



**HAL**  
open science

## ”Le cheval académique” : Georges Bataille, Documents et le classique

Jean-Philippe Antoine

► **To cite this version:**

Jean-Philippe Antoine. ”Le cheval académique” : Georges Bataille, Documents et le classique. ” L’immagine del ” classico ” negli anni venti e trenta del Novecento ”,, May 2006, Pisa, Italie. hal-00596676

**HAL Id: hal-00596676**

**<https://hal.science/hal-00596676>**

Submitted on 28 May 2011

**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.

**“Le cheval académique” :**  
**Georges Bataille, *Documents* et le classique**

“Il y a un plaisir cynique à considérer des mots qui traînent quelque chose de nous avec eux jusqu’à la poubelle.”

G. B.

“Les notions changent comme les puces changent d’homme.”

Carl Einstein

Georges Bataille, et avec lui plusieurs des contributeurs réguliers de *Documents*, la revue dont il a été de 1929 à 1931 le secrétaire général et l’animateur, a usé des notions voisines de *classique* et de *classicisme* dans le cadre d’une entreprise a priori très hostile à ces catégories. Leur rejet, partie-prenante du projet de la revue, ne suffit pourtant pas pour rendre compte de leur présence dans *Documents*, ni des constellations qu’elles forment avec d’autres termes en principe distants.

Une lecture cursive des textes de Bataille, que renforcent les accents procurés par d’autres collaborateurs de la revue comme Carl Einstein, déclare sans ambiguïté le rôle de repoussoir que joue la constellation *classique / classicisme*. Presque systématiquement associée à l’*académisme* et à l’*académique*, elle sert à désigner ce contre quoi s’est constitué le projet même de la revue. En termes d’art comme en termes de culture, il est fondé sur un intérêt spécifique pour les manifestations non-classiques.

Le premier des articles rédigés pour *Documents* en donne une indication claire, dès son titre mystérieux : “Le cheval académique”. Bataille y examine une

série de monnaies gauloises de l'Antiquité tardive, pour y mettre en relief d'une part les altérations apportées par les graveurs "barbares" aux "types grecs" qu'ils imitaient, d'autre part leur manière d'altérer la *forme* du cheval, envisagée, dans sa naturalité, comme "une des expressions les plus accomplies de l'*idée*, au même titre, par exemple, que la philosophie platonicienne ou l'architecture de l'Acropole<sup>1</sup>."

Ce choix indique suffisamment le refus du classicisme qui constitue un des principaux modes opératoires de la revue. En important des objets qui relèvent en principe du champ de la numismatique (auquel il avait offert quelques contributions plus académiques dans le cadre d'*Aréthuse*, "revue trimestrielle d'Art et d'Archéologie" publiée par ses collègues du Cabinet des Médailles Jean Babelon et Pierre d'Espézel), Bataille respecte certes une des rubriques du programme initial de la revue ("Doctrines / Archéologie / Beaux-Arts / Ethnographie", auxquels s'ajoute à partir du numéro 4 le mot "Variétés")<sup>2</sup>. Mais il indique aussi le peu de place qu'y occupera la section "Beaux-Arts", mesurée à l'aune de ses périphéries habituelles : objets d'art et d'archéologie, collections ethnographiques, art médiéval ou préhistorique, etc. En outre, ce "cheval académique" éloigne Bataille du terrain historique et archéologique sur lequel évoluaient ses premiers articles de numismatique. Ce court texte lui permet en effet d'énoncer une série de principes doctrinaux où prend corps la sphère élargie à laquelle appartiendra désormais la notion de classicisme.

L'examen des monnaies gauloises se déplace en effet d'emblée d'une sphère purement historique vers une autre, où la question se pose d'établir "une commune mesure entre les divergences des formes animales et les déterminations contradictoires qui renversent périodiquement les conditions d'existence des

---

<sup>1</sup> Georges Bataille, "Le cheval académique", dans *Documents*, n°1, avril 1929, réédité dans *Documents*, Jean-Michel Place, Paris, 1991, tome 1, p. 27-31.

<sup>2</sup> Voir *id.*, *Oeuvres complètes*, tome 1, Gallimard, Paris, 1987, p. 648.

hommes<sup>3</sup> - une commune mesure, donc, entre des différences *naturelles* et des différences *historiques*. Dans ce cadre fait irruption une première définition du classique :

On trouve, liées à l'évolution humaine, des alternances de formes plastiques analogues à celles que présente, dans certains cas, l'évolution des formes naturelles. Ainsi, le style académique ou classique s'opposant à tout ce qui est baroque, dément ou barbare, ces deux catégories radicalement différentes correspondent parfois à des états sociaux contradictoires. *Les styles pourraient être ainsi tenus pour l'expression ou le symptôme d'un état de choses essentiel et, de la même façon, les formes animales, qui peuvent également être réparties en formes académiques et démentes*<sup>4</sup>.

L'historien d'art reconnaîtra ici la distinction entre *style classique* et *style baroque* mise en place par Heinrich Wölfflin<sup>5</sup>. Ou plutôt il ne la reconnaîtra pas, d'une part à cause de l'assimilation du classique à l'académisme (ce dernier terme prédomine dans l'analyse de Bataille), et du baroque au dément ou au barbare, d'autre part à cause de la naturalisation subie par ces catégories, qui débordent maintenant vers le domaine animal. Si les termes de classique et de baroque transcendaient déjà chez Wölfflin leur première apparition historique locale, ils n'étaient à aucun moment naturalisés, comme le veut ici Bataille. Ils n'étaient pas non plus hiérarchisés, au contraire de ce qui a lieu ici lorsque "la civilisation des Gaulois (...) comparable à celle des peuplades actuelles de l'Afrique Centrale", est envisagée "au point de vue social, [comme] *une véritable antithèse de la civilisation classique*<sup>6</sup>."

Le mouvement ici opéré par Bataille est double. En-deçà de la neutralité de la description wölfflinienne, il retrouve la charge polémique, voire affective, originellement attachée aux termes de classique et de baroque : le doublet *classique /*

---

<sup>3</sup> *Documents cit.*, I, p. 27.

<sup>4</sup> *Ibid.* (je souligne).

<sup>5</sup> Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, trad. Claire et Marcel Raymond, Gérard Monfort, Brionne, 1989. Voir en particulier le paragraphe "Périodicité de l'évolution" dans la conclusion de l'ouvrage, p. 265.

<sup>6</sup> *Documents cit.*, I, p. 27.

*académique*, parce qu'il réduit le premier au second, en minore le statut hiérarchique supérieur. Quant au triplet *baroque / dément / barbare*, il reprend une manoeuvre familière des avant-gardes: revendiquer à titre positif une qualification d'abord conçue par des adversaires comme un jugement de valeur négatif. Mais avant tout, Bataille cherche à naturaliser l'usage de ces catégories, par le biais de leur extension à la genèse des formes animales, en un sens qui prétend échapper à l'ordre symbolique ou iconographique, c'est-à-dire à un établissement strictement humain.

Le caractère "académique" du cheval ne relève ainsi pas seulement de son mode de représentation à l'époque classique de la Grèce. Il a trait à *la forme naturelle du corps* de cet animal "qui compt[e] à juste titre parmi les plus parfaits, les plus académiques<sup>7</sup>." Aussi les représentations grecques du cheval ne renvoient-elles pas à une volonté abstraite de classicisme, ou encore à un *style*, imputable à un moment spécifique de civilisation : l'Athènes des cinquième et quatrième siècles avant Jésus-Christ. Elles revendiquent une "parenté profonde" entre *la forme même du cheval* et "le génie hellénique" qu'elles ont pour charge de manifester, en opposition par exemple aux "corps hideux ou comiques de l'araignée ou de l'hippopotame<sup>8</sup>" :

Les choses se passent, en effet, comme si les formes du corps aussi bien que les formes sociales ou les formes de la pensée tendaient vers une sorte de perfection idéale de laquelle toute valeur procéderait; comme si l'organisation progressive de ces formes cherchait à satisfaire peu à peu à l'harmonie et à la hiérarchie immuables que la philosophie grecque tendait à donner en propre aux *idées*, extérieurement à des faits concrets<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>8</sup> Derrière Wölfflin, pointe ici une manière de réalisme winckelmannien, où les traits stylistiques renvoient toujours à des propriétés ou attributs des corps réels représentés. Voir par exemple cette remarque sur la beauté formelle des pieds grecs : « On trouvait plus ordinairement de beaux pieds et de beaux genoux chez les anciens, que chez les modernes. Comme les anciens ne se serraient pas tant les pieds que nous par des chaussures étroites, ils avaient cette partie du corps de la plus belle forme », Winckelmann, *Histoire de l'Art chez les Anciens* trad. Huber, Paris, 1789, p. 150 (IV,iv). Sur le "réalisme" à l'oeuvre dans *Documents*, voir les remarques de Denis Hollier dans sa belle préface à la réédition de la revue, "La valeur d'usage de l'impossible", *ibid.*, I, p. xxi.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 28-29.

La parenté profonde de la *forme du corps*-cheval avec la *forme de pensée*-idée portée vers sa perfection sert de révélateur. Elle met au jour une tendance à la perfection idéale qui travaille déjà la nature. De ce point de vue, le style classique ou académique ne vaut pas seulement comme réplique humaine plus ou moins consciente d'une forme naturelle. Il est avant tout le signe artificiel d'une tendance à l'idéal qu'il n'est pas seul à exprimer, puisque, au-delà ou plutôt en-deçà de l'art, les productions naturelles – en particulier animales – ne cessent de la déployer.

Dans un second temps, et de manière plus indirecte, la parenté de la forme corporelle du cheval avec la perfection de l'idée sert de révélateur, *dans la mesure où elle se voit attaquée et dé faite*. Les images de chevaux frappées sur les monnaies gauloises, évaluées à l'aune de la perfection du modèle classique grec *et de celle de ses modèles naturels* cessent en effet de devoir être envisagées, comme le fait l'académisme des Beaux-Arts, du point de vue “de la maladresse du graveur” ou “d'un défaut technique”. Ces images invitent à prendre en considération “une extravagance positive”, à savoir une manière autre de représenter, qui remet en question le modèle académique, et cela de manière d'autant plus efficace qu'elle n'obéit à aucun calcul :

Les sauvages auxquels sont apparus ces phantasmes [*les “chevaux-monstres” qui s'opposent au cheval académique*], incapables de réduire une agitation burlesque et incohérente, une succession d'images violentes et horribles, aux grandes idées directrices qui donnent à des peuples ordonnés la conscience de l'autorité humaine, étaient incapables aussi de discerner clairement la valeur magique des formes régulières figurées sur les monnaies qui leur étaient parvenues. Toutefois, une correction et une intelligibilité parfaites, impliquant l'impossibilité d'introduire des éléments absurdes, s'opposaient à leurs habitudes aussi bien qu'un règlement de police aux plaisirs de la pègre<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 29-30.

Le caractère *habituel* de l'opposition gauloise aux règlements et ordonnances classiques interdit à cette opposition d'accéder à la rationalité progressive de la dialectique. Alors que la tendance à la perfection qui gouverne l'idéal académique met en oeuvre une logique de progrès, l'antithèse gauloise à cette perfection y échappe tout entière. Elle échappe à tout processus dialectique.

En conséquence, *la dislocation des formes classiques ne représente pas une régression ou un défaut par rapport à ces formes*. Elle indique plutôt un nouveau type d'opération, à l'oeuvre dans la genèse des formes. Les productions des Gaulois, "qui ne calculaient rien, ne concevant aucun progrès et laissant libre cours aux suggestions immédiates et à tout sentiment violent"<sup>11</sup>, en offrent un cas, à défaut d'en fournir le modèle.

En effet, tout comme les représentations grecques classiques renvoyaient à la perfection académique du corps du cheval, les "chevaux déments", voire "les ignobles singes et gorilles équidés des Gaulois, animaux aux moeurs innommables et combles de laideur", ont pour arrière-fond des corps animaux réels :

Il est évident, en effet, que *certaines 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<sup>12</sup>.

La monstruosité des représentations gauloises vis-à-vis des représentations académiques a pour pendant une monstruosité naturelle qui soutient un même rapport vis-à-vis d'autres formes animales "correctes". Exploitant une logique des relations art / nature dont Aristote explorait déjà la subtilité, Bataille fait donc de la

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.30 (je souligne). Bataille poursuit : "Ainsi les forêts pourrissantes et les marécages croupis des tropiques reprendraient la réponse innommable 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. Comme si une horreur infecte était la contrepartie constante et inévitable des formes élevées de la vie animale."

nature le fondement réel, et pré-historique, de rapports que seul l'art humain cultivé permet de porter à la clarté discursive. Les catégories de classique et d'académisme, avec leur contraire le baroque, s'élaborent d'abord par le biais de l'examen d'artefacts humains, et des gestes de pensée qu'ils décèlent. Mais, par un intéressant mouvement de boucle, ces catégories viennent réinformer la nature dont l'art se prétendait détaché. Elles le réinsèrent dans une nature réinventée grâce à ces concepts ; grâce aussi à l'absence d'un progrès qu'interdisent dans la culture le caractère habituel et incalculable de certaines déformations, et dans la nature l'insistance d'animaux dont les formes hideuses ou comiques trahissent l'effort de déformation qui les a produits.

Dans un article plus tardif sur lequel je reviendrai bientôt, Bataille louera Pierre Boaistuau, auteur au XVI<sup>e</sup> siècle d'*Histoires prodigieuses*, pour n'avoir pas soumis les monstres qu'il examinait à une logique prophétique, nécessairement tributaire de la flèche du temps :

Les prodiges et les monstres ont été regardés autrefois comme des présages, et, le plus souvent, en tant que tels, comme des oiseaux de malheur. Boaistuau a eu le mérite de leur consacrer son livre sans aucun souci d'augure et de reconnaître à quel point les hommes sont avides de stupéfaction<sup>13</sup>.

La nature dont il est question est en effet fondamentalement réglée, non par un progrès dont semblerait témoigner l'évolution des formes, mais par le battement rythmique insensé qu'instaure l'existence alternée de formes classiques et baroques, avec ses variations imprévues :

Que s'il faut donner une valeur objective aux deux termes ainsi opposés, la nature, procédant constamment en opposition violente par rapport à l'un d'entre eux, devrait être représentée en constante révolte avec elle-même : tantôt l'effroi de ce qui est informe et indécis aboutissant aux précisions de l'animal humain ou du cheval; tantôt, dans un tumulte profond, les formes les plus baroques et les plus écoeurantes se succédant. *Tous les renversements qui apparaissent appartenir en propre à la vie humaine ne seraient qu'un des*

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, II, p. 79.



*aspects de cette révolte alternée, oscillation rigoureuse se soulevant avec des mouvements de colère et, si l'on envisage arbitrairement en un temps réduit des successions de révolutions qui ont duré sans fin, battant et écumant comme une vague un jour d'orage*<sup>14</sup>.

Ce *battement* prévaut sur toute autre forme d'organisation<sup>15</sup>. Il s'organise à partir d'une double *tendance*, d'une part à la "perfection idéale", d'autre part à l'"agitation burlesque et incohérente". La première s'incarne dans la civilisation grecque de l'époque classique :

Les choses se passent, en effet, comme si les formes du corps aussi bien que les formes sociales ou les formes de pensée tendaient vers une sorte de perfection idéale de laquelle toute valeur procéderait; comme si l'organisation progressive de ces formes cherchait à satisfaire peu à peu à l'harmonie et à la hiérarchie immuables que la philosophie grecque tendait à donner en propre aux *idées*, extérieurement à des faits concrets<sup>16</sup>.

La seconde tendance aura, elle, pour terrain exemplaire les distorsions qu'opèrent les Gaulois à partir des produits de cette première tendance. Il y est question

de tout ce qu'avait *paralysé* nécessairement la conception idéaliste des Grecs, laideur aggressive, transports liés à la vue du sang ou à l'horreur, hurlements démesurés, c'est-à-dire ce qui n'a aucun sens, aucune utilité, n'introduisant ni espoir ni stabilité, ne conférant aucune autorité<sup>17</sup>.

Avant d'être des *styles*, classique et baroque sont donc fondamentalement des *tendances dynamiques*. La première de ces tendances est foncièrement organisatrice,

---

<sup>14</sup> *Documents cit.*, I, p. 31.

<sup>15</sup> Sur cette notion, et sur son rapport avec les analyses de Bataille, voir les remarques de Rosalind Krauss, dans la section "Battement" de Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss, *L'informe, mode d'emploi*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1996, p. 148-157.

<sup>16</sup> *Ibid.*, I, p. 28-29. Le texte poursuit : "Et toujours est-il que le peuple qui s'est le plus soumis au besoin de voir les idées nobles et irrévocables régler et diriger le cours des choses, pouvait aisément traduire sa hantise en figurant le corps du cheval : les corps hideux ou comiques de l'araignée ou de l'hippopotame n'auraient pas répondu à son élévation d'esprit."

<sup>17</sup> *Ibid.*, I, p. 30 (je souligne). C'est cette seconde tendance qu'exprime le type de figuration à l'oeuvre dans les monnaies gauloises : "par degrés, la dislocation du cheval classique, parvenue en en dernier lieu à la frénésie des formes, transgressa la règle et réussit à réaliser l'expression exacte de la mentalité monstrueuse de ces peuples vivant à la merci des suggestions."

mouvement en route vers une perfection arrêtée; la seconde est désorganisatrice, et établit avec la première un rapport d’ “antithèse” que ne sauve aucune *Aufhebung*. Le mouvement frénétique qu’elle restaure n’a ni but, ni au-delà. Mais il a pour sort probable d’être à nouveau, un jour imprévisible, “paralysé” par l’irruption d’un nouveau classicisme<sup>18</sup>.

Avant d’examiner de plus près la consistance que prennent ici les concepts de classique / classicisme, d’académisme et de baroque, on peut préciser davantage la “méthode d’interprétation” que revendique Bataille.

Dans “Le langage des fleurs”, un article paru dans le numéro 3 de la revue (juin 1929), et occasionné par la publication des extraordinaires photos de plantes de Karl Blossfeldt - dont cinq reproductions “inédites” accompagnent le texte -, Bataille déploie en effet au grand jour certains des éléments qui informaient implicitement la logique du “cheval académique”.

Le contexte de cette explication vaut d’être mentionné, car l’articulation entre art et nature y joue déjà un rôle central. Les photos que publie *Documents*, encore inédites<sup>19</sup>, appartiennent en effet à un vaste corpus, élaboré par Blossfeldt depuis les dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle. L’éditeur berlinois Ernst Wasmuth, spécialisé dans les publications architecturales, venait d’en publier un échantillon l’année précédente, sous le titre de *Urformen der Kunst* [*Formes primaires de l’art*, Berlin, 1928]. Le titre choisi renvoie au contexte d’élaboration des photographies. Professeur de dessin d’après modèles végétaux à l’École des Arts décoratifs de Charlottenbourg à Berlin, Blossfeldt avait réalisé, dans le cadre de son enseignement, plusieurs milliers de photographies. Les formes des plantes y étaient envisagées à partir d’une problématique de l’ornement et de la construction de formes, en tant

---

<sup>18</sup> Ces caractéristiques rendent aussi compte du refus par Bataille d’user de la catégorie d’ “art primitif”. Voir le compte-rendu, paru dans le numéro 7 de l’année 1930, de l’ouvrage homonyme de G. H. Luquet, *ibid.*, II, p. 389-397.

<sup>19</sup> Elles ne seront [à vérifier] publiées en ouvrage qu’en 1932, dans *Wundergarten der Natur, Neue Bilddokumente schöner Pflanzenformen* [*Prodiges de la nature. Nouvelles images documentaires de belles formes de plantes*].

qu'exemples d'une inventivité naturelle proposée en modèle aux étudiants<sup>20</sup>. Longtemps exclusivement tirées sous forme de diapositives, ces photographies étaient projetées directement sur les murs et les planches à dessin pour y être copiées. C'est dans la deuxième moitié des années 1920 que, sous l'effet du regard mixte de Dada et de la "nouvelle objectivité", elles ont essaimé vers le livre et vers les galeries d'art, dépassant "le statut de matériel pédagogique qu'elles avaient eu pendant une trentaine d'années"<sup>21</sup>.

L'intérêt neuf pour ces photographies a pour pivot l'architecture et la construction de formes. Dans sa *Petite histoire de la photographie* (1931), Walter Benjamin en donne un résumé succinct et exact lorsqu'il écrit que

Blossfeldt, avec ses étonnantes photographies de plantes, a découvert dans la prêle des formes de colonnes primitives, dans la fougère arborescente une crose épiscopale, dans des pousses de marronnier et d'érable grossies dix fois des arbres totémiques, dans le chardon à foulon des ornements gothiques<sup>22</sup>.

Cette analogie, qui fait des plantes une "architecture verte", est loin d'être anecdotique. La réflexion que Bataille élabore à partir de ces photos les emmène en effet dans des directions très différentes.

Héritier lointain de la morphologie gothéenne, Blossfeldt cherchait à rendre perceptible un pouvoir auto-organisateur de la nature expressément relié à la dimension architectonique de l'art. Il reliait par ailleurs ce pouvoir à la nature, par le biais de techniques de dessin vouées à la *reproduction des formes enregistrées* - formes que la photographie rendait disponibles pour cette tâche.

---

<sup>20</sup> "Mais la plante n'a jamais de forme objective sobre; elle forme et crée avec logique et opportunité et, avec une puissance primitive, elle oblige tout ce qui existe à acquérir une forme hautement artistique", écrira par exemple Blossfeldt dans *Prodiges de la nature*. Ou encore : "Mes documents botaniques doivent contribuer à recréer un lien avec la nature. Ils doivent réveiller l'intérêt pour la nature, indiquer le trésor de formes extrêmement riche qu'elle renferme et inciter à observer soi-même les plantes de nos contrées." Cité dans Rolf Sachsse, *Karl Blossfeldt. Photographies*, Benedikt Taschen, Cologne, 1994, p. 42 et 60. De façon significative, la nature que présente les photographies a fait l'objet d'une préparation préalable : "Les ramifications gênantes [des plantes] étaient ôtées, les racines coupées sans hésitation et les boutons ouverts de force, si nécessaire. Le produit naturel ainsi obtenu, la plante-type, était enfilé sur une broche, placé devant un arrière-plan neutre et photographié.", *ibid.*, p. 7.

<sup>21</sup> Pour tous ces éléments, voir Sachsse, *op. cit.*, p. 9-13.

<sup>22</sup> Walter Benjamin, "Petite histoire de la photographie", dans *Oeuvres, II, Folio/Essais*, Gallimard, Paris, 2000, p. 301.

Bataille ne nie pas la capacité des “parties infimes” des *plantes* à “témoign[er] parfois d’un véritable ordre architectural<sup>23</sup>”. Il ne nie pas non plus que “le spectacle des champs et des forêts” puisse évoquer une “harmonie décisive de la nature végétale”<sup>24</sup>. Mais choisissant de s’intéresser à “l’exception que représente (...) la fleur sur la plante”, il déjoue les analogies architecturales associées à cette dernière. Et sa “méthode d’interprétation” a pour départ, non pas la forme, stable y compris en l’absence de regard, mais l’*aspect* de l’objet contemplé. Or l’aspect met d’emblée en jeu le regard porté sur lui, alors même qu’il récuse les interprétations scientifiques et symboliques qui en forment le produit habituel.

La prise en considération de l’aspect élimine en effet deux types d’explication qui prétendent fréquemment en découler. Le premier, qui s’attache “dans l’aspect des choses aux signes intelligibles qui permettent de distinguer divers éléments les uns des autres”, commande à l’évidence la connaissance scientifique – à savoir “la connaissance des relations entre les divers objets”. Il joue par ailleurs un rôle important, quoique moins immédiatement repérable, dans bien des “tentatives d’interprétation symbolique”, dont il informe les analogies et juxtapositions. Nombre de significations symboliques du “langage des fleurs” s’appuient ainsi sur des propriétés ou fonctions naturelles des plantes : le goût amer de l’absinthe justifiera son association avec le sentiment d’*amertume*, tout comme une analogie générale associe les fleurs à l’amour, au nom du fait que, dans les deux cas, on a affaire à des “phénomènes précédant la fécondation”.

---

<sup>23</sup> La légende des reproductions publiées dans *Documents* mentionne l’échelle des agrandissements auxquels ont été soumises les plantes photographiées.

<sup>24</sup> “L’aspect des tiges feuillues provoque généralement une impression de puissance et de dignité. Sans doute de folles contorsions des vrilles, de singulières déchirures du feuillage témoignent que tout n’est pas uniformément correct dans l’impeccable érection des végétaux. Mais rien ne contribue plus fortement à la paix du cœur, à l’élévation d’esprit et aux grandes notions de justice et de rectitude que le spectacle des champs et des forêts, les parties infimes de la plante, qui témoignent parfois d’un véritable ordre architectural, contribuant à l’impression générale. Aucune fêlure, semble-t-il, on pourrait dire stupidement aucun *couac*, ne trouble d’une façon notable l’harmonie décisive de la nature végétale.”, Georges Bataille, “Le langage des fleurs”, dans *Documents cit.*, I, p. 163.

Le second type d'explication a trait au langage, soit par le biais des associations conventionnelles qui fondent telle ou telle analogie<sup>25</sup>, soit sous forme des rapprochements verbaux accidentels, c'est-à-dire inconscients, qui en forment la base secrète. Encore ces derniers se voient-ils, par le biais de la psychanalyse, renvoyés du côté d'une explication du premier type : "on connaît suffisamment", conclut Bataille à ce propos, "le sens donné à des objets selon qu'ils sont pointus ou creux."<sup>26</sup>

Contre ces tentatives de substituer à sa "présence réelle" une explication par le mot, il s'agira de s'en tenir à l'aspect, c'est-à-dire de travailler avec l'idée que "les formes extérieures, qu'elles soient séduisantes ou horribles, décèleraient dans tous les phénomènes certaines décisions capitales que les décisions humaines se borneraient à amplifier." C'est en ce sens que "l'*aspect* introduirait les valeurs décisives des choses..."<sup>27</sup>

Cette démarche débouche sur l'attribution d'une "signification morale aux phénomènes naturels" que ne fonde aucun effort symbolique, qu'il soit repéré comme l'effet d'une culture locale ou encore issu de mécanismes anthropologiques plus généraux. Elle repose au contraire sur le postulat que toute "signification" ou "valeur morale" est déjà "*empruntée*" aux phénomènes naturels, *ce que font paraître les réactions esthétiques de goût ou de dégoût, parfois violentes, éprouvées par les hommes à leur contact*. Le "caractère frappant de l'*aspect*" dévoile dans ces réactions son statut de "signe des mouvements décisifs de la nature", perçu comme tel *avant* toute démarche d'ordre symbolique, ou encore y retournant<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> Ainsi le narcissisme signifie-t-il l'égoïsme par le biais de l'association de son nom à la légende grecque de Narcisse.

<sup>26</sup> Pour l'ensemble de ces citations, voir *ibid.*, I, p. 160. Le refus par Bataille d'une interprétation psychanalytique de l'aspect est augmenté un peu plus loin dans le texte par son refus de considérer les éléments aspectuels comme des substituts *déplacés* d'éléments plus essentiels à la signification. Voir p. 162.

<sup>27</sup> *Ibid.*, I, p. 161-162.

<sup>28</sup> Pour tous ces éléments, voir *ibid.*, I, p. 164. On soulignera la parenté de ces affirmations avec la réflexion de Burke sur le sublime et le beau.

Les techniques de description employées par Bataille font ainsi la part belle à une “moralisation” du végétal et de l’animal. Tout un vocabulaire du goût et du dégoût s’y attache à la confrontation du corps humain vivant à d’autres formes vivantes, qui ont pour point commun la manière positive ou négative dont elles l’affectent, à différents degrés d’intensité<sup>29</sup>. En partant de ces polarités affectives, et de l’organisation qu’elles révèlent, on accèdera à la logique qui les sous-tend, que retraduisent les expressions de *classique*, *académique* et *baroque*.

Une première indication en est donnée par une remarque de Bataille concernant la “valeur” de “beauté idéale” habituellement attribuée aux femmes et aux fleurs :

Sans doute, il est impossible de rendre compte à l’aide d’une formule abstraite des éléments qui peuvent donner cette qualité à la fleur. Toutefois, il n’est pas sans intérêt d’observer que si l’on dit que les fleurs sont belles, c’est qu’elles paraissent *conformes à ce qui doit être*, c’est-à-dire qu’elles représentent, pour ce qu’elles sont, l’*idéal* humain<sup>30</sup>.

Cette définition de la beauté florale en termes de *conformité* est explicitée par le court texte - rencontré tout à l’heure - que Bataille consacre, dans un numéro ultérieur de *Documents*, aux “écarts de la nature”, et qu’accompagnent trois planches de l’ouvrage homonyme publié par les frères Regnault en 1775. Deux de ces planches présentent chacune un “enfant double”, c’est-à-dire des frères siamois, la troisième réunit quatre images : un “enfant semi-acéphale ou sans cerveau”; “le petit Pépin”, un phénomène de foire auquel manquaient bras et jambes (mais pas mains et pieds); un enfant sans tête et sans bras; enfin un enfant dont la tête abritait deux visages.

---

<sup>29</sup> *Sale, louche, horrible, déplaisant, hideux, sordide, pourri, criard, flétri, immonde, écoeurant, ignoble, gluant, morbide, obscène, satanique* par exemple, s’y opposent à *aphrodisiaque, éclatant, beau, idéal, élégant, merveilleux, pur, angélique, lyrique, honnête, digne, admirable*.

<sup>30</sup> *Ibid.*, I, p. 162.

Ces images font éprouver immédiatement “l’impression positive d’incongruité agressive, quelque peu comique, mais beaucoup plus génératrice de malaise”, dont la reconnaissance est au départ de la logique du texte. Ce malaise est “obscurément lié à une séduction profonde”, dont la clé nous est livrée par le constat que

cette impression d’incongruité est élémentaire et constante : *il est possible d’affirmer qu’elle se manifeste à quelque degré en présence de n’importe quel individu humain*. Mais elle est peu sensible. C’est pourquoi il est préférable de se référer aux monstres pour la déterminer<sup>31</sup>.

La monstruosité devient ici le symptôme exacerbé d’un phénomène ordinaire. En ce sens, la rédaction des “Écartés de la nature”, quelques mois après la parution dans le quatrième numéro de la première année de *Documents* (septembre 1929) d’un article plus prolixe et obscur intitulé “Figure humaine”, procure une clarification stratégique. Dans ce premier texte, une photographie de mariage, prise en Seine-et-Marne autour de 1905, augmentée d’une dizaine de photos d’actrices de la même époque et d’une planche de photos de personnalités du monde des arts, servait de support à une réflexion vouée à nier l’existence d’une nature humaine :

La croyance à l’existence de cette nature suppose en effet la permanence de certaines qualités éminentes et, en général, d’une manière d’être par rapport à laquelle le groupe représenté sur cette photographie est monstrueux sans démente<sup>32</sup>.

Au contraire des créatures frappées sur les monnaies gauloises, la monstruosité qu’incarnent les personnages de la noce rassemblés devant l’objectif du photographe ne constitue pas un accident pathologique, autrement dit une exception qui confirmerait la règle. Elle possède un caractère “élémentaire et constant”, tout comme l’impression d’incongruité qu’elle engendre, pour peu qu’on prête attention au caractère “follement improbable” des êtres dont la photographie a arrêté l’aspect. Seul ce caractère improbable commande en effet la dimension élémentaire et

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, II, p. 79 (je souligne).

<sup>32</sup> *Ibid.*, I, p. 196.

constante qui s'attache à la monstruosité - *faire apparaître un être dans son irréductible individualité* :

Si l'on envisage, en effet, un personnage choisi au hasard parmi les fantômes ici présentés, son apparition au cours des séries discontinues exprimées par la notion d'univers scientifique, ou même, plus simplement, en un point quelconque de l'espace et du temps infini du sens commun, demeure parfaitement choquante pour l'esprit, aussi choquante que celle du *moi* dans le tout métaphysique, ou plutôt, pour revenir à l'ordre concret, que celle d'une mouche sur le nez d'un orateur<sup>33</sup>.

Je ne m'attarderai pas sur le détail de l'analyse de Bataille, qui porte sur l'aspect monstrueux que confère rétrospectivement à la silhouette féminine, vue depuis 1930, le port du corset et l'usage de coussinets amplifiant hanches et cuisses sous la robe. Bien qu'il s'en défende, lorsqu'il fait intervenir ces éléments, auxquels il oppose - "rares espoirs grisants" - "les corps rapides de quelques jeunes filles américaines", Bataille ramène la monstruosité individuelle dont témoignait la photographie de mariage à une différence d'appréciation sur l'aspect qui résulte de la trop facile lucidité que procure le passage du temps. Or ce qui est plus fondamentalement en jeu ici, c'est le choc de l'apparition individuelle saisie en tant que telle - sous son aspect le plus *concret*, comme le montrera l'analyse des "écarts de la nature".

Bataille y oppose deux démarches, dont le contraste offre la meilleure description des structures qui sous-tendent le couple *classique / académique*, et son opposé le *baroque*. À la monstruosité, ou à sa forme atténuée, "l'incongruité personnelle", fait en effet pièce une *beauté-type* classique, dont le modèle est fourni par les "images composites de Galton, réalisées par impressions successives, sur une même plaque photographique, de figures analogues mais différentes les unes des autres"<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ibid.*, II, 82.



Ce n'est cependant pas à Francis Galton, dont il ignore curieusement les motivations, que Bataille emprunte son argumentation, mais à un analyste plus tardif de ses productions, Georg Treu. Alors que Galton, avec ses portraits génériques, visait simplement à constituer des *types* par renforcement progressif des traits répétés, et élimination des traits singuliers ou répétés moins fréquemment, Treu, dans un article intitulé *Durschnittbild und Schoenheit [Image composite et beauté]*, paru en 1914 dans le *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, élaborait à sa suite une théorie quasi-statistique de la beauté.

Sur le modèle de l'interprétation morale ou religieuse, par de nombreux statisticiens du XIX<sup>e</sup> siècle, des régularités de la courbe de Gauss, la visibilité des traits renforcés par la répétition n'apparaissait pas simplement comme le signal de leur récurrence régulière, par rapport à ceux dont l'effacement visuel traduisait au contraire la rareté. Elle devenait le signe d'une régularité transcendant le calcul qui la révélait, ce dernier se découvrant en avoir été un simple symptôme. La régularité plus grande de l'image composite par rapport aux images singulières dont elle effectue la superposition, et dont elle prétend composer la *somme* visuelle, prenait en l'occurrence une valeur *esthétique* : “ainsi”, résume Bataille, “vingt visages médiocres composent un beau visage et l'on obtient sans difficulté des figures dont les proportions sont très voisines de l'Hermès de Praxitèle. L'image composite donnerait ainsi une sorte de réalité à l'idée platonicienne, nécessairement belle.”

L'intérêt de ce modèle réside moins dans son résultat théorique - mettre “la beauté à la merci d'une définition aussi *classique* que celle de la commune mesure” (*je souligne*) - que dans le lien qu'il établit entre mesure et comparaison, d'une part, et production de la beauté, de l'autre, tout cela *à partir d'une considération de l'aspect réel que seule la photographie est en droit de réaliser*. Le protocole établi par Galton - au moins dans l'analyse qu'en présente Treu - présente en effet l'avantage de relier la production du *bel aspect* à une série d'opérations qui, parce

qu'elles ne sauraient manquer de le produire lorsqu'elles sont correctement exécutées, en offrent la généalogie matérielle. Ces opérations démystifient alors les constructions mythiques censées en rendre compte, à commencer par celles qui associent étroitement beauté et figure humaine :

Il est utile de faire observer ici que la constitution du type parfait à l'aide de la photographie composite n'est pas très mystérieuse. 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*<sup>35</sup>.

La simplicité de ce constat livre la formule du classicisme. Son effort est moins lié au besoin de sommer des régularités qu'à celui de les constituer comme telles: on choisit d'additionner ce qui se répète pour constituer des *classes*, dans l'oubli et l'effacement de ce qui, chez les individus, refuse toute sommation, et continue de différer.

Individualité, laideur et monstruosité sont l'opposé de ce choix opératoire. L'incongruité personnelle définit la forme ordinaire, de faible degré et souvent inaperçue, d'un *aspect* que la *laideur* (qui n'est rien d'autre que l'aspect *incomparable* de l'individualité, *quelle qu'elle soit*) et la *monstruosité* (qui en incarne la présence *irréductible*<sup>36</sup>) manifestent d'une manière à la fois sensible, choquante, et nécessairement extra-ordinaire.

L'aspect statistique de la beauté s'identifie avec son classicisme. Résultante d'une opération d'invention de régularités, celui-ci se découvre alors être une réaction de défense devant le caractère irréductible de l'individualité, et tout particulièrement devant sa résistance à signifier - autrement que par le choc.

---

<sup>35</sup> *Ibid.* (je souligne).

<sup>36</sup> "Les monstres seraient ainsi situés dialectiquement à l'opposé de la régularité géométrique, au même titre que les formes individuelles, mais d'une façon irréductible." *Ibid.*, II, p. 82.

L'agitation baroque et démente des chevaux sur les monnaies gauloises se présentait au premier abord comme un travail de déformation des formes académiques et classiques. Ces dernières révèlent maintenant l'effort qui dirigeait leur production : *une tension formidable vers la ressemblance, et vers les régularités architectoniques qu'elle permet de construire*, tension tout entière arc-boutée contre les forces *informes*, désordonnées et différentielles, en quoi consiste le matériau originaire des perceptions, qu'elle organise. "*Il faudrait en effet*", énonce Bataille dans le court article intitulé "INFORME" que publie la chronique du dernier numéro de 1929, "*pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme*"<sup>37</sup>."

La complicité qui lie beauté classique, ressemblance et architecture mène vers la première de deux questions avec lesquelles je souhaiterais conclure. Si l'alternance entre l'ordre académique ou classique et la monstruosité baroque, avec les battements rythmiques qu'elle instaure dans le social, constitue l'horizon immanent des tendances qui en inventent les formes, le rejet violemment proclamé par Bataille - et pour partie par d'autres collaborateurs de *Documents* - à l'égard de tout ce qui relève du classique pose question. *Dans quelle mesure est-il possible de décider en faveur de la série baroque contre la série classique, en faveur de l'informe contre la forme, du bas contre le haut, du laid contre le beau, etc.?*

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, I, p. 382. On rapprochera cette affirmation des remarques de Carl Einstein avec lesquelles elle voisine dans la revue. Dans ses "Notes sur le cubisme" (n° 3, Juin 1929), celui-ci réclamait une "histoire des jugements esthétiques" dont les indications sommaires qu'il en donne - en écho à la généalogie de l'art développée vingt-cinq ans plus tôt par Wilhelm Worringer dans son *Abstraction et empathie* - amènent au vœu suivant : "On devrait montrer un jour la base banale, érotique et optimiste de l'esthétique académique..." Cette "base banale" est sans doute le mieux résumée un peu plus loin par la formule : "On apprécie la ressemblance comme une assurance sur la vie." (*Ibid.*, I, p. 147 et 153-154) Fait écho, un an plus tard, à ces considérations, la remarque symétrique selon laquelle, "le laid, c'est le jugement des classiques choqués, qui demandent secrètement une classification sexuelle pédante." Voir "Exposition de collages (Galerie Goemans)", *Documents*, n° 4, 1930, *ibid.*, II, p. 244. L'optimisme sexuel des académiques procure une nouvelle définition paradoxale du beau : l'échec de la non-reproduction.

Le classique tel qu'ici défini commence en effet très tôt, avec la mise en oeuvre d'une ressemblance conçue avant tout comme *conformité*<sup>38</sup>, c'est-à-dire mise en commun de formes, et dès sa mise en relation immédiate avec une jouissance de la répétition conformiste qui en dévoile le ressort ultime. Cette mainmise du classique, conçu comme règne de la ressemblance, est d'autant plus prégnante que, déjà présente au niveau individuel par le biais de la jouissance des ressemblances régulières qu'incarne le beau, elle s'impose encore aux individus, cette fois-ci d'en haut, et au niveau collectif, par le biais des ordonnances que déploie l'architecture :

L'architecture est l'expression de l'être même des sociétés, de la même façon que la physiologie humaine est l'expression de l'être des individus. Toutefois, c'est surtout à des physiologies de personnages officiels (prélats, magistrats, amiraux) que cette comparaison doit être rapportée. En effet, seul l'être idéal de la société, celui qui ordonne et prohibe avec autorité, s'exprime dans les compositions architecturales proprement dites. Ainsi les grands monuments s'élèvent comme des digues, opposant la logique de la majesté et de l'autorité à tous les éléments troubles : c'est sous la forme des cathédrales et des palais que l'Eglise ou l'Etat s'adressent et imposent silence aux multitudes. (...) Aussi bien, chaque fois que la *composition architecturale* se retrouve ailleurs que dans les monuments, que ce soit dans la physiologie, le costume, la musique ou la peinture, peut-on inférer le goût prédominant de l'*autorité* humaine ou divine<sup>39</sup>.

Le principe de *composition architecturale* déploie donc au niveau collectif la formule de jouissance des régularités déjà repérée au niveau de l'expérience individuelle. Il rend aussi mieux repérable la logique de répression des "éléments troubles" qui commande son exercice<sup>40</sup>. Mais, une nouvelle fois, la connexion qui relie l'architecture au mode social de l'existence humaine n'en fait pas pour autant un être artificiel. Les traces de son efficace sont en effet déjà repérables dans la nature inorganique. Elles y commandent ce qui, de l'histoire des formes terrestres,

---

<sup>38</sup> Note Didi

<sup>39</sup> *Documents cit.*, I, p. 117.

<sup>40</sup> "Il est évident, en effet", poursuit Bataille, "que les monuments inspirent la sagesse sociale et souvent même une véritable crainte. La prise de la Bastille est symbolique de cet état de choses: il est difficile d'expliquer ce mouvement de foule, autrement que par l'animosité du peuple contre les monuments qui sont ses véritables maîtres." *Ibid.*

peut encore être pensé comme relevant d'une évolution – il est vrai ouverte et imprévisible :

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*. Les hommes ne représentent apparemment dans le processus morphologique, qu'une étape intermédiaire entre les singes et les grands édifices. *Les formes sont devenues de plus en plus statiques, de plus en plus dominantes. Aussi bien, l'ordre humain est-il dès l'origine solidaire de l'ordre architectural, qui n'en est que le développement*<sup>41</sup>.

Les connexions que ce cadre élargi permet d'établir entre *principe architectural* et *ordre humain* éclaircissent jusqu'à un certain point le parti-pris anti-classique qui commande la démarche de Bataille – et celle de certains de ses collaborateurs<sup>42</sup>:

Que si l'on s'en prend à l'architecture, dont les productions monumentales sont actuellement les véritables maîtres sur toute la terre, groupant à leur ombre des multitudes serviles, imposant l'admiration et l'étonnement, l'ordre et la contrainte, on s'en prend en quelque sorte à l'homme<sup>43</sup>.

Mais la nécessité de cette décision met en jeu des évaluations supplémentaires, dont l'expression la plus claire, ou la plus succincte, ne vient pas de Bataille lui-même. Elle appartient à la présentation que fait Marie Elbé, dans le n°4 de l'année 1930, d'une sélection de documents attenant au “Scandale Courbet”, conçu comme “une des plus grandes batailles de l'art, dont la violence même nous donne aujourd'hui la mesure de l'emprise qu'Ingres et le classicisme avaient sur les esprits au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>44</sup>.”

---

<sup>41</sup> *Ibid.* (je souligne). C'est cette logique que développeront les remarques des “écarts de la nature” consacrées à la constitution du type parfait du caillou. Voir *supra* p. 13.

<sup>42</sup> Voir en particulier Carl Einstein, ses distinctions entre classique et classicisme et son éloge de Léger.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>44</sup> Marie Elbé, “Le scandale Courbet”, *ibid.*, II, p. 227. [est-ce elle? Est-ce Bataille? Cf. mimétisme du style]

En conclusion des remarques concises qui accompagnent le choix de caricatures et de textes critiques contemporains en quoi consiste ce dossier, Marie Elbé affirme :

Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'art n'évolue plus, il brûle déjà les étapes et ce rythme impétueux de l'invention transforme presque immédiatement les audaces de la veille en académisme accepté et déjà dépassé. (...) *Depuis lors, le caractère agressif est resté le caractère dominant des productions nouvelles, à tel point que la valeur aggressive est aujourd'hui équivalente à la valeur classique des époques académiques*<sup>45</sup>.

La relation d'équivalence ici établie entre *valeur aggressive* et *valeur classique* repose sur la conception d'une histoire qu'a cessé de régler le mouvement lent et majestueux de l'évolution, et que secoue un "rythme impétueux". Ce rythme fait alterner avec une rapidité presque insaisissable, dans un même *espace des valeurs*, l'agressif et l'académique. Surtout, *il fait du second la métamorphose du premier*.

On retrouve ici, implicite, la notion de *battement* qui organisait les derniers paragraphes de l'article sur le cheval académique<sup>46</sup>. La modernité artistique, depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, en a rendu le rythme plus reconnaissable : les inventions successives qu'elle met en scène en (re)produisent de manière accélérée l'*aspect* "battant et écumant comme une vague un jour d'orage" - et cela jusque dans le scandale. La reconnaissance de cette condition neuve invite alors à choisir la valeur aggressive, contre un académisme qui, *depuis le XIX<sup>e</sup> siècle*, n'en a jamais été, et n'en sera jamais que la queue de comète éteinte. L'équivalence entre la *valeur aggressive* et une *valeur classique* qui cesse *maintenant* de s'identifier à l'académisme, loin de se poursuivre en une équivalence entre époques, permet en effet de les

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 233 (je souligne).

<sup>46</sup> Voir *supra*, p. 6.

distinguer : *la valeur agressive est pour l'époque présente<sup>47</sup> ce que la valeur classique était pour les époques académiques.*

Encore faut-il prêter attention aux signes qui permettent ce diagnostic. Dans leur désir optimiste de contentement, les “hommes académiques” pensent l'époque comme académique, ils font le choix d'un “classicisme dégénéré”<sup>48</sup>. Ils ne reconnaissent pas le moment du processus qu'ils habitent, et définissent comme classique ce qui relève de l'académisme, faute de savoir ou vouloir repérer dans “les altérations des formes plastiques” le symptôme des renversements qu'elles incarnent :

Ainsi pourrait-il sembler aujourd'hui que rien ne se renverse, si la négation de tous les principes de l'harmonie régulière ne venait pas témoigner de la nécessité d'une mue<sup>49</sup>.

Le choix du baroque et de l'agressivité négatrice contre l'optimisme académique apparaît dans ces conditions lié à l'invention d'une dynamique qui, sous l'organisation académique apparente du présent, et dans l'“expression d'un état d'esprit parfaitement incompatible avec les conditions actuelles de la vie humaine<sup>50</sup>”, décèle les germes d'une époque en gestation.

Qu'il ait fallu, pour mettre en relief la dimension “minoritaire” du classique, osciller entre le *premier* des articles de Bataille pour *Documents*, et un texte qui n'est pas signé par lui, bien que très proche de sa pensée, est le signe d'une nécessité qui s'affirme de plus en plus impérativement : penser le classique comme autre

---

<sup>47</sup> Cette époque présente ne se confond pas avec l'“esprit moderne”, contre quoi Bataille éructe à l'occasion. Voir, dans le dernier des numéros de la revue paru sous sa direction, le premier texte de la chronique : “L'esprit moderne et le jeu des transpositions”, *ibid.*, II, p. 489-492.

<sup>48</sup> Je fais ici allusion à la manière dont Carl Einstein caractérise, dans ses “Notes sur le cubisme”, l'effet produit par la prise en compte, dans l'évaluation de l'art grec, des “époques archaïques, mythiques et tectoniques” : “Les modèles qu'on a jugés jusqu'à présent classiques (par exemple Polyclète ou Miron) apparaissent aujourd'hui comme les virtuoses d'un classicisme dégénéré et la fin d'une grande tradition, de même que Socrate ne semble plus l'initiateur de la philosophie mais la terminaison de la grande antiquité mythique.” *Documents cit.*, I, p. 152.

<sup>49</sup> Georges Bataille, “cheval” *cit.*, *ibid.*, p. 31.

<sup>50</sup> *Ibid.*

chose qu'un repoussoir, un suppôt de l'idéalisme contre lequel Bataille ne cessera de lutter avec violence.

Reste, en filigrane, la trace du rôle qu'aura joué pendant quelques temps la notion. "L'esprit moderne et le jeu des transpositions", dernier texte donné par Bataille à la revue, cesse d'opérer à partir des catégories repérées ci-dessus. Il inaugure une série où s'expriment des doutes sur la capacité de quiconque à sortir du "jeu des transpositions" - autrement dit des dérivations symboliques - par lesquelles les modernes tentent d'échapper "à la crasse et à la mort".

Dans *Acéphale*, et dans les entreprises attenantes, le classique/académique disparaîtra, au profit d'une recherche du bas qui envahit tout l'horizon, avec les problèmes politiques que cela pose. Faut-il y voir le négatif du rôle positif auparavant joué par le classique?