



HAL
open science

Ecrire la sculpture dans "Documents", magazine illustré (1929-1930)

Françoise Levailant

► **To cite this version:**

Françoise Levailant. Ecrire la sculpture dans "Documents", magazine illustré (1929-1930). Ecrire la sculpture (XIXe-XXe siècle), Jun 2011, Paris, France. halshs-00692176

HAL Id: halshs-00692176

<https://shs.hal.science/halshs-00692176>

Submitted on 28 Apr 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Centre national de la
recherche
scientifique

Centre André
Chastel

2011

Ecrire la
sculpture
dans
'Documents',
magazine
illustré
(1929-1930)

Françoise Levailant

Écrire la sculpture dans *Documents, magazine illustré* (1929-1930)

Pour Fumio Chiba

« Écrire la sculpture » : à ce défi d'actualité lancé à l'historien de l'art, de réfléchir sur les modalités des « commentaires sur » la sculpture, en supposant que, dans l'histoire récente, il apparaît plus fréquent qu'un écrivain, un poète, un critique commente la « toile peinte » que le volume, comment répondre ? Écrire la sculpture n'est pas seulement un commentaire, c'est un acte d'*inscription* par le langage. Écrire la sculpture, c'est, au sens où l'entendait Callistrate¹, créer, par l'écriture, des équivalents de sculpture, des simulacres langagiers qui la font, paradoxalement, « revivre », « s'animer », qui, de tout temps, permettent d'en mémoriser telle partie, telle forme, tel effet comme en un carnet de voyage avec ou sans croquis, avec ou sans photographie. Et même de l'inventer de toutes pièces... Dans l'histoire de la critique, qui rejoint parfois, mais avec une autre fonction, l'écriture des écrivains, écrire la sculpture revient souvent à la juger. Pour « l'antiquaire », au sens ancien de l'archéologue et du collectionneur², il s'agit de la décrire, de la catégoriser (de l'inscrire dans une série), de localiser ses origines (de l'inscrire dans un temps, une géographie), avec les moyens de l'écrit. Et pour tous, d'identifier son créateur.

Au défi de dire comment on « écrit » la sculpture, se superpose celui de dire quelle est la sculpture, de quelle sculpture on parle, quelle on montre, quelle on décrit. Si j'ai choisi d'ouvrir à nouveau l'ensemble des numéros de *Documents* (1929-1930)³ en ayant à l'esprit ces quelques orientations simples, c'est parce que cette publication les propose à peu près toutes, et plus encore. Pour l'historien d'art, aujourd'hui, le propos « écrire la sculpture » dans *Documents* s'avère un enjeu complexe, car aucune synthèse, aucune ligne directrice ne s'impose au fil des numéros ; au terme d'une lecture moins immédiate, en enquêtant sur l'éventualité d'un processus systématique mais implicite, il apparaît qu'« écrire la sculpture », dans la diversité apparente de ses formes, conduit à déborder largement vers des questions d'idéologie. La complexité de *Documents* vient, en partie, de nombreux filtres et cryptages qui lui sont propres. Il va de soi que dans le cadre de cet article, la sélection des exemples ne saurait aboutir à une synthèse définitive ; au moins voudrais-je proposer l'idée d'une dialectique serrée entre *écrire*, *décrire* et *photographier*, dialectique sur laquelle repose la

¹ Voir B. de Vigenère, *La Description de Callistrate de quelques statues antiques tant de marbre comme de bronze (1602)*, éd. A. Magnien, Paris, Éditions La Bibliothèque, 2010.

² Voir A. Schnapp, *La Conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche. Références : art », 1993.

³ La réédition de *Documents* en deux volumes aux éditions Jean-Michel Place en 1991 a comblé les amateurs de cette publication, d'autant plus qu'elle est précédée d'une préface de Denis Hollier, « La valeur d'usage de l'impossible » (vol. I, p. VII-XXXIV), qui demeure le texte le plus riche sur *Documents*. J'y renvoie en général le lecteur, ainsi qu'aux autres ouvrages et articles du même auteur. L'introduction la plus complète à ce jour à *Documents* est le catalogue collectif de l'exposition *Undercover Surrealism. Georges Bataille and Documents*, sous la dir. de D. Ades et S. Baker, Londres, Hayward Gallery, Cambridge (Mass.), The M.I.T. Press, 2006. Signalons aussi les pages que lui consacre Yves Chevrefils Desbiolles dans *Les Revues d'art à Paris, 1905-1940*, préface de F. Levailant, Paris, Éditions Ent'revues, 1993.

« logique illogique » de *Documents* dans un sens tout à fait différent des précédentes publications surréalistes, bien que certains aient tendance à l'intégrer dans ce champ⁴.

Mixité : auteurs et institutions, écrivains et spécialistes

Documents est une publication périodique créée en 1929 par deux conservateurs au département des Monnaies, médailles et antiques de la Bibliothèque nationale⁵, Georges Bataille et Pierre d'Espezel, lequel dirige avec Jean Babelon, ancien chartiste et conservateur-adjoint de ce même département (qu'avait dirigé son père, Ernest Babelon⁶), la revue de numismatique *Aréthuse*, où publie aussi Georges Bataille, dont c'est devenu la spécialité après son diplôme de l'École des chartes et un bref passage au département des Estampes de la BN. La rédaction en chef semble assurée par ce dernier (cette fonction n'est pas toujours signalée et un « comité » apparaît dans certains numéros). Michel Leiris, connu comme un jeune écrivain venu du surréalisme, en est le « gérant », encore qu'il alterne à cette fonction avec d'autres. Leiris n'a pas encore d'emploi fixe après ses études de chimie, mais son parcours le mène à croiser plusieurs des hommes qui l'introduiront, difficilement certes, mais définitivement, dans le milieu de l'ethnographie africaine⁷. *Documents* est financé par Georges Wildenstein, alors l'un des connaisseurs les mieux documentés (au sens propre : il accumule livres et photographies) sur les arts, et qui dirige, entre autres, la revue *Beaux-Arts* avant de succéder en 1934 à son père à la tête de la galerie éponyme⁸. Georges Henri Rivière joue dans la création et l'orientation ethnographique de la revue un rôle majeur (quoique sous-estimé de nos jours) ; c'est un médiateur efficace avec les collectionneurs, mécènes comme le vicomte de Noailles ou donateurs du Louvre comme Pierre David-Weill, ainsi qu'avec les musées, puisqu'il est chargé en 1928, par Paul Rivet, lui-même nommé professeur au Muséum et directeur du musée d'Ethnographie du Trocadéro, de la sous-direction du

⁴ Ainsi le groupe de recherche du CNRS intitulé « Revues et tracts surréalistes » a-t-il choisi de publier un dépouillement des sommaires de *Documents* avec ceux des *Cahiers de Contre-Attaque* et d'*Acéphale* (1929-1939), mettant sur orbite surréaliste, par conséquent, des revues présentées comme dominées par Georges Bataille, seul ce dernier ayant droit à une liste récapitulative de ses articles (RCP n° 402 du CNRS, Université de Tours, *Autour de Georges Bataille. Documents, cahiers et dossier de Contre-Attaque, Acéphale*, Tours, Coopérative de l'université club, 1979). L'exposition innovante *Dada and Surrealism reviewed* (sous la dir. de D. Ades, Londres, Hayward Gallery, 1978), qui ne présentait que les revues, intégra *Documents*, non sans que l'avis de Michel Leiris ait été sollicité.

⁵ Héritier du « cabinet des médailles et antiques » réuni par Louis XIV (« médailles » était alors le terme désignant les « monnaies »). Par tradition et par commodité, il arrive que l'on emploie encore aujourd'hui les expressions « cabinet des Médailles », « cabinet des Estampes ».

⁶ C'est sous la direction de ce père, Ernest Babelon, mort en 1924, que le cabinet des Médailles s'installa en 1917 dans les locaux qu'il occupe actuellement, « dont la construction, poursuivie pendant près de trente ans par l'architecte Pascal, se trouva enfin terminée à cette date » (Bibliothèque nationale de France, *Les Directeurs du département des Monnaies, Médailles et Antiques depuis 1719*, [par M. Amandry], Paris, BNF, 2005).

⁷ Après son embauche dans la mission Dakar-Djibouti (1931-1933), l'emploi de Michel Leiris en tant que chercheur affecté au musée d'Ethnographie du Trocadéro ne laissait pas d'être précaire, comme en témoignent ses lettres à quelques amis proches. « Une histoire de subvention s'est arrangée pour moi, qui me tire d'affaire pour à peu près un an, mais à condition que j'en mette un grand coup du côté ethnographie », écrit-il à Jacques Baron le 21 août [1933] (lettre inédite autographe de Michel Leiris à Jacques Baron, X30-5 fonds Manuscrits français, Université d'Ottawa, Dossier-1338-24). C'est entre 1935 et 1938 qu'il travaillera en vue d'obtenir plusieurs diplômes (EPHE, École des langues orientales) qui assureront sa légitimité académique avant son entrée au CNRS. Voir Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, Paris, Gallimard, 1992, accompagné des notes très précises de Jean Jamin.

⁸ Voir Y. Chevrefils Desbiolles, *op. cit.*, p. 200-201 avec bibliographie note 15.

laboratoire d'anthropologie fondé au sein de celui-ci⁹. Le marchand René Gimpel déclare dans son journal, en novembre 1929, que Rivière « réorganise, avec génie, le Musée d'ethnographie du Trocadéro, délaissé depuis trente ans¹⁰ ». Cet environnement institutionnel de *Documents* devait être d'emblée mentionné, au moins succinctement (le Louvre, l'Institut, le musée Guimet, des académies étrangères sont également représentés), mais ce n'est pas, comme il est fait le plus souvent, pour le mettre de côté au profit d'un ou deux rédacteurs. De plus, il serait commode mais totalement arbitraire de diviser la rédaction de manière rigide entre un groupe d'écrivains et un groupe de spécialistes diplômés. Comme le démontre de façon éclairante, sur d'autres sujets, l'ouvrage collectif *L'Écrivain et le spécialiste*, une telle dichotomie est impossible à maintenir, au moins pour la période qui nous concerne ici¹¹, sans compter qu'un « savoir » sur l'art est également produit par les artistes qui écrivent.

Si *Documents* a concerné intensément depuis les années soixante-dix-quatre-vingt des universitaires (philosophes, historiens d'art) et des critiques, c'est d'abord en raison de la présence de textes de Georges Bataille, parmi les plus importants dans le cours de son histoire intellectuelle, et représentatifs de ce que j'appellerai sa « première topique », celle d'un clivage en voie de résolution, où se situent l'écriture d'*Histoire de l'œil* publié en 1928 sous le pseudonyme de Lord Auch avec des lithographies anonymes (d'André Masson), et les textes qu'il rédige pour le « Dictionnaire critique » qu'il initie dans *Documents* en 1929, à contre-pied des conventions¹². Dans *Documents*, Georges Bataille représente un auteur « hybride », écrivain et spécialiste. De son côté, Michel Leiris, plus écrivain que spécialiste, très étroitement lié au milieu artistique qui gravite autour de la galerie de son beau-père, Daniel-Henry Kahnweiler, participe régulièrement au périodique tout en publiant ailleurs, par exemple dans la revue littéraire *Chantiers* en juillet 1930, et dans les *Cahiers d'art* de Christian Zervos. Dans *Documents*, Leiris continue de manifester son intérêt pour la littérature occultiste, écrit sur des sculpteurs et des peintres amis (Giacometti, Arp, Picasso...) mais il affirme aussi, plus que jamais, sa passion pour le jazz, les films venus des États-Unis et les spectacles de la même origine, comme la revue nègre des « Lew Leslie's Black Birds » au Moulin Rouge, passion partagée avec André Schaeffner et Georges Henri Rivière,

⁹ Sur Georges Henri Rivière et son action, voir *La Muséologie selon Georges Henri Rivière. Cours de muséologie, textes et témoignages*, Paris, Dunod/Bordas, 1989 (notamment l'article de J. Jamin, « Le musée d'ethnographie en 1930 », dont l'intérêt dépasse largement son titre).

¹⁰ Cité dans *La Muséologie...*, op. cit., p. 23 (R. Gimpel, *Journal d'un collectionneur, marchand de tableaux*, Paris, Calmann-Lévy, 1929, à la date du 14 novembre 1929).

¹¹ Voir *L'Écrivain et le spécialiste. Écrire sur les arts plastiques au XIX^e et au XX^e siècles*, sous la dir. de D. Vaugeois et I. Rialland, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2010.

¹² Roland Barthes au début des années 1970, Denis Hollier et Rosalind Krauss, en 1993 et 1994, Georges Didi-Hubermann en 1995, ont été les premiers à tenter l'exégèse de ces textes de *Documents* (l'œuvre en général de Georges Bataille ayant attiré les commentaires des écrivains et des universitaires dès les années soixante). Concernant les liens avec le visuel, nous renvoyons au catalogue de l'exposition dirigée par Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois au Centre Pompidou en 1996, *L'Informe : mode d'emploi* (Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996) ; ces liens ont également inspiré des études au Japon, dont rend compte la revue nipponne *Eurêka*, vol. 29/9, juillet 1997. Voir aussi Fumio Chiba, « De la dialectique des formes dans la revue Documents », *Bulletin of the Graduate Division of Literature of Waseda University*, n° 56-II, février 2006, texte publié légèrement modifié sous le titre « La dialectique des formes. Chassés-croisés d'Einstein, Bataille et Leiris dans la revue Documents », *Pleine Marge*, n° 45, juin 2007, p. 157-178. Voir enfin la thèse de doctorat de Hyung-Sun Choi, *L'Origine de la « Ressemblance » d'Alberto Giacometti et l'« Informe » de Georges Bataille en 1927-1947*, Université Paris-Sorbonne-Paris-IV, 2010.

aboutissant à une profession de foi éclatante en faveur des « spectacles nègres à New York¹³ ».

D'autres écrivains, poètes, journalistes, donnent des articles sur la sculpture contemporaine, tels Robert Desnos et Jacques Baron, proches de Michel Leiris et d'André Masson. D'après Leiris, Robert Desnos aurait joué un rôle essentiel dans la mise en page des numéros¹⁴. Mais l'homme qui semble, aujourd'hui, l'emporter même sur Georges Bataille dans les travaux consacrés à la publication de 1929-1930, c'est Carl Einstein¹⁵. Homme-orchestre, d'une érudition considérable, critique, romancier¹⁶, sa place dans le fonctionnement intellectuel de *Documents* est extrêmement importante, puisqu'il tente d'attirer des signatures du milieu germanique d'où lui-même vient – érudits, universitaires, conservateurs de musée, de Suisse, d'Autriche, d'Allemagne¹⁷. Sa grande force tient, dans le milieu français où il arrive en 1928, non seulement à sa connaissance de « l'état de l'art » en archéologie dans le milieu académique outre-Rhin, mais aussi à ses écrits pionniers au début du siècle sur les arts de l'Afrique, *Negerplastik*¹⁸ et *Afrikanische Plastik*¹⁹. Auteur déjà connu en langue française (quoique de façon ponctuelle et disparate), Carl Einstein était alors le seul à pouvoir faire le

¹³ Notice non signée (peut-être de G.H.R.) sur les spectacles new-yorkais dans la « Chronique » du n° 5, 1929, p. 285 (G.H.R. était parti à New York fin 2008). Dans le numéro précédent, Michel Leiris dans l'article « Civilisation » (n° 4, 1929, p. 221-222) et André Schaeffner (*ibid.*, p. 223, ill. p. 225) avaient écrit successivement un éloge des « Lew Leslie Black Birds » à Paris. Bien que ce point soit extérieur au champ de la sculpture qui nous intéresse ici, il est significatif que Georges Bataille intervienne à propos de ces spectacles au début de la chronique du n° 4 avec la notice « Black Birds » (p. 115) puis dans le n° 5 avec l'article « Lieux de pèlerinage : Hollywood » (p. 282, 284, ill. p. 282-283), textes qui « cassent » littéralement l'enthousiasme de ses confrères, car il voit dans ces spectacles la preuve d'une intégration des Noirs américains à une civilisation moribonde et nauséabonde, celle des Blancs.

¹⁴ Voir I. W. [Ian Walker], « Jacques-André Boiffard », *Undercover Surrealism, op. cit.*, p. 177.

¹⁵ Sans l'intérêt que lui a porté le professeur Jean Laude (africaniste et historien de l'art occidental contemporain) dès le début des années soixante-dix, et le soutien qu'il apporta aux premières recherches et traductions de Liliane Meffre, Carl Einstein serait resté longtemps méconnu en France. En priorité nous renvoyons donc le lecteur de langue française aux publications de Liliane Meffre, et en particulier à son édition présentée et annotée des articles d'Einstein dans *Documents* sous le titre *Ethnologie de l'art moderne*, Marseille, André Dimanche éditeur, 1993. Par ailleurs, un récent numéro de la revue *Gradhiva* (n° 14, novembre 2011) est consacré à Carl Einstein sous un titre – *Carl Einstein et les primitivismes* – qui nous semble assez dépassé aujourd'hui et surtout réducteur par rapport à son contenu qui porte, en partie, sur les positions politiques d'Einstein. Cette publication est à compléter par *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 117, automne 2011, numéro spécial paru peu avant celui de *Gradhiva*, avec quelques signatures identiques et des articles de grand intérêt pour comprendre les différentes positions de Carl Einstein sur l'art et l'histoire.

¹⁶ *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*, Berlin, Verlag Die Aktion, 1912, nouv. éd. remaniée, Berlin, Aktions-Bücher der Aeternisten, 1917 ; signalé par Ivan Goll dans la revue *Action* (codir. Florent Fels), n° 1, février 1920, p. 61 ; trad. fr. par Sabine Wolf, *Bebuquin ou les dilettantes du miracle*, Paris, Tastet, 1986.

¹⁷ De nombreux détails inédits sur les relations d'Einstein avec les savants allemands sont donnés par Conor Joyce dans son ouvrage *Carl Einstein in Documents and His Collaboration with Georges Bataille*, [s. l.] (États-Unis), Xlibris Corporation, 2003 (à l'origine une thèse de PH. D. dirigée par Dawn Ades à l'université d'Essex). Dans le chapitre 2, il analyse une lettre de 1928 adressée au D^r Reber (Suisse), qui contient plusieurs projets d'articles pour *Documents*. Conor Joyce donne également le profil scientifique des auteurs de langue allemande auxquels Carl Einstein s'est adressé par courrier et qui ont publié dans *Documents* ; il attribue avec perspicacité certains textes laissés sans signature dans le magazine. C'est donc un ouvrage indispensable pour l'étude des orientations archéologiques de *Documents*.

¹⁸ *Negerplastik*, Leipzig, Verlag der Weissen Bücher, 1915, 111 pl. [94 objets]; 2^e éd., Munich, Kurt Wolff Verlag, 1920, 108 pl. [91 objets]. Rééd. R. P. Baacke, Berlin, Fannei & Walz, 1992. Premier chapitre traduit en français dans *Action*, n° 9, 1921. Traduction complète en français par Jacques Matthey-Doret dans *Médiations*, n° 3, 1961. Traduit et introduit par Liliane Meffre, avec la réédition du texte allemand, sous le titre *La Sculpture nègre*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'art en bref », 1998 (première version dans : Université de Paris-I-Panthéon-Sorbonne, *Travaux et mémoires du Centre de recherches historiques sur les relations artistiques entre les cultures*, fasc. 1, 1976, p. 9-21) ; augmenté, entre autres, du catalogue précis de 67 des œuvres reproduites dans l'édition de 1915, réalisé par Jean-Louis Paudrat et Ezio Bassani.

¹⁹ *Afrikanische Plastik*, Berlin, Wasmuth Verlag, coll. « Orbis Pictus », vol. 7, 1921 ; 3^e éd. augm., 1931. En français, *La Sculpture africaine*, trad. T. et R. Burgard, Paris, Les Éditions Georges Crès & Cie, 1922.

lien, pour *Documents*, entre les domaines de l'art africain et de l'art actuel, sur lequel il avait aussi écrit un ouvrage, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*²⁰.

Mixité ? Les sous-titres de *Documents*

Annoncé en avril 1929 comme une publication de dix numéros par an, *Documents* prend fin au début de l'année 1931, au bout de vingt et un mois, avec quinze numéros à son actif (une publication du même titre en 1933 et en 1934 n'a pas à être confondue avec celle-ci). Sous-titrée « Doctrines Archéologie Beaux-Arts Ethnographie » dans son premier numéro d'avril 1929, elle est placée immédiatement sur un plan international par les résumés en anglais des articles en fin de numéro (ce supplément, gage d'une diffusion auprès des milieux non francophones, disparaît en 1930). À partir du numéro 4 de 1929, elle perd le terme « Doctrines », tandis que celui de « Variétés » s'ajoute aux trois autres, la liste des domaines devenant donc « Archéologie Beaux-Arts Ethnographie Variétés », pour ne plus changer jusqu'à la fin. Écrivant à Gertrude Stein le 8 février 1929, sur une feuille à en-tête de « Documents », rue La Boétie, Carl Einstein lui annonçait « la parution prochaine d'une nouvelle revue "DOCUMENTS" », luxueusement illustrée, qui aurait pour objet « les beaux-arts, l'archéologie et l'ethnographie²¹ ». La notion de « doctrine » n'apparaissait pas dans cette annonce, alors que le premier numéro était vraisemblablement bien avancé. Les conflits ou contradictions latentes entre les auteurs, entre les « spécialistes » eux-mêmes, ou encore les offensives à contre-pied de Georges Bataille justifient amplement la disparition du premier terme en couverture, comme si raison était donnée à Carl Einstein au bout de quelques mois. Mais on ne saurait négliger l'impact d'un article de Paul Rivet dans le numéro 3, qui regrette que les dissensions sur la parenté des civilisations, en ethnologie comme en préhistoire, aient pris « bien à tort » l'allure d'une « question de doctrine » et qui appelle au regroupement des disciplines sur les bases méthodologiques rigoureuses dont il donne l'exemple²².

L'apparition de « Variétés », terme polyvalent, se justifie pour distinguer des articles de tête les comptes rendus d'expositions, de livres, de spectacles ; le mot évoque autant des *varia* sans catégorie que des actualités et des éphémérides ; sa fonction se traduit par un usage accru de la partie « Chronique » présente dès le premier numéro. Mais plus que ces rubriques, qui ont déjà fait l'objet de discussions²³ et qui mériteraient encore un examen comparatif en terme de réseaux, c'est la désignation choisie de « magazine », en couverture, qui nous arrêtera, puisqu'elle ne peut être sans conséquence ou sans lien avec le propos d'écrire la sculpture, tel que je l'ai formalisé plus haut.

²⁰ *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin, Propyläen Verlag, coll. « Propyläen Kunstgeschichte », vol. 16, 1926 ; 2^e éd. remaniée, 1928 ; 3^e éd. remaniée, 1931. Rééd. U. Fleckner et T. W. Gaetgens, Berlin, Fannei & Walz, 1996. Traduction récente en français par Liliane Meffre et Maryse Staiber d'après l'édition de 1931 : *L'Art du XX^e siècle*, Arles, Éditions Jacqueline Chambon pour les Éditions Actes Sud, 2011.

²¹ Fac-similé dans C. Joyce, *op. cit.*, p. 247. En parfait *manager* de revue, il convie Gertrude Stein à participer et lui demande la photographie d'une sculpture de Picasso en sa possession, pour un prochain numéro.

²² Paul Rivet, « L'étude des civilisations matérielles : ethnographie, archéologie, préhistoire », *Documents*, n° 3, p. 130-132, non ill., cit. p. 134.

²³ Nous renvoyons notamment au catalogue déjà cité *Undercover Surrealism*, tout particulièrement à deux articles qui révisent et débattent la notion d'archéologie, pour l'un, celle d'ethnologie, pour l'autre, dans *Documents* (C. F. B. Miller, « Archaeology », p. 42-49 et D. Hollier, « The question of lay ethnography [the entropological Wild Card] », p. 60-64).

Pourquoi, en définitive, ses créateurs n'ont-ils désigné *Documents* ni « cahier(s) », ni « revue » comme la nommait Einstein dans sa lettre à Gertrude Stein²⁴, mais « magazine illustré » ? Pour se distinguer des très nombreuses revues d'art, de littérature ou de « variétés », nouvellement créées dans ces mêmes années ? Pour attirer un lectorat séduit par la mixité des domaines et que l'érudition n'effraie pas ? Ces questions nécessiteraient un panorama comparatif du contenu et de la forme d'un ensemble de publications périodiques existant au tournant des années vingt-trente (non seulement en France, mais aussi en Allemagne) – sans oublier celles qui sont a priori dédiées à la mode (*Vogue*, par exemple). Faisons une hypothèse à partir du sémantisme (ou, pour plagier la célèbre formule de Georges Bataille, de la *besogne* des mots). *Magazine*, écrit à l'anglaise, dérive du français *magasin*²⁵ (en allemand *magazin*), lieu de dépôt de choses (en général à vendre, mais pas seulement ; le dépôt suppose d'abord une accumulation en un même lieu). Vient de là, pour la France, le titre de journaux comme le célèbre *Magasin pittoresque* au XIX^e siècle²⁶, conçu comme un manuel populaire visant à l'exhaustivité des savoirs pratiques, scientifiques et intellectuels sur l'ensemble des choses du monde, et illustré abondamment, par la gravure sur bois de bout, de toutes ces « choses », machineries, objets, objets d'art, populations barbares et sauvages, contrées proches ou lointaines, histoire naturelle et des espèces, etc. On sait à quel point cet étonnant assemblage de thèmes et d'images fascina, par exemple, Max Ernst dans sa période collagiste des années vingt²⁷. Enfin, de façon plus contemporaine, *magazine* renvoie à un type d'information et de vulgarisation d'actualité ; ainsi les dictionnaires français situent le magazine « entre le journal et la revue²⁸ », et précisent qu'on y adopte parfois un « ton léger ». Et si le cabinet des Médailles, foyer d'origine de *Documents*, était pour quelque chose dans ce choix ? C'est en effet à l'un de ses anciens directeurs, Aubin-Louis Millin de Grandmaison, archéologue, numismate, botaniste, minéralogiste, que l'on doit un *Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et arts* fondé en 1795, précisément l'année de l'entrée du savant au cabinet des Médailles comme « conservateur-professeur », et alors que ce cabinet venait d'être réorganisé au sein d'une bibliothèque non plus royale mais nationale²⁹.

Ce n'est pas le moindre des paradoxes que nous réserve *Documents, magazine illustré*, de se tenir ainsi entre plusieurs projets, l'accumulation érudite d'images d'objets et de

²⁴ Dans une autre lettre, en allemand, du 5 janvier 1929, adressée au professeur Richard Hamann (à Vienne), Carl Einstein annonçait « *eine neue Zeitschrift für Kunst und Archäologie* », ce qui laisse une certaine marge d'interprétation entre « périodique », « revue » et, éventuellement, « magazine » (fac-similé dans C. Joyce, *op. cit.*, p. 242).

²⁵ Voir le *Trésor de la langue française (TLF)*. L'anglais *magazine*, issu du français *magasin*, avait pris au XII^e siècle, à partir du sens de « dépôt de marchandises », celui de « dépôt, recueil d'informations » dans des titres d'ouvrages, d'où son utilisation pour désigner un recueil périodique (1731, *The Gentleman's Magazine*). « Le français *magasin*, parfois par transcription de l'anglais, a été employé au même sens (cf. *Le Magasin charitable*). »

²⁶ Sur cette publication, voir Marie-Laure Aurenche, *Édouard Charton et l'invention du Magasin pittoresque (1833-1870)*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2002.

²⁷ Publié en 1930 à Paris, son roman-collage *La Femme 100 têtes*, par exemple, contient plus d'un « montage » qui utilise une image du *Magasin pittoresque* (voir Ines Lindner, « Économie technique et effets surréels. Stratégies de montage dans *Une semaine de bonté* », dans J. Drost, U. Moureau-Martini, N. Devigne, dir., *Max Ernst. L'imagier des poètes*, Paris, PUPS, ill. 6 et 7 p. 134, *Magasin pittoresque* de février 1836).

²⁸ Le *TLF* indique : « Publication périodique généralement illustrée, traitant le plus souvent dans un but de vulgarisation de sujets divers ou d'un domaine précis » et cite une encyclopédie de 1939 : « Nous avons aujourd'hui l'hebdomadaire qui garde l'aspect du journal mais qui fournit une matière plus riche et se donne un peu plus de recul pour juger les faits et les hommes. Enfin, non loin du journal et distinct de la revue, il faut placer le magazine. C'est une publication périodique, illustrée le plus souvent. Elle réserve des places variables à l'information, à l'actualité. »

²⁹ Bibliothèque nationale de France, *Les Directeurs du département des Monnaies [...]*, *op. cit.*

« monuments », la diffusion de leur connaissance, l'ambition sinon encyclopédique, du moins anthologique, de « couvrir » (au sens actuel du terme) le plus grand nombre de régions du monde. Répétons-le, aucun éditorial, aucune déclaration initiale ne nous permet de savoir jusqu'où allait la volonté de vulgarisation. Seule l'idéologie exprimée à plusieurs occasions par Georges Henri Rivière à la demande de Paul Rivet, son patron du musée d'Ethnographie du Trocadéro³⁰, nous fait savoir que le but de ces deux hommes-clés du renouveau de la muséographie au début des années trente, dans les champs de l'ethnographie et de l'anthropologie, est d'augmenter l'offre pédagogique et la connaissance du plus grand nombre devant des œuvres tirées de leur contexte d'origine. La méthodologie compte alors autant que les questions doctrinaires : ainsi Georges Henri Rivière et Paul Rivet, tout comme André Schaeffner, sont-ils soucieux de publier des projets de protocole concernant la présentation d'objets ethnographiques. Quant aux théories des archéologues et numismates qui publient une part non négligeable des articles « de fond » dans la revue, il ne faut pas être grand clerc pour discerner leurs éventuelles divergences ou convergences. La notion d'évolution est pour tous, implicitement ou non, une sorte d'évidence, comme un rideau de scène qu'on n'aurait pas encore pensé à remplacer – et Georges Bataille rejoint sur ce point Josef Strzygowski. Il arrive que les débats sur la filiation ou sur l'origine territoriale des « monuments » s'adosent, avec plus ou moins de clarté, à des opinions nationalistes, régionalistes ou patriotiques – ce qui n'a rien de nouveau en archéologie, même et surtout lorsque le point de vue « centre et périphérie » l'emporte. Une certaine « dramatisation » dans l'écriture de l'histoire des formes est bien le signe d'un enjeu très fort³¹. Point de *doctrine* majoritaire, donc, mais des professions de foi, des prises de parti, des déclarations, et de la méthodologie, dans tous les domaines, y compris la sculpture et les objets qui lui sont associés.

Cohabitation : objets, commerce, collections et art contemporain

Si l'on s'en tient aux objets sculptés considérés comme propres à l'archéologie traditionnelle, dont *Documents* propose la présentation sous la plume de spécialistes, leur diversité d'origine et de période est frappante. Mais la place donnée aux objets des colonies, objets sculptés ou assemblés, dont traitent les « ethnologues », ne l'est pas moins. À la date de publication de *Documents*, est-ce une situation révolutionnaire ? Certainement pas dans le milieu des collectionneurs qui, pour certains, restent fidèles au goût « hybride » régnant dans les cabinets de curiosité des connaisseurs d'antan. Cependant le développement du marché de l'art africain, océanien et amérindien au XX^e siècle, en Europe et aux États-Unis, et le contexte politique sont tels que la comparaison des collections avec les cabinets de curiosité s'arrête à la superficie des choses. La confrontation visuelle entre la sculpture occidentale (y compris le bibelot) et les figures africaines, bien avant leur cohabitation dans *Documents*, est la marque

³⁰ Sur la carrière du docteur Paul Rivet, spécialiste du Mexique à l'origine, voir R. d'Harcourt, « Nécrologie de Paul Rivet, 1876-1958 », *Journal de la Société des Américanistes*, t. 47, 1958, p. 6-20. Pour plus d'informations sur les engagements politiques de Paul Rivet dans les années trente, voir Sophie Leclercq, *La Raçon du colonialisme. Les surréalistes face aux mythes de la France coloniale (1919-1962)*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Œuvres en société », 2010, p. 163-166.

³¹ Sur l'actualité très vive des débats en ethnologie et en préhistoire, disciplines relativement jeunes par rapport à l'archéologie, voir P. Rivet, « L'étude des civilisations matérielles [...] », art. cit. (*supra* note 22).

d'un enjeu d'actualité dont les tribulations de certaines photographies de Man Ray, dans les années vingt, rendent compte d'une façon spectaculaire : ainsi *Noire et blanche* face à face³².

La cohabitation, dans *Documents*, d'objets d'ethnologie, d'archéologie et de « beaux-arts », se complique de la présence de la sculpture contemporaine. Il se trouve que les mécènes et collectionneurs signalés dans les légendes des photographies de sculpture gréco-romaine, macédonienne, chinoise, de masques et « idoles » des colonies, sont souvent les mêmes que ceux qui achètent l'art considéré d'avant-garde, cubiste ou surréaliste, comme Paul Guillaume, Pierre Loeb, la galerie Simon (Daniel-Henry Kahnweiler), Pierre David-Weill et le vicomte de Noailles. Est-ce à eux ou à de nouveaux collectionneurs, à de nouveaux édiles, que s'adresse Carl Einstein dans un compte rendu bref mais ferme de l'exposition de sculpture moderne à la galerie Georges Bernheim ?

[...] nous en avons assez de ces Vénus positives, exemples d'un classicisme mal compris qu'on n'enseigne maintenant que dans des institutions pour les jeunes filles de province. Assez de ces torsos orthopédiques qui font la concurrence aux reliques cassées de la basse antiquité. On n'est pas moderne en évitant un angle, laissant un autre s'enfler. On fait du pseudo-cubisme en naviguant dans la fatale gondole des contrastes usés jusqu'à la corde. Assez des proportions élégantes de la Rome tardive.

Arp nous manque, ce poète de chansons populaires. Par contre, nous voyons trop les dessus de cheminée anguleux de Bourdelle transposés en sale moderne.

Nous citons avec sympathie Lipschitz [*sic*], Laurens, Brancusi [*sic*] et Giacometti.

Les sculptures ont besoin de collectionneurs influents, d'un manager qui leur crée un marché.

Commandez des sculptures³³ !

Arp, Brancusi, Giacometti, Laurens, Lipchitz sont précisément les sculpteurs contemporains cités, commentés, illustrés, dans *Documents*. Ce compte rendu, ou plus exactement ce « manifeste » d'Einstein est accompagné de cinq reproductions en pleine page et d'une en demi-page, qui forment un ensemble – aucunement une série – dont l'hétérogénéité ne manque pas de frapper ; or l'hétérogénéité de l'illustration est un phénomène rare dans *Documents* où les photographies, sauf quelques cas en « Variétés », sont regroupées avec un art véritable de la documentation, et forment un corpus homogène pour chaque article. Bien que nous soyons ici dans la partie « Chronique » et à la fin du numéro, ce qui non seulement autorise mais favorise, pour des raisons techniques bien connues des maquettistes et imprimeurs, un choix et une quantité d'illustrations et de textes qui peuvent apparaître aléatoires au lecteur, les choix d'Einstein sont en fait extraordinairement révélateurs. En page paire face au texte, à la place habituelle d'un frontispice, une *Construction* de Laurens photographiée par la galerie Simon (galerie de Kahnweiler), dont la désignation « Construction » est accompagnée d'une explication du terme entre parenthèses : « (*Sculpture composée de différents matériaux*) ». En fronton au-dessus du texte, un *Détail de*

³² *Black and white* : on trouvera la reproduction d'une « variante » de 1921 de la photographie que Man Ray publia en 1924 en couverture du n° 18 de *391* (le journal dadaïste de Picabia) dans l'article de Maureen Murphy, « Entre œuvres d'art et documents : les arts d'Afrique à Paris et à New York dans les années 1930 », *Histoire de l'art*, n° 60, *Histoire de l'art et anthropologie*, 2007, p. 127-135, fig. 2, p. 131 (autre reproduction avec inversion horizontale, dans *Gradhiva*, n° 14, p. 144). Il ne faut pas confondre cette photographie avec la commande du magazine *Vogue* qui publia une autre célèbre « noire et blanche » de Man Ray en mai 1926 (le visage maquillé et retouché d'Alice Prin – Kiki de Montparnasse – avec une réplique de masque cérémoniel baoulé) sous le titre *Visage de nacre et masque d'ébène*, laquelle devint définitivement *Noire et blanche* dans *Variétés* en 1928. Voir W. A. Grossman et S. Manford, « Une icône démasquée : *Noire et blanche* de Man Ray », *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n° 104, été 2008, p. 68-85.

³³ N° 7, 1929, p. 391.

sculpture au Grand-Palais : Queue de lion, dans le goût alambiqué d'un « grotesque » que le surréalisme n'aurait pas rejeté. Puis viennent, en vis-à-vis, un *Caillou ramassé sur la plage*, quasiment anamorphotique, de la collection de Carl Einstein lui-même et, de Brancusi, *Le Premier Homme*, sans autre indication ; à la page suivante, de Lipschitz [*sic*], une *Sculpture* de 1929, qu'il faut regarder en tournant le numéro d'un quart de cercle vers la droite, ce qui permet de la voir en symétrie avec son vis-à-vis, également au format oblong, dans une confrontation à la fois incompréhensible et troublante : il s'agit d'une *Applique de bronze chinoise, époque pré-han* de la collection David-Weill, dont la présence est justifiée par un renvoi à la page suivante, où se trouve en effet une courte notice sous le titre « Nouveautés de la collection David-Weill », c'est-à-dire la description « professionnelle » de cette applique (« de bronze fondu découpé et ajouré en forme de tête d'animal fantastique³⁴ »). Sur la même page que cette notice, une colonne est consacrée à la liste des œuvres françaises exposées par le Musée d'art moderne de New York pour son premier anniversaire ; parmi elles, le *Jeune homme à la tête de mort* de Cézanne, de la collection de G.-F. Reber, lequel fait partie du comité de *Documents* et se trouve être aussi un client régulier de la galerie Simon³⁵. Or c'est justement la reproduction de cette peinture, avec l'indication de son propriétaire, qui figure en pleine page à droite. La cohabitation entre érudits, marchands et collectionneurs crée des liaisons internes dans *Documents*, à différents niveaux, comme partie intégrante du dispositif d'inscription de la sculpture. Et si le lecteur ignore ou ne comprend pas le sens de cette cohabitation, le « manifeste » de Carl Einstein est là pour le réveiller³⁶.

On ne s'étonnera pas non plus de certaine « promiscuité » entre des objets de fouilles, tels les vases de bronze découverts à Bouzonville en Lorraine en 1928, achetées par le British Museum pour 5.320 livres³⁷, et des œuvres contemporaines, telles ces deux *Tête(s)* de Arp, « (*Relief en bois peint*) » et « (*Relief en corde*) ». Les vases (dont l'anse est décrite comme un « animal fantastique au mufle de loup ou de panthère³⁸ ») et les reliefs se succèdent à une page d'écart dans une « Chronique » de 1929. Les premiers sont décrits par Jean Babelon, qui, à son habitude, n'hésite pas à mêler précisions techniques et envolées littéraires : « buires [...] d'un décor raffiné, qu'on peut imaginer maniées par des échansons à demi barbares, dans un festin de Walkyries³⁹ ». Les œuvres de Hans Arp à la Galerie Goemans sont décrites ensuite par Michel Leiris⁴⁰, qui entraîne son lecteur dans une mythographie accumulative qu'on croirait issue de rêves débridés, de lectures légendaires et d'associations libres, évoquant les « reliefs » de quelque « extravagant festin – théophagique ou d'anthropophagie rituelle⁴¹ ». Entre festin wagnérien et reliefs cannibales, le lecteur est libre d'imaginer un fantasme

³⁴ P. 396 (anonyme).

³⁵ Gottfried Friedrich Reber, Allemand installé en Suisse (Lugano et Lausanne), était aussi un lien entre Carl Einstein et Kahnweiler.

³⁶ À défaut de sculpture, c'est à Lipschitz qu'est confié le réaménagement d'une première salle au musée d'Ethnographie en 1932. Giacometti, en 1930, réalise la commande de Pierre David-Weill pour des ornements en bronze complétant l'aménagement de l'appartement de son fils, où les grandes peintures sont d'André Masson, médiateur avec George Henri Rivière auprès de P. David-Weill en faveur du sculpteur.

³⁷ Par souscription nationale et à la barbe des conservateurs français, comme il est précisé... Jean Babelon, « Les vases de Bouzonville », *Documents*, n° 6, 1929, p. 337 et 340, ill. p. 337-338.

³⁸ Jean Babelon, *ibid.*, p. 337.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Michel Leiris, « Exposition Hans Arp (galerie Goemans) », *ibid.*, p. 340 et 342, ill. p. 341. Le texte sans les illustrations est repris dans Michel Leiris, *Écrits sur l'art*, édition établie, présentée et annotée par Pierre Vilar, Paris, CNRS Éditions, 2011, p. 591-592.

⁴¹ Michel Leiris, art. cit., p. 340.

commun... Dans le corps même du texte ludique qui désigne le sculpteur Hans Arp comme « un volcan d'humour », prennent place quelques mots que je retiendrai comme une théorie sous-jacente, un « tenant lieu » de doctrine pour *Documents* : « Il [Arp] fait se gondoler les formes et, systématiquement, rendant tout presque semblable à tout, *bouleverse les classifications illusoire et l'échelle même des choses créées*⁴². »

Il se pourrait que la sculpture contemporaine, sous la plume des jeunes écrivains Michel Leiris, Robert Desnos, Jacques Baron⁴³, échappant aux classements archéologiques et suscitant des mythographies de toute nature, devienne un objet spécifique d'*ekphrasis* « extravagante », ce qui, dans le fond, n'est pas si éloigné de certaines *ekphraseis* antiques et fait paraître bien modeste le lyrisme réputé des descriptions de statues antiques par Winckelmann⁴⁴.

Un point de vue pertinent d'analyse, à mon sens, ne serait donc pas d'isoler des types de textes, des formes d'écriture, pour mieux distinguer les corpus au sein de *Documents*, mais, au contraire, d'examiner d'abord l'ensemble de la publication comme une série possédant une structure interne, jusques et y compris dans ses contradictions évidentes ou sous-jacentes⁴⁵.

J'en viens maintenant aux fonctions de l'écriture de l'objet dit « sculpture ».

Écrire : désigner et indexer

Écrire la sculpture, la mettre en mots, c'est d'abord utiliser le vocable lui-même. C'est d'abord *désigner* la sculpture. Or, une caractéristique de la rédaction de *Documents* réside dans l'absence fréquente du terme « sculpture » là où il devrait en être question, c'est-à-dire d'abord dans le titre des textes. Cette absence n'est pas systématique. Mais la différence entre le traitement, par l'écrit, de la sculpture contemporaine et des autres « sculptures » en général (objets d'antiquités, de numismatique, d'ethnographie) est pour le moins symptomatique.

Le cas des trois articles sur la sculpture contemporaine, auxquels s'ajoutent quelques notices d'actualité situées dans la rubrique « Chronique », est frappant. Deux d'entre eux annoncent simplement le nom de l'artiste : « Alberto Giacometti », par Michel Leiris⁴⁶, « Jacques Lipchitz », par Jacques Baron⁴⁷. S'agissant de Hans Arp, Carl Einstein emploie un

⁴² *Ibid.* Nous soulignons.

⁴³ Nous n'incluons ici ni Georges Ribemont-Dessaignes, ni Roger Vitrac, ni Georges Limbour, dont les signatures ne sont pas associées à des questions de sculpture. Le texte de Robert Desnos sur les sculptures de Paris se situe, selon nous, comme une réponse à *Nadja*, et mérite une approche différente. Notons qu'en général, la réédition postérieure des textes des auteurs de *Documents*, quand elle existe, omet toujours les photographies ou « illustrations » même lorsqu'elles sont « appelées » dans le texte original, comme pour « Eschyle, le carnaval et les civilisés » de Georges Limbour, repris dans Georges Limbour, *Le Carnaval et les Civilisés*, Paris, L'Éloqu coast, 1986 – ce qui leur retire une bonne partie de leur sens.

⁴⁴ Alex Potts a donné une étude serrée et convaincante du rôle de l'allégorie dans la description de la statuaire classique par J. J. Winckelmann : « “Sans tête, ni bras, ni jambes”. La description du *Torse du Belvédère* de Winckelmann », dans *La Description*, actes du colloque des Archives de la critique d'art (1994), Châteaugiron, 1997, p. 18-33.

⁴⁵ En traitant des textes et positions réciproques de Carl Einstein, Michel Leiris et Georges Bataille dans *Documents* (art. cit., *supra* note 10), Fumio Chiba était un pionnier.

⁴⁶ N° 4, 1929, p. 209-210. Un des rares textes à ne pas être interrompu par l'illustration. Les sculptures sont, l'une détournée sur une photographie (p. 210, collection de Noailles), les autres assemblées pour la prise de vue (p. 211-214, galerie Pierre) par Leiris lui-même. (Leiris : « ... ces beaux objets que j'ai pu regarder et palper [...] », p. 210.) Les prises de vue et tirages sont de Marc Vaux. Ce texte n'a pas été retenu par son auteur parmi ses articles de *Documents* repris dans *Brisées*. Thomas Augais lui a consacré une étude importante dans sa thèse *Trait pour trait. Alberto Giacometti et les écrivains par voltes et faces d'atelier*, Université Lumière-Lyon 2, 2009, chap. III, p. 67-94. Réédition du texte sans les illustrations dans Michel Leiris, *Écrits sur l'art [...]*, *op. cit.*, p. 235-237.

⁴⁷ N° 1, 1930, p. 17 et 22, ill. p. 18-19, 20-21, 23-24.

titre délibérément crypté : « L'enfance néolithique »⁴⁸. Une autre façon d'annoncer le thème aurait pu être calquée sur l'article qu'il consacre à la peinture de Masson, intitulé : « André Masson : étude ethnologique »⁴⁹. Mais non. Et ce n'est sans doute pas sans raison de la part de l'auteur. Sur la couverture où est annoncé le sommaire, à la suite du titre qui pourrait engager le lecteur sur la fausse piste d'un article concernant l'évolution humaine, la rédaction a jugé utile d'ajouter entre crochets le prénom alsacien et le nom du sculpteur : « [Hans Arp] » – sans que cette petite concession à la compréhension du sujet soit reprise dans le corps du magazine. Ici en effet, l'écriture de Carl Einstein concernant la sculpture de son temps est l'aboutissement d'un long processus qui l'éloigne de façon décisive du discours morphologique et classificatoire de *Negerplastik* au profit d'une appréhension magique, sous une forme imagée, d'une terrible ironie, mêlant l'observation technique et la métaphore, parlant d'exorciser la mort, l'angoisse et le danger, parlant de décapitation et de démembrement : « ... *l'art est la technique de la violence sans risque*⁵⁰ ». Peu importe, en définitive, de quelle matière sculptée il s'agit. Peu importe aussi qu'elle soit « signée » ou non. Quand bien même Einstein aurait été tenté par une « histoire de l'art sans noms », ce qu'il exprime va bien au-delà de l'histoire et concerne l'*éthique*. Une position aussi difficile à tenir peut être interprétée comme le premier signal de la rupture drastique que l'auteur énoncera quelques années plus tard à l'égard de toute forme d'activité intellectuelle (art compris) avant de partir s'engager en Espagne en 1936.

Point de « sculpture », donc, dans la majorité des titres concernant la sculpture contemporaine. Pas de doigt pointé, pas d'*index* qui faciliterait une lecture thématique et sans surprise. Sauf dans le cas, situé dans la partie « Chronique », du compte rendu de Carl Einstein cité plus haut. Intitulé « Exposition de sculpture moderne », il donne une information, immédiatement transformée, on l'a vu, en manifeste. C'est évidemment peu, surtout si l'on considère le sort différent fait aux études sur des corpus de gravures ou de dessins, ces termes génériques étant presque toujours indiqués dans le titre (« Dessins inédits d'Ingres », « Gravures d'Hercules Seghers », « Gravures de Jacques Bellange, peintre lorrain »...), à l'exception des *Caprices* de Piranèse, sans doute trop connus pour être explicités davantage.

Le cas des articles d'archéologie et d'ethnographie, beaucoup plus nombreux, est aussi beaucoup plus varié, en partie parce que le genre « sculpture » autorise, en raison d'une tradition académique déjà fixée, un certain nombre de substituts. Le premier numéro de *Documents* (avril 1929) est suffisamment représentatif pour que nous le prenions comme exemple de l'effacement relatif du mot « sculpture ». L'article d'ouverture, signé du docteur Georges Contenau (depuis 1927 conservateur adjoint des Antiquités orientales du Louvre), annonce clairement son contenu : « L'art sumérien. Les conventions de la statuaire »⁵¹. Comme on sait, la « statuaire » définit l'art de faire des « statues », c'est-à-dire essentiellement de représenter des figures. Le terme est générique et supposé connu. Le deuxième article, signé de Paul Pelliot, linguiste, sinologue, explorateur et tibétologue, alors

⁴⁸ N° 8, 1930, p. 35, 38-39, 42-43, ill. p. 35, 36-37, 40-43.

⁴⁹ N° 2, 1929, p. 93-105, 15 ill.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 38. Nous soulignons.

⁵¹ N° 1, 1929, p. 1-2, p. 7-8, ill. p. 3-6, p. 8.

directeur du musée Guimet, s'intitule avec précision : « Quelques réflexions sur l'art sibérien et l'art chinois, à propos de bronzes de la collection David-Weill »⁵². L'emploi du mot « bronzes » (au pluriel) ne permet pas de savoir s'il s'agit de ronde-bosse ou de bas-reliefs, d'objets ou de figures. Mais pour un connaisseur, pas forcément spécialiste de la Chine, il n'y a aucune équivoque : il s'agit bien de pièces de la catégorie « sculpture », modelées et non taillées, objets et statues en volume, plaques ou petits reliefs ; les « bronzes » renvoient le plus souvent à un art dit « ornemental », moins spectaculaire en principe que la statuaire.

La diversité des désignations de la sculpture dans les titres des articles et des chroniques constitue un trait caractéristique de *Documents*. Si certains d'entre eux contiennent un élément d'indexation générique, comme « Sculptures archaïques des Cyclades »⁵³, par l'helléniste C. T. Seltmann ou, moins simple, « Un cas de régression vers les arts "barbares" : la statuaire du Kafiristan »⁵⁴, par René Grousset, conservateur au Musée Guimet, comment comprendre « Les têtes de Roquepertuse »⁵⁵ par Paul Jacobsthal, sculptures sur pierre retrouvées dans le midi de la France et données au musée Borély de Marseille ? Deux « têtes sculptées » sont identifiées au verso du texte par leurs photographies et le commentaire descriptif ; mais la première illustration, placée en face de la première page de l'article, attire le regard vers les *crânes humains* insérés dans des piliers de pierre. Certes, le lecteur est « saisi » par les sculptures de Roquepertuse, comme le souhaite l'auteur, mais tout est fait pour que la vue des crânes soit plus saisissante que celle des têtes sculptées. Ce qui pose, entre autres, la question de la *qualification* des sculptures.

Décrire : qualifier, interpréter

« L'objet que je publie... » : pour les archéologues et les ethnologues, *Documents* représente un support de publication destiné à informer sur les résultats récents d'une étude ou d'une découverte. D'où ces *incipit* assez fréquents, y compris dans la partie « Chronique » : « la pièce que nous publions... », « l'objet que je publie ici... ». Or les descriptions techniques et morphologiques apparaissent étroitement soumises aux hypothèses qu'il importe de justifier à propos des influences ou de l'origine territoriale, mais aussi de l'usage de la pièce dans le contexte religieux, social et mythologique s'il s'agit d'un objet présentant des figures (une approche fondée sur le symbolisme, telle que l'avait préconisée l'archéologue Waldemar Deonna, lu par Georges Bataille). Les commentaires stylistiques contiennent régulièrement un jugement de régression, de décadence ou d'épanouissement, qui assimile la production artistique à un état de civilisation, lui-même apprécié selon une conception de la chronologie et de la géographie dites « positives » depuis le XIX^e siècle. Dès lors, décrire la sculpture, la qualifier, c'est aussi écrire ou récrire une histoire plus globale. C'est parfois l'occasion de prendre des risques d'interprétation qui vont bien au-delà du champ des *beaux-arts* ; réfuter une influence méditerranéenne au profit d'une influence du Nord et reculer les dates d'une série de monuments : c'est ce que fait Joseph Strzygowski, membre de la

⁵² N° 1, 1929, p. 9-21, 11 ill.

⁵³ N° 4, 1929, p. 188, p. 190, ill. p. 189, p. 191-193 (daté « Athènes, Avril 1929 »).

⁵⁴ N° 2, 1930, p. 63-74, p. 78, ill. p. 72, 75, 76-77. (Il s'agit d'idoles d'ancêtres divinisés.)

⁵⁵ N° 2, 1930, p. 92, p. 94, ill. p. 93-95.

rédaction, dans le premier numéro de *Documents*, en s'appuyant sur une méthode d'investigation technique et comparative, à l'encontre d'une littérature jugée esthétisante et des « opinions sorbonnards » accrochées à la prépondérance de Rome et de Byzance⁵⁶. La démonstration concerne dans ce cas précis une série d'églises, mais la méthode de révision est virtuellement applicable à tous les « monuments » – c'est-à-dire les objets de l'enquête archéologique en général – pour lesquels la documentation textuelle n'existe pas. Or l'étude des intailles et des monnaies est particulièrement active et productive à l'époque de *Documents*.

Venant juste après le texte de Strzygowski, le quatrième article du premier numéro de *Documents*, signé de Georges Bataille, est intitulé de façon énigmatique « Le cheval académique »⁵⁷. Il y est question de l'évolution de la représentation du cheval, de l'époque des monnaies grecques jusqu'à celle des monnaies gauloises ; la thèse de Bataille repose sur la notion d'évolution des formes artistiques en général et sur l'idée de leur transformation au cours du temps. Les créateurs des monnaies gauloises auraient copié leurs ancêtres, les monnaies grecques, en dégradant leurs formes. Il s'agit ici d'une transformation régressive.

« Le cheval académique » est un texte qui, vu de l'intérieur de la revue, semble répondre à celui de Paul Pelliot sur les bronzes de la collection David-Weill dans le même numéro. La disposition des informations suit la même méthode : les descriptions techniques des monnaies publiées sont reportées à la fin de l'article, sous la mention « Explication des figures » ; il s'agit du contenu de fiches sommaires, donnant le type d'objet, l'origine, les dimensions, parfois un détail formel caractéristique. La description « professionnelle » reportée en fin d'article, l'auteur est libre de traiter des pièces en question sous un angle plus abstrait ou plus théorique. C'est là que Bataille quitte rapidement le terrain des « monuments » et, par un glissement imprévisible, confronte l'évolution humaine et celle des animaux, parmi lesquels le fameux cheval, « situé par une curieuse coïncidence aux origines d'Athènes⁵⁸ ». Le passage de la représentation figurée à son modèle animal et réciproquement, est à peine sensible. Le cheval grec de l'époque classique, si souvent représenté, est, selon Bataille, une perfection : en cela il est « académique » ; il représente l'accomplissement de l'idée, comme « l'architecture de l'Acropole⁵⁹ ». Vient alors une comparaison des plus troublantes : « ... toujours est-il que le peuple qui s'est le plus soumis au besoin de voir des idées nobles et irrévocables régler et diriger le cours des choses [le peuple grec au IV^e siècle], pouvait aisément traduire sa hantise en figurant le corps du cheval : *les corps hideux de l'araignée ou de l'hippopotame n'auraient pas répondu à cette élévation d'esprit*⁶⁰. » Le style académique ou classique s'oppose en effet à ce qui est, selon l'auteur, « baroque, dément ou barbare » (p. 27). Comme les styles, les formes animales peuvent être réparties en « formes

⁵⁶ « “Recherches sur les arts plastiques” et “histoire de l’art” », *Documents*, n° 1, 1929, p. 22-26, coupes et plans p. 25. On sait que Strzygowski, qui ne ménageait pas ses collègues (la rivalité entre lui et Dvorák n'eut pas de fin), demeure contesté en raison de son adhésion, surtout après 1933, aux opinions nazies. André Chastel, dans son article « ART (Le discours sur l'art). L'histoire de l'art » de l'*Encyclopaedia universalis* n'hésitait pas à écrire : « J. Strzygowski développa, dans *Die Krisis der Geisteswissenschaften* (Berlin, 1923), l'idée d'une “étude comparée” de l'art d'où sortait une conception radicalement “raciste” et “antiméditerranéenne” de l'histoire des arts. »

Voir aussi : <http://dictionaryofarthistorians.org/strzygowski.htm>.

⁵⁷ N° 1, 1929, p. 27-31.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁹ *Ibid.* Souligné par Georges Bataille.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 29. Nous soulignons.

académiques et démentes » (*ibid.*). Les Gaulois importent les monnaies de Macédoine, mais ils les copient en les déformant, selon une propension de leur imaginaire à préférer tout ce qui est monstrueux. Qu'est-ce que Bataille juge monstrueux dans le règne animal ? Sont « monstrueux », « ignobles », « combles de laideur » : les singes, les gorilles, les hippopotames, et particulièrement les araignées, qui vivent dans les caves, se mangent entre elles (p. 30) ; hippopotames, gorilles, représentent « des formes primitives » précise l'auteur, par rapport à des animaux bien proportionnés comme le cheval (p. 31). C'est dans cet article qu'apparaît la notion d'« informe » (« l'effroi de ce qui est informe et indécis⁶¹ ») que Bataille développera pour elle-même dans une rubrique du « dictionnaire critique » entrepris dès le deuxième numéro de *Documents*. Ce vocabulaire de l'écœurement n'a rien à voir avec une description dite scientifique : on se doute que Bataille a quelque chose en tête qui ne relève pas non plus des beaux-arts puisqu'il commence son article sur l'opposition apparente entre les « métamorphoses » du règne animal et les « changements historiques » dans l'histoire humaine (p. 27), et le termine en évoquant les « plus violentes colères » (p. 31) qui, selon lui, signalent dans l'actualité un bouleversement prochain de civilisation. On ne peut mieux utiliser la double histoire génétique, mise en miroir, des formes animales/artistiques pour soulever la question des révolutions et des renversements de sociétés, dans une écriture d'*assimilation* qui relève d'une pensée imageante de l'histoire.

Revenons sur le vocabulaire du dégoût dont l'auteur use à bon escient⁶² : il ne l'a pas inventé ; en effet, à plusieurs reprises, dans *Documents*, certains spécialistes n'hésitent pas à qualifier de façon très négative une forme ou une figure sculptée, dite « monstrueuse », « horripilante », « barbare » – comme s'ils devenaient alors plus critiques que savants. Cet usage d'un lexique subjectif se rencontre dans un article de Jean Babelon, dont le titre joliment littéraire, « Un Eldorado macédonien cinq cents ans avant Jésus-Christ »⁶³, cache une étude aussi savante qu'imaginée sur un corpus de monnaies en or d'une région de Macédoine, « seuls monuments intacts » de « l'époque primitive de cet art » en cette région du monde. Le principe d'*assimilation* va des mythes aux formes gravées – celles-ci étant par ailleurs louées pour leur qualité technique et leur « naïve audace » (p. 73). Évoquant les combats d'animaux aux frontons sculptés dans les mêmes termes que les légendes répandues parmi les « populations étranges » (p. 68), le conservateur adjoint du cabinet des Médailles parle de « mystique cruauté » (*ibid.*), de « cruauté frénétique » (p. 72). « Étrange », « bizarre » (*passim*) sont les caractères de cet art « balbutiant mais vigoureux » (p. 73). Quant aux fiches (ou catalogue) des œuvres illustrant le texte, elles viennent à la fin sous l'intitulé « Explication des figures », suivant le système suivi pour les précédents textes de Pelliot et de Bataille – un dispositif éditorial décidément commode, mais pas seulement sur le plan de la mise en page...

Le registre émotionnel auquel font appel les deux conservateurs du département des Monnaies de la Bibliothèque nationale, n'est pas rare dans l'écriture archéologique. Cependant, malgré des similitudes lexicales avec les jugements que portent sur les objets d'autres numismates et archéologues, l'écriture de Georges Bataille est d'un *effet* sur le

⁶¹ *Ibid.*, p. 31.

⁶² Dans *Georges Bataille. Le corps fictionnel* (Paris, L'Harmattan, coll. « Le corps en question », 2004), Lina Franco aborde « la question du dégoût » en donnant sens à la trivialité de l'écriture bataillienne en général, par rapport aux thèmes du désir, de la révolte et de la libération.

⁶³ N° 2, 1929, p. 65-73.

lecteur sans commune mesure avec la littérature de ses confrères, comme s'il tendait à l'extrême la corde de l'émotion physique, s'astreignant comme par système au registre de l'écoeurement, débordant largement les frontières admises de la description d'un corpus sculpté, le corpus devenant chair et corps, et, en tant que tel, attirant ou repoussant. C'est ce *débord* qui rend la présence des textes de Bataille unique et fascinante.

Inscrire la sculpture dans le texte : la photographie

Il semble assez normal que la photographie tienne une place importante dans le « magazine illustré » qu'est *Documents*. Le quantitatif, pour autant, n'est pas l'essentiel. Et *Documents* n'est ni *Cahiers d'art* ni *La Révolution surréaliste*. Le dispositif image/texte fonctionne d'une manière originale mais surtout d'une manière systématique, délibérée. L'image photographique, simulacre des objets, renforce certains effets d'écriture ; dans certains cas, elle *autorise* telle ou telle écriture. Prenons l'exemple des monnaies : pour être lisibles/visibles, ces petites pièces sont publiées agrandies⁶⁴. Mieux encore, on constate un choix volontaire en faveur d'un agrandissement de plus en plus important⁶⁵. De ce point de vue, un autre célèbre article de Bataille, « Le bas matérialisme et la gnose »⁶⁶, qui ouvre le premier numéro de 1930, va beaucoup plus loin que « Le cheval académique ». Celui-ci montrait des photographies de monnaies sans dépasser un diamètre de 7 cm. « Le bas matérialisme... » s'appuie sur un agrandissement quasi gigantesque des objets évoqués ; des empreintes d'intailles dites « gnostiques » ou pierres gravées des III^e-IV^e siècles, de quelques millimètres dans leur rangement (vitrine, tiroir, boîte...) à la Bibliothèque nationale, sont en effet données à voir en pleine page, hautes de 16 à 22 cm. Grâce à cet artifice, non masqué puisque la légende signale la « hauteur réelle » des motifs (25m/m, 14m/m5...), les formes peuvent être appréhendées avec autant de précision qu'un bas-relief (à première vue on pourrait même *croire* à un bas-relief). Dans une certaine mesure, le choix de ce type d'illustration va totalement à rebours des principes de l'observation de la nature établis au XVIII^e siècle avec Linné, qui exigeaient de ne décrire que ce que l'on voit à l'œil nu⁶⁷. Le choix du rédacteur de *Documents* est bien évidemment marqué, non seulement par le développement des méthodes scientifiques d'investigation du vivant, mais aussi par l'intérêt des photographies de détails de végétaux, réalisées par Karl Blossfeldt⁶⁸, dont des exemples « inédits » paraissent dans le troisième numéro avec le texte hautement provocant que consacre Bataille au « langage des fleurs », transgressant la symbolique communément

⁶⁴ Il faut prendre garde à l'équivoque du mot « agrandissement » en photographie : ici, il s'agit de l'augmentation de la taille des objets, mais il arrive qu'on parle d'agrandissement en confondant avec gros plan ou plan de détail agrandi. Les dimensions des tirages argentiques et de leurs impressions dépendent de données techniques elles-mêmes contraignantes.

⁶⁵ Le catalogue *Undercover Surrealism (op. cit.)* reproduit page 91 la photographie originale d'agrandissement – encore assez modeste – d'où ont été détournées trois des monnaies publiées avec l'article « Le cheval académique » (fonds Georges Bataille, BNF, département des Manuscrits).

⁶⁶ N° 1, 1930, p. 1-2, 4, 6, 8, ill. p. 1, 3, 5-6.

⁶⁷ Voir François Jacob, *La Logique du vivant. Une histoire de l'hérédité*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1970, p. 54-55.

⁶⁸ L'idée de Blossfeldt, sculpteur de formation, était que l'on regarde l'art comme on regarde la nature, l'un et l'autre fondés sur des formes archétypales. Son ouvrage *Urformen Der Kunst* (Berlin, 1928) fut traduit en français en 1929 sous le titre *La Plante* (Paris, Calavas, Librairie des Arts décoratifs, 1929 ; 120 planches en héliogravure). Voir H. C. Adam, *Karl Blossfeldt*, trad. fr. de C. Henry, Paris, Taschen, 1999, rééd. 2004. Je renvoie aussi à la thèse de Motoko Nakamura, *Marta Pan et le Japon*, Université Paris-1-Panthéon-Sorbonne, 2011, p. 40 et 46.

attachée à celles-ci⁶⁹. La précision technique des légendes, indiquant le nom de la plante, son nom latin et l'indice de multiplication de l'agrandissement (« QUEUE DE CHEVAL (EQUISETUM HIEMALE), POUSSE HIVERNALE. AGRANDI 20 FOIS », p. 166), garantie du respect du « réel » et de l'existence même de ce réel en amont de la manipulation photographique, forme un contraste délibéré avec le texte de Bataille, fondé sur un érotisme de *déplacement* d'origine freudienne.

L'illustration vient à une place étudiée non seulement pour chaque article mais à l'intérieur de chaque numéro. De grand format le plus souvent lorsqu'elles occupent une page complète, réduites à la demi-page ou rassemblées en bandeau, comptées dans la pagination⁷⁰, par conséquent totalement intégrées dans la conception de la revue, les photographies de *Documents* sont destinées à être « lues » autant qu'à être « vues », si l'on admet avec Walter Benjamin qu'une image *peut* être lue. Parfois on ne sait plus si c'est le texte qui se déroule par rapport à l'illustration, ou si les illustrations sont placées pour obtenir des effets en rapport avec les textes. Le dispositif des images n'est donc pas seulement dû à des contraintes ou à des aléas de mise en pages. La place attribuée à l'illustration, et, dans le cas particulier qui nous occupe, à la photographie de sculptures, représente à la fois une « illustration » pertinente et généreuse (en quantité) du propos tenu dans les textes, et une argumentation en elle-même. On voit s'inscrire ainsi *une* histoire de la sculpture, sans hiérarchie ni chronologie.

Illustrons les « liaisons dangereuses » de la photographie et du texte en feuilletant celui de Jacques Baron intitulé « Jacques Lipchitz »⁷¹. Il commence en belle page, comme tous les articles autres que ceux de la rubrique « Chronique ». Après la lecture du début du texte imprimé sur la page 17, on attend la suite au verso, d'autant plus ardemment que la coupe de la phrase est frustrante : « Lipchitz travaille *en mouvement*. Il décompose les gestes et les attitudes et attaque [fin de page] ». La suite est suspendue par plusieurs reproductions d'œuvres de l'artiste, et, cinq pages plus loin, vient enfin la réponse à l'attente du lecteur ; cette suite est d'autant plus frappante que l'auteur donne brusquement à la matière sculptée une sensibilité d'être humain : « [et attaque] la statue de façon qu'elle atteigne sa plus grande intensité, de façon qu'elle crie et demande grâce. » Les pages 18, 19, 20 et 21 présentent chacune une ou deux sculptures de Lipchitz, avec une date, un titre et une localisation. Cette *pause* laisse au lecteur le temps de se constituer son propre répertoire de signes visuels, de se forger l'espace mental où le souvenir des images se logera. Les légendes lui permettent de regarder successivement une sculpture « disparue », une deuxième localisée « dans le jardin d'un collectionneur connu » (Paul Guillaume), en vis-à-vis d'une troisième « dans l'atelier de l'artiste » ; cette précision forme comme une liaison sémantique, puisqu'à la page suivante, deuxième et dernière du texte, Jacques Baron raconte qu'il se « prom[ène] avec Lipchitz » dans l'atelier. Évoquant les œuvres, il développe alors une grande fantasmagorie, mêlant métaphores anthropomorphiques et végétales, dans une ambiance de cruelle déchirure : « Des

⁶⁹. N° 3, 1929, p. 160 et 162-164, fotogr. p. 161, 164-168. Bataille insiste sur la symbolique de l'amour attribuée aux fleurs comme aux femmes, pour retourner ensuite comme un gant cette vision convenue, en détaillant les aspects « hideux », « louches », « sales », des organes sexuels des fleurs « les plus élégantes » : « *L'amour a l'odeur de la mort* » (p. 163, souligné par Bataille). Il distingue aussi le visible (tige, pétales...) du non-visible, les racines qui « grouillent [...] écœurantes et nues comme la vermine » (*ibid.*).

⁷⁰ Les numéros des folios ne sont cependant pas imprimés, selon la règle. Pour ne pas surcharger la lecture, nous ne les avons pas mis entre crochets.

⁷¹ N° 1, 1930, p. 17 et 22, ill. p. 18-21, 23-24.

formes d'homme encore, découpés, hâchés [*sic*], déchirés par la vie, semblent se recueillir⁷². » La métaphore des « lianes de bronze » rencontre en vis-à-vis les nœuds et arabesques de la *Joueuse de harpe* de 1928 (version en bronze du collectionneur américain Catesby-Jones). Double-page pertinente, donc, pour le « raccord » entre la fin du texte et la photographie. Tournons la page : une nouvelle liaison semble se former mais elle crée la surprise. À gauche, encore une œuvre de Lipchitz, *La Joie de vivre* de 1926⁷³, version en bronze photographiée dans le jardin méditerranéen du vicomte de Noailles, mécène connu de l'art d'avant-garde en France. En belle page commence alors l'article « Figurines néolithiques du Japon »⁷⁴ par Jiujiro Nakaya, membre de l'Institut d'anthropologie de l'Université impériale de Tokyo. Rencontre insolite ? Pas tout à fait. Il est peu vraisemblable que la photographie ait été choisie au hasard, car la prise de vue accentue l'aspect calligraphique des formes arrondies et rectangulaires qui s'enlacent comme un iconogramme, conférant à cette œuvre une « étrangeté » qu'accentue le titre de l'article placé en face – lequel, du reste, n'a rien à voir, ni dans le fond ni dans l'illustration, avec le précédent. Raccords, symétries, gros plans, ruptures, échos et leurres internes : la gamme des usages de la photographie du matériau sculpté, dans *Documents*, fonctionne comme un métalangage.

Pour conclure : une *dyshiérarchie* dans les arts

De même que l'article en tête de chaque numéro n'est pas réservé à une forme d'art, mais peut porter sur le *Capriccio* de Stravinsky, les dessins rupestres de Rhodésie ou le balancier à fardeaux en Amérique, la photographie serait la démonstration éclatante d'une pratique théorique qui s'exprime dans quelques articles plus explicites que d'autres, comme ceux de l'ethnomusicologue André Schaeffner : bouleverser la hiérarchie dans les arts (et s'en donner les moyens *documentaires*, comme, en musique, le phonographe). La mise en pages des photographies contribue à « écrire » de manière ostentatoire cette *dyshiérarchie* (comme on dit « dysfonctionnement ») de la matière sculptée, puisque sont mis sur un même plan de visibilité la statuaire, les bas-reliefs, les monnaies, les masques, les « vrais » crânes sculptés ou non, les « constructions » (appelées de nos jours « assemblages ») et, pour finir, tout « objet plastique » comme dit Schaeffner à propos des instruments de musique qu'il ne désespère pas de légitimer dans un musée d'ethnographie. En employant l'adjectif « plastique », se situait-il dans la logique d'un Carl Einstein plaidant au début du siècle les qualités morphologiques de la sculpture africaine⁷⁵ ?

La sculpture contemporaine depuis les *Constructions* de Picasso compte pour beaucoup dans les renversements de sens et les bouleversements de catégories dont le lecteur actuel de

⁷² *Ibid.*, p. 22.

⁷³ En réalité 1927 d'après les catalogues de l'œuvre de Lipchitz.

⁷⁴ N° 1, 1930, p. 25-32, 8 ill.

⁷⁵ L'éventail des significations de « *plastik* », en français « plastique », dans les ouvrages de Carl Einstein, est présenté par Isabelle Kalinowski dans un article éclairant, « La statue est vivante. Carl Einstein et la plastique », *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n° 117, automne 2011, p. 59-73. « La notion de "plastique" forme [...] le fil rouge des textes d'Einstein sur les arts "primitifs", qu'il ne définit justement pas de prime abord en référence à leur "primitivité" mais à leur "plasticité", p. 61.

Documents entrevoit l'urgence historique au seuil des années trente. Or l'originalité indiscutable du magazine est de n'avoir pas *réduit* la sculpture occidentale à une confrontation unilatérale avec « l'art nègre », et de n'avoir pas cédé à une lecture « primitiviste ». Écrire la sculpture n'est pas écrire le primitif. Certes, il est question de forme « primitive » ou d'état « primitif » dans les articles de *Documents* : le plus souvent dans le cadre d'études archéologiques – primitif signifiant alors « le plus ancien connu », parfois en corrélation avec une idée d'imperfection, mais pas toujours. L'angle beaucoup plus original adopté par Carl Einstein consiste à intégrer le trait *collectif* de la culture africaine « primitive », à savoir son caractère magique et rituel, dans l'interprétation de l'art contemporain. Mais lorsque Georges Bataille discute de la comparaison des dessins d'enfants avec l'art aurignacien d'après *L'Art primitif* de Georges-Henri Luquet⁷⁶, il y a double jeu. L'ART PRIMITIF : ni en italique ni entre guillemets, le titre de l'ouvrage sert en même temps de titre à l'article, en capitales grasses selon le code graphique du magazine, comme si Bataille profitait de cet artifice typographique pour marquer à la fois sa prise de distance et ses hypothèses personnelles. Rien ne nous autorise donc à faire un seul « objet » intellectuel de ces diverses occurrences du « primitif » dont certaines sont tributaires de persistances du passé : *Documents* n'est pas le maillon qui manque pour justifier l'instauration du primitivisme dans l'histoire de l'art contemporain.

Dans ce « magazine illustré » peu commun, écrire la sculpture n'implique enfin nul protocole doctrinaire qui permettrait une signature commune. Que l'anonymat soit *parfois* choisi pose cependant la question d'une connivence interne et donne au lecteur tout loisir de s'adonner à un jeu de piste⁷⁷. La contradiction paradoxale, qui semble la méthode cachée de *Documents*, perceptible à travers un dispositif maîtrisé, comme j'ai tenté de le montrer dans le domaine de la sculpture élargi aux objets assimilés, signale la nécessité urgente d'un changement dans la *qualification* des arts. Mais l'issue d'un tel tumulte épistémologique va rester, longtemps, en suspens.

⁷⁶ N° 7, 1930, p. 389-397, 5 ill. (Georges-Henri Luquet, *L'Art primitif*, Paris, G. Doin & Cie, 1930, 142 fig.)

⁷⁷ Ainsi l'article non signé sur les portes de bronze de San-Zeno de Vérone (*Documents*, n° 7, 1929, p. 373, ill. *ibid.*) est-il supposé de Georges Bataille dans le répertoire de la RCP n° 402 du CNRS (*supra* note 4) à cause d'expressions comme « merveilleuse brutalité » ; une autre hypothèse, fondée sur l'origine très probable des illustrations, permet de l'attribuer à Carl Einstein, ce qui nous semble plus vraisemblable (C. Joyce, *op. cit.*, p. 266-270).

Avertissement éditorial

Ce texte est une version légèrement modifiée et augmentée, de la communication donnée en juin 2011 au colloque « Écrire la sculpture » organisé par Ivanne Riolland à l'Université Paris-Sorbonne (Paris-IV).

En raison du nombre élevé de publications récentes sur l'un ou l'autre des écrivains cités, apparues peu avant cette date et depuis, nous avons inséré les références documentaires utiles en note sans ajouter de débat particulier dans le texte.

© Françoise Levaillant

Tous droits réservés pour les citations d'auteurs (les sources sont mentionnées dans les notes de bas de pages)