la voit naître : elle s'adresse également *au concept même qui tente d'en dresser le portrait, soit la théorie de l'avant-garde elle-même*. En effet, attribuant à l'avant-garde une fonction d'analyseur, de révélateur et d'inducteur de critique face à un rapport spécifique de domination qui autrement passerait inaperçu[22], nous pouvons faire de chaque objet d'avant-garde un chemin inédit pour mettre en lumière, *sur le terrain*, tant les relations complexes qui l'unissent à son environnement que les limites des théories qui cherchent à l'expliquer. Singularisé, perdant sa propension à la généralisation en étant ramené à la hauteur d'un objet particulier, le concept d'avant-garde expose en même temps sa pertinence et ses limites.

Lorsque nous nous penchons spécifiquement sur une œuvre littéraire ou artistique, il est important de comprendre que les limites et les contradictions peuvent ne pas être apparentes si l'on prend un « télescope » pour les observer. La distance, même métaphorique, nous la fait souvent voir comme un tout organique, comme un monolithe dont la position est aisément reconnaissable dans son contexte environnant. Il nous faut plutôt, pour repérer ces limites et contradictions, faire usage d'un « microscope », c'est-à-dire qu'il nous est nécessaire de décortiquer l'œuvre en plusieurs fragments et d'analyser la construction générale à partir de ces fragments. Plusieurs exemples de *Documents* nous ont montré que l'œuvre ne constitue pas une unité harmonieuse et commodément intelligible. Utiliser le qualificatif « d'avant-garde » pour englober la totalité des gestes qui composent l'œuvre risque fort de manquer de justesse, à plus forte raison dans le cas d'une publication collective. Dans *Documents*, l'usage singulier du réalisme par ses contributeurs peut suggérer une porte de sortie aux conceptions traditionnelles et idéalistes de l'art et des communautés humaines ; cependant, il nous faut tout de même remarquer que le réalisme « agressif » l'est particulièrement envers certains groupes dominés dans les rapports sociaux de

[22] Olivier Quintyn, *Valences de l'avant-garde*. *Essai sur l'avant-garde, l'art contemporain et l'institution*, *op. cit.*, p. 15.

l'époque. C'est un conformisme que la description générale et panoramique de *Documents* comme « l'une des plus importantes, distinctes et influentes revues d'avant-garde du vingtième siècle[23] » ne rend pas lisible. Cependant, le fragment, lui, nous permet un degré de précision plus élevé. Surtout, il rend possible la mise en lumière des apories qui autrement tendent à être assimilées à l'ensemble. Évidemment, il ne s'agit pas ici de traiter la multitude de fragments de manière exhaustive, ce qui serait difficile. Il s'agit plutôt de détecter les éléments qui nuancent l'interprétation lisse et transparente de l'avant-garde, et de voir dans l'objet l'articulation complexe et nuancée qui le fabrique, articulation nécessairement ambivalente – à la manière de Janus.

L'avant-garde est un concept : aussi, il est nécessaire de le dénaturaliser et de prendre toute sa mesure comme construction sociale. Ce qui implique un travail particulier dans notre traitement des objets étudiés : en effet, au-delà de sa décomposition en fragments, l'objet d'avant-garde doit être confronté aux différents rapports sociaux dans les champs artistique et littéraire qui le « font » d'avant-garde. Dans la thèse, nous proposons à cet égard une adaptation de l'approche interprétative de l'avant-garde sur la base des travaux de Pierre Bourdieu et Pascale Casanova. Ceux-ci ont le mérite, par rapport à d'autres théories importantes de l'avant-garde, de faire de la particularité des rapports sociaux dans lesquels les écrivains et artistes s'inscrivent une condition *sine qua non* du geste d'avant-garde. En effet, ils montrent combien les « stratégies » artistiques et littéraires de l'avant-garde sont modulées par leur contexte d'émergence et les rapports de domination dans lesquels elles prennent forme, échappant à l'explication largement insatisfaisante d'une opposition à un traditionalisme généralisée de la société de manière globale, et des milieux des arts et de la littérature en particulier. Ce faisant, Bourdieu et Casanova construisent des grilles

[23] Eric Robertson, « 'A Shameless, Indecent Saintliness': *Documents* (1929-31), and *Acephale* (1936-9) », *loc. cit.*, p. 245.

de lecture qui rendent possible le dépassement de la « cause unique » (l'avant-garde comme réponse directe à tel ou tel élément du contexte choisi) et nous invitent plutôt à penser la naissance de l'avant-garde à la confluence de plusieurs facteurs constitutifs et définitoires.

Tant chez Bourdieu que chez Casanova, la domination est la raison d'être de l'avant-garde. À cet effet, elle structure les différents rapports que les mouvements, artistes et objets entretiennent avec leur environnement social. La prémisse de cette approche a sans doute quelque chose d'un peu provocant : elle sous-entend que le geste d'avant-garde authentique, de même que son potentiel proprement révolutionnaire, ne pourraient venir que des dominés. Précisons d'entrée de jeu que ces derniers ne représentent pas un groupe défini : ils sont toujours en mouvement et en transformation selon les lieux et les périodes analysés, à l'intersection de nos nombreux rapports sociaux. Faisant de la domination le fondement de l'avant-gardisme, les théories bourdieusienne et casanovienne de l'avant-garde portent un coup important aux tendances à la réification, à la téléologie et au manichéisme qui prennent place dans plusieurs théorisations du concept. Effectivement, inscrivant résolument l'avant-garde dans la complexité de champs en constante ébullition, Bourdieu et Casanova en dénaturalisent les caractéristiques et en montrent structurellement la contingence. À ce titre, leurs travaux constituent un apport significatif à l'interprétation nuancée du déploiement du geste d'avant-garde. À mon sens cependant, certains risques d'essentialisation, que je pointe dans la thèse, persistent dans leur pensée. C'est pourquoi, afin s'en prémunir entièrement, je propose ainsi d'y adjoindre la notion de minorisation, théorisée par Colette Guillaumin. Guillaumin propose un modèle hautement original pour interpréter les causes et les fins de la domination, cependant elle ne s'est pas spécifiquement intéressée aux champs littéraire et artistique : aussi, il devient nécessaire de moduler cet apport de ceux, tout aussi originaux, de Bourdieu et de Casanova sur les champs littéraire et artistique.

C'est la position singulière de l'avant-garde, dont le geste est le plus souvent considéré à la fois artistiquement et politiquement révolutionnaire[24], qui rend nécessaire la conjugaison de ces différents apports, normalement intéressés à des terrains fort différents. En effet, lorsque nous limitons l'analyse des mouvements, artistes et objets d'avant-garde à leur champ respectif, le risque est grand de généraliser leur radicalité perçue et de minimiser les traces de leur inscription dans un monde social, politique et culturel où les contradictions de principes abondent. Encore aujourd'hui, leur canonisation comme « forces de résistance », de « manière trop exclusive[25] », conduit à des raccourcis qui font fi de la complexité et des apories de leur portée. Dans la thèse, j'ai cherché à prendre la mesure des spécificités de *Documents* en regard des champs artistique et littéraire de l'époque, tout en élargissant le terrain d'investigation à des rapports de domination qui, s'ils les traversent et participent à les structurer, ne s'y limitent pas. À cet égard, les travaux de Colette Guillaumin, qui s'inscrivent à la croisée de la sociologie et de l'analyse de discours, ont permis de faire l'étude de l'intrication des enjeux artistiques, littéraires, idéologiques et politiques.

Échapper à la clôture herméneutique et à la certitude d'une réponse définitive et univoque nécessite une démarche exigeante d'interrogation et de fragmentation, de même que la réinscription du concept d'avant-garde dans un contexte social structuré par les rapports de domination. C'est ainsi, en effet, que l'on échappe aux tendances habituelles à écraser la plurivocité d'intentions et de mouvements qui font le geste d'avant-garde, et que l'on maintient la tension inhérente à la *question ouverte*. Cela force, pour le chercheur ou l'interprète, la cohabitation avec l'indécision ; à la manière de l'artiste ou de l'écrivain d'avant-garde, il est ainsi amené à manifester un constant *scepticisme épistémologique*. Encore une fois : précisons qu'il n'est pas question ici d'acatalepsie, ou d'une disposition qui inviterait en recherche à renoncer à trouver la

[24] David Cottington, *The Avant-Garde. A Very Short Introduction*, *op. cit.*, p. 49.

[25] Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1918-1945*, *op. cit.*, p. 61.

solution à un problème rencontré. Plutôt, s'appuyant sur une lecture fine de la minorisation, du contre-discours oppositionnel et de l'utopisme de l'avant-garde, lecture qui restreint sa portée aux rapports spécifiques dans lesquels elle se déploie, on pourrait affirmer, dans un drôle de retournement, que le chercheur fait l'effort de procéder au même travail critique et anti-canonique que font les objets qu'il étudie. À cet égard, il est intéressant de considérer combien l'engagement particulier que l'on attribue généralement à l'avant-garde – celui d'une attaque contre certains conformismes et contre la reproduction naturalisée d'une certaine pensée commune – pourrait devenir celui de l'interprète de l'avant-garde. Pour ce dernier, cela ne tient finalement qu'à la réitération obsessive d'une seule question : qu'est-ce que l'avant-garde ? Nulle autre issue ici que de se résoudre, encore et toujours, au tâtonnement et à l'indétermination.

BIBLIOGRAPHIE

Ades, Dawn, « Beaux-Arts », dans Dawn Ades et Simon Baker (dir.), *Undercover Surrealism. Georges Bataille and* Documents, Cambridge, MIT Press, 2006, p. 51-57.

————, *Dada and Surrealism Reviewed*, Londres, Arts Council of Great Britain, 1978, 475 p.

Ades, Dawn et Simon Baker (dir.), *Undercover Surrealism. Georges Bataille and* Documents, Cambridge, MIT Press, 2006, 272 p.

Adorno, Theodor W., *Aesthetic Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, 416 p.

Albera, François, *L'avant-garde au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, 200 p.

Alfu, *L'Encyclopédie de Fantômas. Étude sur un classique*, Paris, Encrage, 2011, 368 p.

Amiraux, Valérie et Nicolas Sallée, « Sur la pensée de Colette Guillaumin. Entretien avec Danielle Juteau », *Sociologie et sociétés*, vol. 49, nº 1, 2017, p. 163-175.

Antoine, Jean-Philippe, « "Le cheval académique" : Georges Bataille, *Documents* et le classique », *L'immagine del classico negli anni venti e trenta del Novecento*, Pise, Italie, 2006, p. 1-23.

Apostu, Andreea, « Entre quête subjective et enquête objective. Le double visage du Néo-traditionnisme », dans Harri Veivo et al. (dir.), *Beyond Given Knowledge. Investigation, Quest and Exploration in Modernism and the Avant-Gardes*, Berlin, De Gruyter, 2018, p. 161-174.

Aron, Paul, « Entre journalisme et littérature, l'institution du reportage », *COnTEXTES*, nº 11, 2012, disponible en ligne, DOI : 10.4000/contextes.5355.

Artiaga, Loïc et Matthieu Létourneux, *Fantômas! Biographie d'un criminel imaginaire*, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Singulières modernités », 2013, 183 p.

Asholt, Wolfgang, « À l'avant-garde de la théorie ? », dans *Critique*, nº 814, 2015, p. 235-245.

Audi, Robert, *Epistemology. A Contemporary Introduction to the Theory of Knowledge*, New York, Routledge, 2011, 432 p.

Audureau, Annabel, *Fantômas. Un mythe moderne au croisement des arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, 331 p.

Ayers, David et Benedikt Hjartarson, « New People of a New Life. Modernism, the Avant-Garde and the Aesthetics of Utopia », dans David Ayers et al. (dir.), *Utopia. The Avant-Garde, Modernism and (Im)possible Life*, Amsterdam, De Gruyter, 2015, p. 3-14.

Azoury, Philippe et Jean-Marc Lalanne, *Fantômas, style moderne*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, coll. « Les cinémas », 2002, 120 p.

Babelon, Jean, « Musées ou cabinets d'amateurs ? », *Les Cahiers de la République des lettres, des sciences, des arts*, nº 13, 1931, p. 75-80.

Baetens, Jan *et al.* (dir.), *Time and Temporality in Literary Modernism (1900-1950)*, Louvain, Peeters Publishers, 2016, 307 p.

Baker, Simon, « Variety (Civilizing 'Race') », dans Dawn Ades et Simon Baker (dir.), *Undercover Surrealism. Georges Bataille and* Documents, Cambridge, MIT Press, 2006, p. 58-64.

Bakhtin, Mikhail, *The Dialogic Imagination*, trad. par Caryl Emerson et Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981, 480 p.

Baßler, Moritz, « Realism(s) of the Avant-Garde: An Introduction », dans Moritz Baßler, Benedikt Hjartarson, Ursula Frohne, David Ayers et Sascha Bru (dir.), *Realisms of the Avant-Garde*, Berlin, De Gruyter, coll. « European Avant-Garde and Modernism Studies », 2020, p. 3-10.

Bataille, Georges, « L'Amérique disparue », *Les Cahiers de la république des lettres, des sciences, des arts*, nº 11, 1928, p. 5-14.

————, *Œuvres complètes. I. Premiers écrits 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1970, 690 p.

————, *Œuvres complètes. II. Écrits posthumes 1920-1940*, Paris, Gallimard, 1970, 461 p.

Batchelor, David, « "This Liberty and this Order": Art in France after the First World War », dans Briony Fer, David Batchelor et Paul Wood (dir.), *Realism, Rationalism, Surrealism. Art between the Wars*, New Haven, Yale University Press, 1994, p. 2-86.

Baumann, Roland, « Carl Einstein à Bruxelles : de l'art nègre à la révolution », dans *Les Cahiers de la Mémoire Contemporaine*, nº 5, 2004, p. 175-186.

Beaumarchais, Jean-Pierre, Daniel de Couty et Alain Ray (dir.), *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984, 2400 p.

Beekman, Klaus, « The Selection of Avant-Garde Poetry for Anthologies », dans Dietrich Scheunemann (dir.), *European Avant-Garde. New Perspectives,* Amsterdam, Rodopi, coll. « Avant-Garde Critical Studies », 2008, p. 211-227.

Benjamin, Walter, « The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility », dans Howard Eiland et Michael W. Jennings (dir.), *Selected Writings, 3: 1935–1938*, Cambridge, Harvard University Press, 2006, p. 101-133.

Benoist, Luc, *Musées et muséologie*, PUF, Paris, 1960, 127 p.

Bentouhami-Molino, Hourya et Nacira Guénif-Souilamas, « Avec Colette Guillaumin : penser les rapports de sexe, race, classe. Les paradoxes de l'analogie », *Cahiers du genre*, nº 63, 2017, p. 205-219.

Béraud, Henri, « Reporters », *Gringoire*, 5 avril 1929, p. 4.

Berg, Hubert F. van den, « From a New Art to a New Life and a New Man. Avant-Garde Utopianism in dada », dans Sascha Bru and Gunther Martens (dir.), *The Invention of Politics in the European Avant-Garde (1906-1940)*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Avant-Garde Critical Studies », 2006, p. 133-150.

Berghaus, Günter, « Editorial: Aims and Functions of the *International Yearbook of Futurism Studies* », dans Günter Berghaus (dir.), *International Yearbook of Futurism Studies*, vol. 1, Berlin, De Gruyter, 2011, p. IX-XIV.

Bleekman, Klaus, « The Selection of Avant-Garde Poetry for Anthologies », dans Dietrich Scheunemann (dir.), *European Avant-Garde. New Perspectives,* Amsterdam, Rodopi, coll. « Avant-Garde Critical Studies », 2008, p. 211-227.

Bois, Yve-Alain et Rosalind E. Krauss (dir.), *L'informe mode d'emploi*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, 252 p.

Boltanski, Luc, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2013, 461 p.

Bonardel, Françoise, *L'irrationnel*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2005, 128 p.

Boschetti, Anna, *Sartre et « Les Temps Modernes »*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1985, 326 p.

Both, Ioana, « Comment peut-on être roumain ? Brève histoire de la réception critique des avant-gardes roumaines, en Roumanie », dans Thomas Hunkeler (dir.), *Paradoxes de l'avant-garde. La modernité artistique à l'épreuve de sa nationalisation*, Paris, Classique Garnier, p. 177-196.

Bourdieu, Pierre, « Le champ littéraire », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nº 89, 1991, p. 3-46.

————, « La spécificité du champ scientifique et les conditions sociales du progrès de la raison », *Sociologie et sociétés*, vol. 7, nº 1, mai 1975, p. 91-118.

Boyer, Alain-Michel, « Fantômas », dans Pierre Brunel, Juliette Vion-Dury et Roger Bozetto (dir.), *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Limoges, PULIM, 2003, p. 127-138.

Breton, André, *La clé des champs*, Paris, 10-18, 1973, 440 p.

————, André, « Manifeste du surréalisme », dans *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 311-346.

Brialmont, Alexis Henri, *Précis d'art militaire*, Bruxelles, A. Jamar, 1850, 424 p.

Peter Brooker, « General Introduction. Modernity, Modernisms, Magazines », dans Peter Brooker et al. (dir.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, vol. 3, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 1-21.

————, « Introduction », dans Peter Brooker et al. (dir.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 25-37.

Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven, Yale University Press, 1995, 235 p.

Bur, Michel, « Suger et l'art militaire de son temps », dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 138, nº 3, 1994, 817 p.

Bürger, Peter, « Fin de l'avant-garde ? », dans *Études littéraires*, vol. 31, nº 2, 1999, p. 15-22.

————, « The Institution of 'Art' as a Category in the Sociology of Literature », dans *Cultural Critique*, nº 2, 1985-1986, p. 5-33.

————, *Théorie de l'avant-garde*, trad. par Jean-Pierre Cometti, Paris, Questions théoriques, coll. « Saggio Casino, 199 p.

Calinescu, Matei, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, 2e éd., Durham, Duke University Press, 1987, 422 p.

Capdeville, Gérard, « Les épithètes cultuelles de Janus », dans *Mélanges de l'école française de Rome*, vol. 85, nº 2, 1973, p. 395-436.

Casanova, Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2e éd., 2008 [1999], 504 p.

Chevrefils Desbiolles, Yves, *Les revues d'art à Paris 1905-1940*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Histoire, théorie et pratique des arts », 2014, 362 p.

Chevrier, Jean-François, « Documents de culture, documents d'expérience. Quelques indications », *Communications*, nº 79, 2006, p. 63-89.

Chiba, Fumio, « De la dialectique des formes dans la revue *Documents* », *Bulletin of the Graduate Division of Literature of Waseda University*, n° 56-II, 2006, p. 39-59.

Clifford, James, « On Ethnographic Surrealism », *Comparative Studies in Society and History* 23, nº 4, 1981, p. 539-564.

Cometti, Jean-Pierre « Que signifie la "fin des avant-gardes"? », *Rue Descartes*, nº 69, 2010, p. 96-107.

Compagnon, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, 189 p.

Conche, Marcel, *Pyrrhon ou l'apparence,* Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1994, 328 p.

Côté, Sébastien, « Discours ethnologique et dissidence chez Carl Einstein et Michel Leiris », thèse de doctorat, Université de Montréal, 2006, 310 f.

————, *L'ethnologie détournée. Carl Einstein, Michel Leiris et la revue* Documents, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2019, 304 p.

Cottington, David, *The Avant-Garde. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2013, 136 p.

Cox, Neil, « Sacrifice », dans Dawn Ades et Simon Baker (dir.), *Undercover Surrealism. Georges Bataille and* Documents, Cambridge, MIT Press, 2006, p. 106-117.

Crawford, Lawrence, « Viktor Shklovskij: Différance in Defamiliarization », *Comparative Literature*, vol. 36, nº 3, 1984, p. 209-219.

Crosland, Maurice, *Scientific Institutions and Practice in France and Britain, c. 1700-c.1870*, New York, Routledge, 2007, 288 p.

Debaene, Vincent, *L'adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature*, Paris, Gallimard, 2010, 521 p.

————, « “Étudier des états de conscience”. La réinvention du terrain par l’ethnologie, 1925-1939 », *L’Homme*, nº 179, 2006, p. 7-62.

————, « Les surréalistes et le musée d’ethnographie », *Labyrinthe atelier interdisciplinaire*, nº 12, 2002, p. 2-15.

Debailly, Pascal, *Le Père Goriot. Balzac*, Paris, Hatier, coll. « Profil », 80 p.

De Fayet, « Le Salon d’automne », dans *L’esprit nouveau*, nº 13, Paris, 1922, p. 1504-1506.

Dell, Simon, « After Apollinaire. *SIC* (1916-19); *Nord-Sud* (1917-18); and *L’Esprit nouveau* (1920-5) », dans Peter Brooker et al. (dir.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, vol. 3, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 143-159.

Delon, Michel, « Utopie et esprit critique au temps des lumières », *Revue des Deux Mondes*, 2017, p. 142-148.

Deonna, W., « Organisation et fonctions des galeries publiques », *Les Cahiers de la république des lettres, des sciences, des arts*, nº 13, 1931, p. 28-35.

Descartes, René, *Œuvres de Descartes*, tome 1, texte établi par Victor Cousin, Paris, Levrault, 1924, 503 p.

Devigne, Nicolas, « Georges Bataille, une lecture iconographique de “Documents” : valeurs d’usage des images au sein d’une revue d’avant-garde », thèse de doctorat, Université Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis, 2003, 553 f.

Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, 400 p.

Documents 1929. Doctrine, archéologie, beaux-arts, ethnographie et *Documents 1930. Archéologie, beaux-arts, ethnographie, variétés*, Paris, Nouvelles éditions Place, 2020, 1101 p.

Dupré, Michel, *Réalisme(s). Peinture et politique*, Campagnan, E.C. éditions, 2009, 111 p.

Duwa, Jérôme, « Sur les trois vies (au moins) de *Documents* », *La Revue des revues*, nº 67, 2022, p. 148-152.

Edwards, Brent Hayes, « The Ethnics of Surrealism », *Transition*, nº 78, 1998, p. 84-135.

Ehrard, Jean, *Le 18e siècle I. 1720-1740*, Paris, Arthaud, coll. « Littérature française », 1974, 341 p.

D'Espezel, Pierre et Georges Hilaire, « Avant-propos », *Les Cahiers de la République des lettres, des sciences, des arts*, nº 13, 1931, p. 5-12.

Fer, Briony, « The language of construction », dans Briony Fer, David Batchelor et Paul Wood (dir.), *Realism, Rationalism, Surrealism. Art between the Wars*, New Haven, Yale University Press, 1994, p. 87-169.

Feyel, Juliette, « La résurgence du sacré : Georges Bataille et *Documents* (1929-1930) », *Revue Silène. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense*, 2010, p. 1-20.

Fiedler, Leslie « Death of Avant-Garde Literature », dans *The Collected Essays of Leslie Fiedler*, vol. 2, New York, Stein and Day, 1971, 560 p.

Fitch, Brian T., *Monde à l'envers, texte réversible. La fiction de Georges Bataille*, Paris, Lettres modernes, 1982, 188 p.

Foster, Stephen C., « Dada and the Constitution of Culture », dans Dietrich Scheunemann (dir.), *European Avant-Garde. New Perspectives*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Avant-Garde Critical Studies », 2008, p. 49-68.

Fox, Robert, « La professionnalisation. Un concept pour l'historien de la science française au XIXe siècle », *History and Technology*, vol. 4, nº 1-4, 1987, p. 413-422.

Fricker, Miranda, *Epistemic Injustice. Power & the Ethics of Knowing*, Oxford, Oxford University Press, 2007, 188 p.

Froissart Pezone, Rosella et Yves Chevrefils Desbiolles (dir.), *Les revue d'art. Formes, stratégies et réseaux au XXe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, 342 p.

Furetière, Antoine, « À Monseigneur le Chancelier », *Recueil des Factums d'Antoine Furetière de l'Académie française contre quelques-uns de cette Académie, suivi des preuves et pièces historiques données dans l'édition de 1694*, tome 2, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1859, 352 p.

Gautier, Théophile, « Préface », dans *Mademoiselle de Maupin*, Paris, G. Charpentier, 1880, 421 p.

Gebauer, Gunter, et Christoph Wulf, *Mimésis. Culture-art-société*, Paris, Cerf, coll. « Passages », 2005, 522 p.

Genette, Gérard et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1982, 181 p.

Gennaro, Mara de, « The World "Outside of Fiction": Georges Bataille and Surrealist Photography Sculpture », dans Dietrich Scheunemann (dir.), *European Avant-Garde. New Perspectives*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Avant-Garde Critical Studies », 2008, p. 155-181.

Gibson, Ann, *Abstract Expressionism: Other Politics*, New Haven, Yale University Press, 1999, 282 p.

Gledhill, Chistine, « Prologue: The Reach of Melodrama », dans Christine Gledhill et Linda Williams (dir.), *Melodrama Unbound. Across History, Media, and National Cultures*, New York, Columbia University Press, 2018, p ix-xxv.

Golan, Romy, *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France Between the Wars*, New Haven, Yale University Press, 1995, 242 p.

Goldberg, Itzhak, « Rodin et Arp, un couple dépareillé », *Journal des Arts*, 11 février 2021, en ligne, <https://www.lejournaldesarts.fr/expositions/rodin-et-arp-un-couple-depareille-152930>, consulté le 22 décembre 2021.

Goldberg, Jonathan, *Melodrama. An Aesthetics of Impossibility*, Durham, Duke University Press, 2016, 205 p.

Goldsworthy, Patricia, « Images, ideologies, and commodities: the French colonial postcard industry in Morocco », *Early Popular Visual Culture*, vol. 8, nº 2, mai 2010, p. 147-167.

Gracq, Julien, *Préférences*, dans *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 841 à 1000.

Gramsci, Antonio, « Marinetti the Revolutionary », dans David Forgacs et Geoffrey Nowell-Smith (dir.), *Selections from Cultural Writings*, Cambridge, Harvard University Press, 1985, p. 49-51.

Griswold, Wendy, Susanne Janssen et Kees van Rees, « Conditions of Cultural Production and Reception. Introduction », dans *Poetics*, vol. 26, nº 5-6, 1999, p. 285-288.

Guillaumin, Colette, *L'idéologie raciste*, Paris, Mouton & Co, 1972, p. 47.

Hagelstein, Maud « Bataille, Georges 1897-1962 », dans Carole Talon-Hugon (dir.), *Les théoriciens de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, 2017, p. 46-48.

Hamon, Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, 160 p.

Hanh, Thich Nhat, *The Heart of the Buddha's Teaching*, New York, Harmony Books, 2015, p. 129.

Harding, James, *The Ghosts of the Avant-garde(s): Exorcising Experimental Theater and Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2013, 248 p.

Henrichs, Laurent, « Georges Bataille au cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale », *Bulletin d'informations de l'Association des bibliothécaires français*, nº 178, 1998, p. 32-36.

Hermetet, Anne-Rachel, « Modern Classicism », dans Peter Brooker et al. (dir.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 101-119.

Hollier, Denis, « Ethiopia », dans Dawn Ades et Simon Baker (dir.), *Undercover Surrealism. Georges Bataille and* Documents, Cambridge, MIT Press, 2006, p. 140-140-145.

————, « The Question of Lay Ethnography », dans Dawn Ades et Simon Baker (dir.), *Undercover Surrealism. Georges Bataille and* Documents, Cambridge, MIT Press, 2006, p. 63.

————, « La valeur d'usage de l'impossible », *Documents*, vol. 1, Paris, Jean-Michel-Place, 1991, p. VII-XXXIV.

Hopkins, David, *Dada and Surrealism. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2004, 183 p.

Horkheimer, Max, « Traditional and Critical Theory », dans *Critical Theory. Selected Essays*, trad. par Matthew J. O'Connell, New York, Continuum, 1975, p. 188-243.

Hunkeler, Thomas, « Vers une "contre-histoire" comparatiste des avant-gardes », dans Thomas Hunkeler (dir.), *Paradoxes de l'avant-garde. La modernité artistique à l'épreuve de sa nationalisation*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 7-19.

Ionesco, Eugène, « Discours sur l'avant-garde », *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 76-78.

Jamin, Jean, « *Documents* revue », *L'Homme*, vol. 39, nº 151, 1999, p. 257-266.

Jauss, H. R., *Pour une esthétique de la réception*, trad. par Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 65.

Jay, Martin, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1993, 648 p.

Jenny, Laurent, « Symbolisme et expression de la pensée », dans L*a fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2002, 170 p.

Jolly, Éric, « Marcel Griaule, ethnologue : La construction d'une discipline (1925-1956) », *Journal des Africanistes*, vol. 71, 2001, p. 149-190.

Jolly, Éric et Marianne Lemaire (éd.), *Cahier Dakar-Djibouti*, Meurcourt, Les Cahiers, 2015, 1398 p.

Joyce, Conor, *Carl Einstein in* Documents *and his collaboration with Georges Bataille*, Bloomington, Xlibris, 2003, 397 p.

Joyeux-Prunel, Béatrice, *Les avant-gardes artistiques, 1848-1918. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2015, 964 p.

————, Béatrice, *Les avant-gardes artistiques, 1918-1945. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2017, 1186 p.

Kaufmann, Vincent, « L'arrière-garde vue de l'avant », dans William Marx (dir.), *Les arrière-gardes au XX^e siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 2004, p. 23-35.

Kelly, Julia, *Art, ethnography and the life of objects. Paris, c. 1925-1935*, Manchester, Manchester University Press, coll. « Critical Perspectives in Art History », 2007, 173 p.

Kracauer, Siegfried, « The Mass Ornament », *New German Critique*, n^o 5, printemps 1975, p. 67-76.

Krauss, Rosalind E., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1985, p. 307.

Kruglanski, Arie W. et Donna M. Webster, « Motivated Closing of the Mind: "Seizing" and "Freezing" », dans *Psychological Review*, vol. 103, n^o 2, 1996, p. 263-283.

Lachapelle, Sofie, « Attempting science : The creation and early development of the Institut métapsychique international in Paris, 1919–1931 », *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, vol. 41, n^o 1, hiver 2005, p. 1–24

————, *Investigating the Supernatural. From Spiritism and Occultism to Psychical Research and Metapsychics in France, 1853–1931*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2011, 198 p.

Lachaud, Jean-Marc, *Art et aliénation*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophies », 2012, 176 p.

Lacroix, Michel, « Sociopoétique des revues et l'invention collective des "petits genres" : lieu commun, ironie et saugrenu au *Nigog*, au *Quartanier* et à *La Nouvelle*

Revue française », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 4, nº 1, 2012, en ligne, doi <10.7202/1013328ar>.

Lantenois, Annick, « Analyse critique d'une formule. "Retour à l'ordre" », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, nº 45, 1995, p. 40-53.

Lebovics, Herman, « La culture métissée : le temps des échanges », dans *Culture impériale 1931-1961*, Paris, Autrement, « Mémoires/Histoire », 2004, p. 237-250.

Leclercq, Sophie, *La Rançon du colonialisme : les surréalistes face aux mythes de la France coloniale (1919-1962)*, Dijon, Les Presses du réel, 2010, 443 p.

Le Corbusier-Saugnier, « Des yeux qui ne voient pas... III : Les Autos », dans *L'Esprit nouveau*, vol. 2, nº 10, Paris, 1921, p. 1139-1150.

Léger, Fernand, *Fonctions de la peinture*, Paris, Denoël-Gonthier, 1965, 208 p.

Léger, Marc James, « The Idea of the Avant-Garde », dans Marc James Léger (dir.), *The Idea of the Avant-Garde and What It Means Today 2*, Bristol, Intellect, 2020, p. 7-14.

————, *Vanguardia. Socially Engaged Art and Theory*, Manchester, Manchester University Press, 2019, 246 p.

Lenin, V. I., « The international position of the Russian Soviet Republic and the fundamental tasks of the socialist revolution », dans *Collected Works,* vol. 27, Londres, Lawrence and Wishart, 1974, p. 237-277.

Leiris, Michel, *L'Âge d'homme* dans *L'Âge d'homme précédé de L'Afrique fantôme*, éd. par Denis Hollier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 751-942.

————, « De Bataille l'impossible à l'impossible *Documents* », *Brisées*, Paris, Gallimard, 1992, p. 288-299.

————, « L'ethnographe devant le colonialisme », dans *Cinq études d'ethnologie*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2005, p. 83-112.

————, *Journal 1922-1989*, Paris, Gallimard, 1992, 968 p.

Leroux, Pierre et Erik Neveu, « Le foisonnement de l'immersion », dans Pierre Leroux et Erik Neveu (dir.), *En immersion*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Res Publica », 2017, p. 11-20.

L'Estoile, Benoît de, *Le goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, 2e éd., Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2010, 616 p.

————, « Science de l'homme et "domination rationnelle". Savoir ethnologique et politique indigène en Afrique coloniale française », dans *Revue de synthèse*, vol. 4, no 3-4, 2000, p. 291-323.

Lévi-Strauss, Claude et Didier Éribon, *De près et de loin*, Paris, Odile Jacob, 1988, 256 p.

Lévy-Bruhl, Lucien, « Institut d'ethnologie de l'Université de Paris », dans *Revue d'ethnographie et des traditions populaires*, no 23-24, 1925, p. 1-4.

Louis, Frances Deutsch, *Swift's Anatomy of Misunderstanding: A Study of Swift's Epistemological Imagination in a* Tale of the Tub*, and* Gulliver's Travels, Totowa, Barnes & Noble, 1981, 220 p.

Löwy, Michael, *La cage d'acier. Max Weber et le marxisme wébérien*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2013, 196 p.

Luisetti, Federico et Luca Somigli, « A Century of Futurism: Introduction », dans Federico Luisetti et Luca Somigli (dir.), *A Century of Futurism 1909-2009*, *Annali d'Italianistica*, vol. 27, 2009, p. 13-21.

Macherey, Pierre, « Georges Bataille et le renversement matérialiste », dans *À quoi pense la littérature ?*, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », p. 97-114.

Macrae, David, « Painterly Concepts and Filmic Objects: the Interaction of Expression and Re-Production in Early Avant-Garde Film », dans Dietrich Scheunemann (dir.), *European Avant-Garde. New Perspectives*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Avant-Garde Critical Studies », 2008, p. 140.

Mann, Paul, *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Indianapolis, Indiana University Press, 1991, 154 p.

Marneffe, Daphné de, « Entre modernisme et avant-garde. Le réseau des revues littéraires de l'immédiat après-guerre en Belgique (1919-1922) », thèse de doctorat, Université de Liège, 2006-2007, 304 f.

Massé, Isabelle, « Une première formation en design de chaussures au Québec », *La Presse*, 4 avril 2019, en ligne, <https://www.lapresse.ca/affaires/201904/03/01-5220794-une-premiere-formation-en-design-de-chaussures-au-quebec.php>, consulté le 21 août 2019.

Marinetti, Filippo Tommaso, « Le futurisme – Manifeste du futurisme », *Le Figaro*, vol. 55, nº 51, Paris, 20 février 1909, p. 1.

Maubon, Catherine, « *Documents* : la part de l'ethnographie », *Les Temps Modernes*, nº 602, 1999, p. 48-65.

Mauclair, Camille, « Le futurisme et la jeune Italie », *La Dépêche de Toulouse*, 30 octobre 1911, n. p.

McInnes, Mary Drach, « Taboo and Transgression: the Subversive Aesthetics of Georges Bataille and *Documents* », thèse de doctorat, Boston University, 1994, 800 f.

McLendon, Matthew, « Engaging the crowd: the Futurist manifesto as avant-garde advertisement », dans Elza Adamowicz et Simona Storchi (dir.), *Back to the Futurists. The Avant-garde and its Legacy*, Manchester, Manchester University Press, 2013, p. 14-26.

Méneux, Catherine, « *Les Arts de la Vie* de Gabriel Mourey », dans Rosella Froissart Pezone et Yves Chevrefils Desbiolles (dir.), *Les revue d'art. Formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 53-66.

Michelet, Jules, « A. M. Edgar Quinet », dans *Le Peuple*, Paris, Comptoir des imprimeurs-unis, 1846, p. 5-43.

Miles, Jack, « General Introduction. Art, Play, and the Comparative Study of Religion », dans Jack Miles (dir.), *The Norton Anthology of World Religions*, vol. 1, New York/London, W. W. Norton & Company, 2015, p. 3-49.

Mondrian, Piet, « From the natural to the abstract: from the indeterminate to the determinate », dans H. L. C. Jaffé (dir.), *De Stilj*, Londres, Thames and Hudson, 1970 [1918], p. 68-70.

Monnet, Georges, « Rôle social des musées », *Les Cahiers de la République des lettres, des sciences, des arts*, nº 13, 1931, p. 343-352.

Montecuculi, Raimondo, *Mémoires de Montecuculi, généralissime des troupes de l'empereur*, Amsterdam, Arkstée et Merkus, 1756, 441 p.

Moreau, Pierre-François, *Le Récit utopique. Droit naturel et roman de l'État*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 1982, 144 p.

Morton, Patricia A., *Hybrid Modernities. Architecture and Representation at the 1931 Colonial Exposition, Paris*, Cambridge, MIT Press, 2000, 380 p.

Mouttet, E. « Bulletin des sciences occultes », *La Patrie*, vol. 13, nº 147, 27 mai 1853, non paginé.

Murphy, Richard, *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge : Cambridge University Press, coll. « Literature, Culture, Theory », 1999, p. 49-73.

Musgrave, Alan, *Common Sense, Science and Scepticism. A Historical Introduction to the Theory of Knowledge*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, 310 p.

Ozenfant, Amédée et Charles-Édouard Jeanneret, « Sur la plastique », dans *L'Esprit nouveau*, vol. 1, nº 1, Paris, 1920, p. 43.

Pasquier, Etienne, « Recherches de la France », dans Léon Feugère (dir.), *Œuvres choisies*, vol. 2, Paris, Firmin Didot, 1849, 496 p.

Passini, Michela, « Le métier de conservateur : la construction transnationale d'une nouvelle figure professionnelle dans l'entre-deux-guerres », *Revue germanique internationale*, nº 21, 2015, p. 149-168.

Pietrantonio, Linda, « Égalité et norme. Pour une analyse du majoritaire social », *Mots. Les langages du politique*, nº 78, 2005, p. 117-127.

Poggioli, Renato, *The Theory of the Avant-Garde*, trad. par Gerald Fitzgerald, Cambridge, Harvard University Press, 1968, 250 p.

Poulantzas, Nicos, *Pouvoir politique et classes sociales*, Paris, La Découverte, coll. « Fondations », 1982, 398 p.

Poulot, Dominique, *Une histoire des musées de France. XVIII^e^ - XX^e^ siècle*, Paris, La Découverte, 2008, 196 p.

Prandi, Michele, « Littéral, non littéral, figuré », *Cahiers de praxématique*, n^o^ 35, 2000, disponible en ligne, DOI : 10.4000/praxematique.2149.

Quintyn, Olivier, *Valences de l'avant-garde. Essai sur l'avant-garde, l'art contemporain et l'institution*, Paris, Questions théoriques, coll. « Saggio Casino piccolo », 163 p.

Rasmussen, Mikkel Bolt, *After the Great Refusal. Essays on Contemporary Art, its Contraditions and Difficulties*, Hants, Zero Books, 2018, 145 p.

Rebecchi, Marie, *Paris 1929. Eisenstein, Bataille, Buñuel*, Sesto San Giovanni, Mimésis, 2018, 252 p.

Reinach, Salomon, « L'encombrement des musées », *Les Cahiers de la République des lettres, des sciences, des arts*, n^o^ 13, 1931, p. 13-18.

————, « Musées, Bibliothèques et Hypogées », *Revue archéologique*, vol. 14, juillet-décembre 1909, p. 269.

Richir, Marc, « Doute hyperbolique et "machiavélisme" : l'institution du sujet moderne chez Descartes », *Archives de Philosophie*, vol. 60, n^o^ 1, janvier-mars 1997, p. 109-122.

Rivet, Paul et Georges-Henri Rivière, « La mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti », *Minotaure*, n^o^ 2, 1^er^ juin 1933, p. 3-5.

Rivière, Georges Henri, « Musée de beaux-arts ou musée d'ethnographie ? », *Les Cahiers de la république des lettres, des sciences, des arts*, n^o^ 13, 1931, p. 278-282.

Robert, Anne-Cécile, *La stratégie de l'émotion*, Montréal, Lux, 2018, 176 p.

Roberts, John, *Revolutionary Time and the Avant-Garde*, Londres, Verso, 2015, 322 p.

Robertson, Eric, « 'A Shameless, Indecent Saintliness': *Documents* (1929-31), and *Acephale* (1936-9) », dans Peter Brooker et al. (dir.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, vol. 3, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 244-264.

Rodin, Auguste, dans Arsène Alexandre et al., « De l'art français et des influences qu'il ne doit pas subir », *La Renaissance politique, littéraire et artistique*, n° 19, 15 septembre 1917, p.11-25.

Rosenthal, Léon, « De la réforme des musées d'art », *Les Cahiers de la république des lettres, des sciences, des arts*, n° 13, 1931, p. 60-74.

Said, Edward W., *Orientalism*, London, Routledge and Kegan Paul, 1978, 368 p.

Saint-Simon, Claude-Henri de, « L'Artiste, le savant et l'industriel », *Œuvres complètes de Saint-Simon et d'Enfantin*, vol. 10, Paris, E. Dentu, 1875, p. 201-258.

Sapiro, Gisèle, « Forms of politicization in the French literary field », *Theory and Society*, n° 32, 2003, p. 633-652.

Schaer, Roland, « Utopia and Twentieth-Century Avant-Gardes », dans Roland Schaer, Gregory Claeys et Lyman Tower Sargent (dir.), *Utopia: The Search for the Ideal Society in the Western World*, Oxford, Oxford University Press, 2000, 385 p.

Scheunemann, Dietrich, « On Photography and Painting. Prolegomena to a New Theory of the Avant-Garde », dans Dietrich Scheunemann (dir.), *European Avant-Garde. New Perspectives*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Avant-Garde Critical Studies », 2008, p. 15-48.

Schilling, Robert, « Janus. Le dieu introducteur. Le dieu des passages », dans *Mélanges de l'école française de Rome*, vol. 72, 1960, p. 89-131.

Schmit, Théodore, « Les musées de l'Union des républiques socialistes soviétiques », *Les Cahiers de la République des lettres, des sciences, des arts*, n° 13, 1931, p. 206-221.

Searle, John Rogers, *The Construction of Social Reality*, Londres, Penguin Press, 1995, 256 p.

Sebbag, Georges, *Bataille, Leiris, Einstein. Le moments* Documents*, avril 1929-avril 1931*, Paris, Jean-Michel Place, 2022, 220 p.

Sell, Mike, *Avant-garde Performance and the Limits of Criticism*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2008, 336 p.

————, *The Avant-Garde. Race, Religion, War*, Calcutta, Seagull Books, 2011, 355 p.

————, « Resisting the Question, "What Is an Avant-Garde?" », *New Literary History*, vol. 41, nº 4, 2010, p. 753-774.

Sers, Philippe, *L'avant-garde radicale. Le renouvellement des valeurs dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 2004, 304 p.

————, « Notes sur le Paradigme de l'avant-garde radicale », *Rue Descartes*, nº 69, 2010, p. 58.

Shelton, Marie-Denise, « Le Monde noir dans la littérature dadaïste et surréaliste », *The French Review*, vol. 57, nº 3, 1984, p. 320-328.

Simard-Houde, Mélodie, Le reporter, médiateur, écrivain et héros : un répertoire culturel (1870-1939), thèse de doctorat, Université Laval, 2015, 909 f.

Singer, Ben, *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 363 p.

Sloterdijk, Peter, *Bulles : sphères, microsphérologie*, trad. Olivier Mannoni, tome I, Paris, Pauvert, 2002, 687 p.

Smith, James L., *Melodrama*, Londres, Methuen & Co, coll. « The Critical Idiom », 1973, 96 p.

Smolianskaïa, Natalia, « Le Temps des avant-gardes : l'histoire de l'art à l'âge de sa mondialisation », dans *Critique d'art. Actualité internationale de la littérature*

critique sur l'art contemporain, nº 41, printemps-été 2013, en ligne, <https://journals.openedition.org/critiquedart/8309>, consulté le 11 février 2021.

Souvestre, Pierre, et Marcel Allain, *Fantômas. Édition intégrale*, tome 1, Paris, Robert Laffont, 2013, 1312 p.

Spiteri, Raymond, « 'What Can the Surrealists Do?' *Literature* (1919-24) ; *La Révolution surréaliste* (1924-9) ; and *Le Surréalisme au service de la révolution* (1930-3) », dans Peter Brooker et al. (dir.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 219-243.

Sydow, Eckart von, « The Image of Janus in African Sculpture », dans *Africa: Journal of the International African Institute*, vol. 5, nº 1, 1932, p. 14-27.

Taylor, Rabun, « Watching the Skies: Janus, Auspication, and the Shrine in the Roman Forum », dans *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol. 45, 2000, p. 1-40.

Teixeira, Vincent, *Georges Bataille, la part de l'art : la peinture du non-savoir*, Paris, L'Harmattan, 1997, 224 p.

Thérenty, Marie-Ève, « Dans la peau d'un autre. La pratique de l'immersion en journalisme et en littérature : histoire et poétique », », dans Pierre Leroux et Erik Neveu (dir.), *En immersion*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Res Publica », 2017, p. 23-35.

————, « Pour une histoire littéraire de la presse au XIXe siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103, nº 3, 2003, p. 625-635.

Thomas, Thierry, *Cependant Fantômas*, Droue-Sur-Drouette, La Pionnière, 2009, 48 p.

Vollaire, Christiane, « L'anarchie esthétique », dans *Lignes*, nº 16, 2005, p. 160-169.

Watts, Ian, « Réalisme et forme romanesque », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1982, p. 11-46.

Weber, Max, *Économie et société*, trad. Julien Freund, tome 1, éd. dirigée par Jacques Chavy et Éric de Dampierre, Paris, Plon, coll. « Recherches en sciences humaines », 1971, 651 p.

Webber, Andrew J., *The European Avant-Garde. 1900-1940*, Cambridge, Polity, coll. « Cultural History of Literature », 252 p.

————, « Individual differences in need for cognitive closure », dans *Journal of personality and social psychology*, vol. 67, nº 6, 1994, p. 1049-1062.

Westbrook, John, « Reinventions of the Literary Avant-garde in Interwar France: *Documents* Between Surrealism and Ethnography », thèse de doctorat, New York University, 2001, 539 f.

Wildenstein, Georges, « La création d'un musée de l'Art français et la muséographie », *Les Cahiers de la république des lettres, des sciences, des arts*, nº 13, 1931, p. 292-305.

« À l'avant-garde depuis toujours », *FTA*, 20 mars 2018, en ligne, <https://fta.ca/lavant-garde-depuis-toujours>, consulté le 8 décembre 2021.

« Avant-garde », *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, en ligne, <https://www.cnrtl.fr/definition/avant-garde>, consulté le 22 août 2019.

« Avant-garde », dans Claude Blum (dir.), *Le nouveau petit Littré*, Paris, Garnier, 2009, p. 149.

« Élaboration d'une esthétique expérimentale », dans *L'Esprit nouveau*, vol. 1, nº 1, Paris, 1920, non paginé.