



Photogrammes extraits du film de Pierre Huyghe, *Untitled (Human Mask)*, 2014, couleur, sonore, 19'07", courtesy Marian Goodman Gallery, New York; Hauser & Wirth, Londres; Esther Schipper, Berlin; Anna Lena Films, Paris

Lascaux-Hiroshima

La préhistoire de Pierre Huyghe
à Georges Bataille

À la mémoire de Daniel Fabre

Human Mask est un film de Pierre Huyghe achevé en 2014¹. Les premières séquences, tournées par un drone équipé d'une caméra, montrent les rues désertes et dévastées de la ville la plus proche de la centrale nucléaire de Fukushima. Après la double catastrophe, naturelle et nucléaire, des drones survolaient effectivement les ruines de la ville pour procéder, à même les locaux de la centrale, aux contrôles nécessaires. Les images du film de Huyghe ont été prises en 2014 par une équipe locale, et le son est celui enregistré par le drone. On entend ainsi, dans une ville pourtant vide, une annonce diffusée par haut-parleurs demandant aux habitants de quitter les lieux et donnant des informations sur la façon de ramasser les déchets². La deuxième partie de *Human Mask* a été filmée par l'artiste lui-même. On y voit un intérieur baigné d'une lumière quasi aquatique, dont les tons bleu verdâtre privent les meubles et les objets de leur pesanteur et de leur autonomie. Sans manquer à la tradition esthétique du japonisme d'un Whistler ou d'un Monet, le filmage de l'espace, où abondent paravents, fenêtres et parois, instaure une ambiguïté visuelle persistante. De l'espace peu profond et « désemboîté » – déploiement de surfaces discontinues et partiellement superposées –, se

détache la tête chevelue d'une femme. Elle porte un masque blanc, semblable à ceux du théâtre Nô, dont les caractères impersonnels et les procédés défamiliarisants avaient inspiré naguère le modernisme de Brecht. On ne tardera pas à identifier cette créature de la taille d'un enfant, seul être animé du film : une main velue se posera sur le masque blanc finement modelé, et l'on reconnaîtra un singe. On verra plus tard l'animal errer désœuvré dans un bar ou un restaurant. Tantôt il s'assoira ici ou là, comme sujet à un ennui sans fin, tantôt il regardera par la fenêtre, en proie à une indicible mélancolie.

Traité comme un sujet à part entière, le porteur du masque humain est une figure de seuil, qui vient brouiller les grands partages sur lesquels la métaphysique a amplement érigé la souveraineté humaine en Occident. À quoi tient, dans l'œuvre de Huyghe, la séparation entre les réactions instinctives de l'animal et l'intériorité réfléchie et réfléchissante de l'homme ? Un animal peut-il être mélancolique, ou désœuvré ? Un animal peut-il contempler les ruines telles les figures de dos de Caspar David Friedrich, sans succomber pour autant au primitivisme mystique d'un Franz Marc ? L'œuvre de Huyghe s'inscrit dans une réflexion de plus en plus intense menée en philoso-

phie, dans les sciences humaines, en art et dans la théorie politique, d'où résulte la mise en pièces de la partition étanche du monde entre homme et animal, et l'évocation, souvent militante, d'un monde plus hétérogène et nuancé, plus sceptique et finalement plus participatif³. Depuis la toute première année du XXI^e siècle, cette réflexion va souvent de pair avec la pensée de l'anthropocène, néologisme discutable dans son écrasante universalité, mais qui implique la transformation en agent géologique d'une certaine activité humaine, celle par exemple qui a entraîné une telle succession de catastrophes écologiques qu'elle a rendu crédible la fin de l'épopée anthropique, commencée pourtant dans la profondeur des temps⁴.

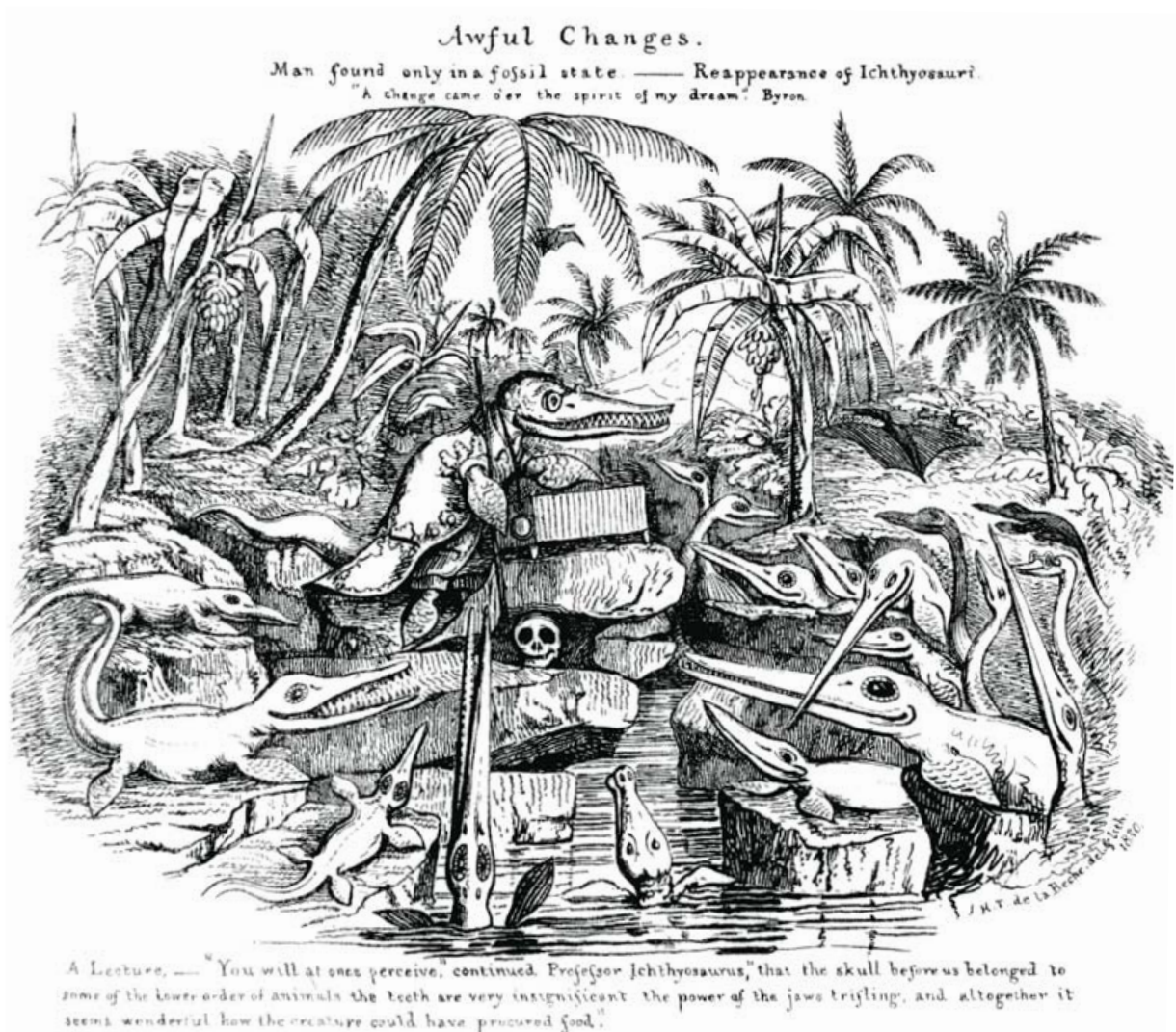
Chevauchement des règnes et imbrication des historicités et des temps – où l'avant et l'après, le « pré- » et le « post- » produisent inextricablement l'histoire humaine –, ces deux thèmes de *Human Mask* sont aussi ceux qui ont structuré la pensée de la préhistoire, à partir de son invention comme ère historique, sa constitution comme discipline au milieu du XIX^e siècle ensuite, et telle, également, qu'elle a été interprétée et utilisée dans leur travail par bien des penseurs et artistes, depuis le début du XX^e siècle notamment. Car la préhistoire des modernes, quand elle n'a pas agi comme une origine matricielle, prête à accueillir la fuite hors de l'histoire, porte inmanquablement l'empreinte de la répétition, du retard et, parfois aussi, de la fin. Cette préhistoire-là n'est jamais située dans un passé révolu, statique et inaltérable, elle bascule toujours sur le présent, revêtant les signes du temps qui passe et les marques de l'histoire.

Il est significatif à cet égard que l'un des tout premiers documents visuels à avoir capté cette nouvelle donnée du temps exprime clairement l'idée d'une préhistoire de plus en plus abyssale, et pourtant déjà tardive, vouée à l'éternel retour. Ce document est une caricature, réalisée en 1858 par le géologue Sir Henry Thomas de la Beche et qui représente un ichtyosaure costumé dispensant aux jeunes de son espèce un cours magistral au milieu d'une luxuriante forêt. Au centre de l'image, écrasé par une pierre, figure un crâne humain, vestige ironique d'une centralité jadis indiscutable. Comme l'a expliqué l'historien de la géologie Martin J. S. Rudwick, ce dessin rend compte

sous des traits outranciers de la théorie développée par Charles Lyell en 1830 dans ses *Principles of Geology* et où était avancée l'idée d'une durée de la terre si longue qu'elle en devenait irreprésentable par la pensée humaine⁵. Lyell défendait le principe d'une insensible lenteur des processus géologiques et celui du fonctionnement circulaire des « saisons géologiques », à l'origine de la formation et de l'extinction des espèces. De la Beche grossit jusqu'à l'absurde cet éternel retour géologique, en posant la culture humaine – en l'occurrence la technique professorale du corps – comme ce qu'il convient d'appeler ici la *survivance* d'une ère disparue⁶. Il énonce surtout une totale disjonction entre l'échelle du temps géologique et celle de l'histoire humaine : l'homme n'était plus qu'une espèce parmi d'autres, dont la création et l'extinction ne changeaient rien au fond à l'histoire naturelle. Admettons que le singe au masque Nô, qui se meut dans un intérieur d'un impressionnisme japonisant, soit un lointain descendant du Professeur Ichtyosaure. Leur historicité n'est guère identique, mais ils constituent tous deux les représentants d'une conscience abyssale du temps et d'une expérience *tardive* de l'histoire. Au milieu du XX^e siècle en effet, au moment même où l'histoire s'approche « positivement » de son origine, elle s'en sent orpheline et s'angoisse de sa fin. Non seulement parce que la longue durée est contemporaine de l'accélération technique (elle en constitue la face inversée et trop longtemps ignorée dans les études sur la modernité), mais aussi parce que la révélation de la longue durée est aussi celle de myriades de disparitions. Depuis, plus on s'enfonce dans la préhistoire, plus la fin s'accélère, et plus on accélère, plus on s'enfonce dans la préhistoire.

*

Où se trouve l'humain dans *Human Mask*? Constamment impliqué et médiatisé, il est d'abord signifié par sa propre création technique : la caméra du drone. Moyen de production d'une « conscience seconde », cette caméra, pour reprendre les propos formulés en 1934 par Ernst Jünger au sujet de la photographie, « est orientée vers un homme qui se situe en dehors de la zone de la douleur »⁷. Jünger avait en effet érigé la photographie en moyen privilégié d'insensibilisation, nécessaire au façonnement d'un homme



Charles Lyell caricaturé par Sir Henry Thomas de la Beche sous les traits du futur professeur Ichthyosaurus, frontispice de l'ouvrage de Frank Buckland, *Curiosities of Natural History*, 1858

nouveau. Capable d'absorber la douleur que le corps humain ne saurait supporter, la notion de prothèse venait explicitement illustrer cette conception de la technique. Jünger, en représentant majeur du modernisme réactionnaire, concluait que « la secrète disposition des organes sensoriels artificiels fait apparaître des espaces où la destruction, la catastrophe, joue un grand rôle⁸ ». Quelques décennies de perfectionnement technique plus tard, cette réflexion est toujours valable. Le drone qui survole Fukushima après la catastrophe le confirme amplement.

De Platon à Freud, jusqu'à Teilhard de Chardin, Leroi-Gourhan et au-delà, nombre de penseurs ont

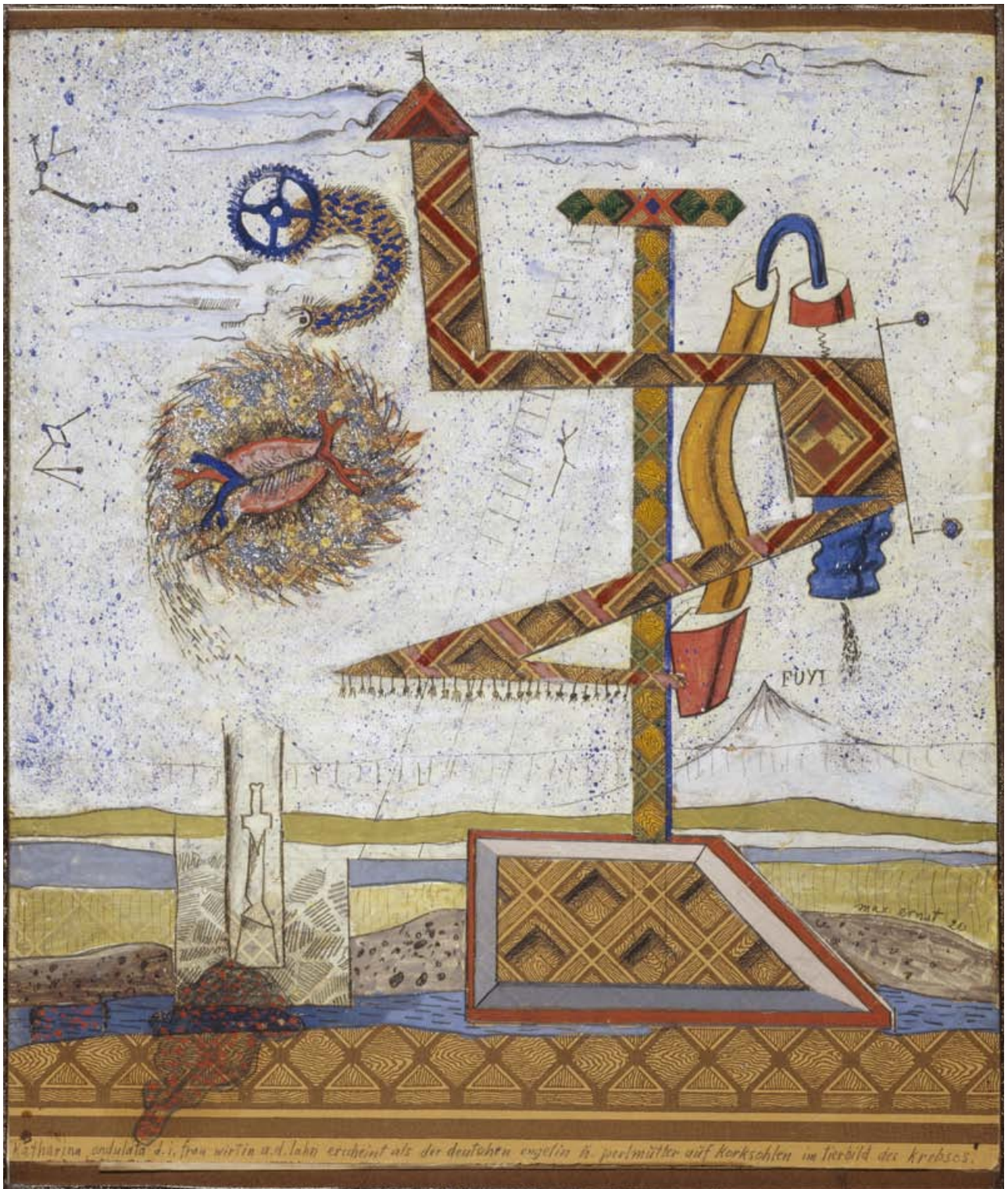
fait de cet être prothétique, dont le drone est l'un des descendants les plus récents, la vraie « nature » de l'homme⁹. La distance physique du drone avec le corps mortel qui l'a programmé et qui en lira les informations captées est absolue. Selon ce récit, narré le plus souvent sur un mode héroïque et plus rarement sur un mode critique, l'homme se distingue de l'animal en ce qu'il est un être indéterminé, non spécialisé et inachevé, jeté dans le monde sans défense, quand l'animal se caractérise par une hyperspécialisation corporelle et une programmation instinctive enracinées dans la nuit des temps. La technique, sous toutes ses formes et sur tout support (outil, écriture,

vêtement, « culture¹⁰ » en somme), s'avère dès lors un *supplément* naturel et spécifiquement humain. Huyghe reprend cette histoire, mais à l'envers, sans sombrer pour autant dans la simple régression, l'autre face bien souvent de la simple évolution. Plutôt que de se pencher sur l'être « nu », *pas encore* équipé pour exister dans son milieu, il s'attache à son supplément, à sa prothèse toujours déjà tardive et peut-être fossilisée. Plutôt que de s'intéresser à l'incorporation, fût-elle virtuelle, de cette prothèse par l'homme, il s'intéresse à l'expulsion de cet homme par la prothèse gigantesque que la nature est devenue dans son entier. Déserté de toute vie, Fukushima *rejoue* le monde sans homme. Si Boucher de Perthes a pu prouver l'existence d'un homme fossile en 1860 par la découverte de silex dans les strates où gisaient des restes d'animaux éteints, le drone de Huyghe fonctionne comme le signe d'un homme fossile de l'ère de l'anthropocène. Désincrusté des sédiments terrestres, ce fossile flotte à la dérive dans le ciel, où il *tourne* tout seul, stockant des données que personne, peut-être, ne lira jamais. De ce point de vue, *Human Mask* vient s'inscrire dans une généalogie précise de l'imaginaire préhistorique des artistes modernes : allant des surpeintures (*Übermalereien*) d'un Max Ernst, ces collages qu'au lendemain de la Grande Guerre l'artiste recouvrait de peinture de façon à obtenir des sections géologiques d'où se dégageaient des organismes mécaniques disparates et totalement fossilisés, jusqu'aux *Earthworks* entropiques de Robert Smithson¹¹.

La première partie du film de Huyghe dure à peine plus d'une minute (1'07"), mais la deuxième est incomparablement plus longue (18'). Tout se passe donc comme s'il s'agissait de montrer que le temps subjectif (l'attente, le désœuvrement, l'ennui, la remémoration) peut être plus long que le temps géologique. Cette dimension phénoménologique vient troubler l'inhumanité géologique. Ici, c'est le singe, qui par sa ressemblance avec l'homme et grâce à son masque – le signifiant d'une culture hautement raffinée –, devient le médiateur de l'humain, bien qu'encore trafiqué, vidé de sa pureté, avorté ou, pour se souvenir dès maintenant de Georges Bataille, « craché¹² ». On a souvent relevé, à partir de la fin du XIX^e siècle, l'analogie entre les machines et

les animaux, en soulignant que les deux agissaient de façon aussi automatique et contraignante¹³. Ce paradoxe de l'évolution, issu de la comparaison du fonds informe de l'humain et d'un produit sophistiqué de sa pensée, a permis au sujet souverain de surgir par contraste, grâce au monopole de la décision et de la liberté qu'il s'accordait. Ce n'est toutefois pas le cas chez Huyghe, lequel utilise le drone et le singe comme deux facteurs équivalents de *défamilialisation*, de déplacement temporel de l'humain : ce dernier est dans le même temps rendu caduc (une survivance sans usage, un outil sans *maître*) et, à l'inverse, ramené à sa descendance zoologique. L'histoire profonde de l'évolution et l'histoire des hommes en voie d'extinction constituent deux pôles que nous aurions tort de voir dans le film comme deux lignes séparées, et qui opèrent au contraire de concert, constamment et contradictoirement¹⁴.

Le singe qui joue dans *Human Mask* est servieuse dans un restaurant. L'artiste l'a découverte sur YouTube, dans un film qui la montre en service, non loin de Fukushima, déclenchant par ses gestes et par son passage entre les tables et sur les clients l'hilarité de ces derniers¹⁵. C'est donc dans la vraie vie que Fuku-chan – c'est le nom de la créature – porte un masque et une perruque. *Human Mask* recourt par conséquent à quelques procédés éprouvés de Huyghe, tel le dessaisissement auctorial vis-à-vis de la création artistique à l'ère de la reproductibilité numérique, tel aussi le remake, qui interroge les frontières séparant la vérité et la fiction, transformant ici la farce en un drame muet¹⁶. Mais le remake opère également à l'échelle de l'histoire profonde : en soumettant les automatismes de l'animal et de la machine à un dispositif formel contraignant, saturé d'intentionnalité, Huyghe rejoue analogiquement la préhistoire elle-même. Après tout, chaque artiste qui sollicite la préhistoire en fait le *remake*. Tel est le potentiel d'historicisation de la préhistoire, « origine universelle », qui la différencie radicalement du primitivisme ethnologique, dont les usages par les artistes furent toujours plus ponctuels et statiques. C'est aussi une thèse phénoménologique fondamentale, que Maurice Merleau-Ponty rappelait au lendemain de la Seconde Guerre mondiale à propos de Cézanne peignant le bloc de la Sainte-Victoire :



Marx Ernst, *Katharina Ondulata*, 1920, gouache, crayon et encre sur papier imprimé, 31,50 x 27,50, Édimbourg, Scottish National Gallery of Modern Art, purchased with the support of the Heritage Lottery Fund and the Art Fund 1995, © photo Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh

tout homme qui vit dans l'histoire, notamment quand celle-ci semble aussi immuable, aussi impénétrable qu'une montagne, est face à la préhistoire, qu'il s'agit de rendre signifiante. « L'artiste, écrivait-il, assume la culture depuis son début et la fonde à nouveau, il parle comme le premier homme a parlé et peint comme si l'on n'avait jamais peint. [...]. Parce qu'il est revenu pour en prendre conscience au fond d'expérience muette et solitaire, sur lequel sont bâtis la culture et l'échange des idées, l'artiste lance son œuvre comme un homme a lancé la première parole¹⁷. » À cette différence près que chez Huyghe, la première parole est indistinctement aussi la dernière.

À quoi ressemble au juste la préhistoire de Huyghe? Peut-on cerner une conception du temps historique univoque dans *Human Mask*, à l'instar de ces grands récits, clairs comme le cristal, que la tradition occidentale a pu enfanter en grand nombre depuis la fin du XVIII^e siècle? S'agit-il d'un film apocalyptique, l'image inversée de la catastrophe que Jünger, tel un dieu de l'Olympe, souhaitait contempler à distance? Il est indéniable que Huyghe s'empare de quelques signes typiques de l'imaginaire de l'apocalypse, notamment ceux d'un monde désert où erre l'unique survivant-témoin de la catastrophe. Pensons-y : la même Mary Shelley qui avait inventé les désarrois du monstre de Frankenstein avait aussi écrit les mémoires du *Dernier homme*¹⁸. Mais il n'y a pas de fin certaine dans *Human Mask* : comme chez Beckett, le singe désœuvré est en attente d'on ne sait qui, d'on ne sait quoi, d'une fin qui n'arrive pas. C'est dans cette attente que réside après tout sa ressemblance troublante avec les hommes.

Il n'en demeure pas moins que ce film agit aussi comme le rappel de notre historicité, en montrant précisément le pouvoir fossilisant de l'accélération technique (sa parenté avec le travail de Robert Smithson repose sur ce point¹⁹). Cette accélération joue et rejoue, des millions de fois, le plus souvent silencieusement, parfois aussi bruyamment que l'impose une catastrophe, le début et la fin de notre condition tardive et de notre constitution hybride. Huyghe nous invite à penser la préhistoire comme étant inextricablement liée à la posthistoire, terme assez problématique, mais que l'on utilisera pour le moment faute de mieux et dont il convient de retenir deux sens

différents. D'abord celui, cauchemardesque, d'une réalité extériorisée et inaltérable jusqu'à la fossilisation, qui *s'étend* après la fin de l'histoire; nous verrons plus loin les liens qu'entretient ce récit familial de la modernité avec la préhistoire. Ensuite, et inversement, celui, plus « derridien », d'une force historisante, une dynamique qui, loin de nier ou de clore l'histoire, la produit, la rappelle à soi, par sa négation même. Saturée de souvenirs, cette posthistoire peut être critique, tandis que par sa nature fictionnelle, elle agit comme une dramatisation de l'histoire. Où en sommes-nous? Que faisons-nous? Qui saurait dire où s'arrête le drame et où commence le réel?

*

Historiciser le contemporain en lui trouvant des généalogies possibles, susceptibles de s'étirer dans la longue durée, et, inversement, historiciser le passé en nous y projetant à partir de notre expérience du présent relèvent d'une attitude antihistoriciste, surgie avec force à la fin des années 1920, et toujours de rigueur²⁰. À ce titre, on peut se demander de quelle expérience du temps nous sommes à la fois les sujets et les symptômes, et quels sont les outils ou les complices que l'on peut trouver dans le passé pour penser ce qui nous arrive, ou pas. À la question de savoir pourquoi, par exemple, la préhistoire nous intéresse aujourd'hui, Huyghe livre une réponse. Son œuvre offre une constellation de thèmes que Bataille a également développée dans sa réflexion sur la préhistoire. Élaborée tout au long de sa vie, celle-ci semble néanmoins divisée chez lui en deux phases distinctes : les années capitales de la revue *Documents* (1929-1930) d'abord, qui s'articulent sur le thème du singe, de l'informe et d'une conception matérialiste et profondément contingente de l'histoire; les années d'après-guerre ensuite, qui furent aussi celles de la découverte de la grotte de Lascaux, somptueuse présentation de la préhistoire contribuant à lui conférer son caractère épiphanique et, pour tout dire, chrétien. Il s'agit d'un *renversement*, dont on cherchera à comprendre le sens et les ressorts. Si la mise en pièces de la souveraineté humaine constitue sans contester le fil rouge qui unit ces deux préhistoires, il est intéressant d'approfondir leurs différences : l'hétérogénéité qui travaille la pensée de Bataille



Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970, Grand Lac Salé (Utah), boue, cristaux de sel, roches, eau, 457 x 4,52 m, collection DIA Center for the Arts, New York, © photo Simon Leung

nous livrera ainsi deux paradigmes éclatants de la modernité préhistorique, dont l'histoire reste à écrire.

Le temps de Documents : préhistoire informe
L'Ameranthropoides loysi : une étape intermédiaire entre le singe et les grands édifices

C'est dans le deuxième numéro de la revue *Documents*, en 1929, que Bataille aborde pour la première fois la préhistoire. L'architecture, à laquelle il dédie une entrée fameuse de son Dictionnaire critique, constitue le cadre où celle-ci fait irruption. Entendue à la fois au sens littéral et métaphorique, il donne de l'architecture une définition dont voici le dernier des trois paragraphes :

Il est évident d'ailleurs, que l'ordonnance mathématique imposée à la pierre n'est autre que l'achèvement d'une évolution de 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. Que si l'on s'en prend à l'architecture, dont les productions monumentales sont actuellement les véritables maîtres sur toute terre, groupant à leur ombre les multitudes serviles, imposant l'admiration et l'étonnement, l'ordre et la contrainte, on s'en prend en quelque sorte à l'homme. Toute une activité terrestre actuellement, et sans doute la plus brillante dans l'ordre intellectuel, tend d'ailleurs dans un tel sens, dénonçant l'insuffisance de la prédominance humaine : ainsi, pour étrange que cela puisse sembler quand il s'agit d'une créature aussi élégante que l'être humain, une voie s'ouvre – indiquée par les peintres – vers la monstruosité bestiale ; comme s'il n'était pas d'autre chance d'échapper à la chiourme architecturale²¹.

Résumons : pas de rupture entre le règne de la nature et celui de la culture. Être « intermédiaire », l'homme se situe entre le singe et l'architecture. De façon classiquement freudienne, si l'animal tire vers le bas, l'architecture tire vers le haut, comme toute véritable sublimation. En tant que telle, l'architecture a permis à l'homme de prendre ses distances par rapport à l'ordre simiesque dont il est issu et d'affirmer sa souveraineté. Souveraineté et sublimation sont au fond affaire de contrainte : la contrainte anthropologique des pulsions, qui s'impose à tout corps humain, mimant l'architecture et se mimant en elle, laquelle

en retour, et sur le versant politique, en impose aux multitudes prostrées devant les souverains incarnés dans la pierre. Avec Bataille, l'on comprend que la souveraineté humaine n'est pas universellement partagée. Il est permis de supposer que dans ce court texte comme dans d'autres, Bataille s'oppose à une bonne partie des avant-gardes productivistes de son temps, qui avaient reconnu dans l'architecture le fer de lance de l'organisation tayloriste du corps social. Il pointe également les régimes politiques totalitaires qui à ce moment-là, en Italie ou en Russie, monumentalisent leur pouvoir dans les grands édifices²². Mais cette critique de certaines pratiques de son temps est intégrée dans un récit plus long, un récit proprement anthropologique et même zoologique.

Bataille, selon un perspectivisme de la longue durée dont il n'a pas, à cette époque, le monopole, s'efforce d'intégrer l'actualité dans une histoire longue et continue – celle de la contrainte imposée depuis très longtemps au corps individuel et social. Fidèle à son schéma freudien, il reconnaît au sein de cette histoire continue des ruptures, qui se manifestent par un mouvement régressif vers le pôle de l'animalité – exprimé en l'occurrence par une certaine peinture tirant l'humain vers la « monstruosité bestiale ». Le dispositif *paragonal* de Bataille, puissamment expliqué par Denis Hollier dans *La Prise de la Concorde*, consiste à voir dans la peinture l'art qui défait ce que l'architecture fait²³. Quelles sont les images qui habitent la pensée de Bataille lorsqu'il écrit ces lignes ? Quelles sont les formes qui corrompent le corps glorieux de l'architecture et de l'homme ? D'un côté, il y a bien sûr les trois peintres qui allaient hanter les pages de *Documents* les deux années de son intense existence : Picasso, Masson, Miró. De l'autre, il y a une photographie : celle d'un singe particulier, que Bataille ne mentionne pas, mais qu'il a découvert au cours de ses lectures en anthropologie cette même année 1929. On la découvre glissée dans un dossier, conservé dans le fonds d'archives Georges Bataille à la Bibliothèque nationale de France et assorti de cette note : « Sur les singes »²⁴.

C'est lors d'une expédition entreprise au Venezuela entre 1917 et 1920 que le géologue suisse François de Loys découvrit et tua l'*Ameranthropoides loysi*. Hormis les membres de l'expédition,



L'*Ameranthropoides loysi*, extrait de Georges Montandon, « Découverte d'un singe d'apparence anthropoïde en Amérique du Sud », *Journal de la société des américanistes*, n° 21, 1929, Bibliothèque nationale de France, fonds d'archives Georges Bataille

personne n'a vu le singe, mort ou vif. On en a fait toutefois un cliché post-mortem saisissant, qui a de toute évidence durablement marqué Bataille. On ne saurait sans doute rien de l'animal – on ne connaît d'ailleurs même pas l'année exacte de sa rencontre fatale avec l'équipe du géologue – si le docteur Georges Montandon, raciste déclaré promis à un avenir de collaborateur notoire (il sera exécuté par la Résistance), n'avait entrepris de sonder les mystères de ce singe outrageusement anthropoïde²⁵. C'est grâce à ses publications, dont deux se trouvent dans le dossier « Sur les singes », que Bataille en prit manifestement connaissance. Dans une communication introduite par Lucien Lévy-Bruhl à la Société d'anthropologie, Montandon raconte la façon dont



Planche des «Anthropomorhia», extraite de Carl von Linné, *Amoenitates academicae* [Délites anatomiques], Holmie, Impensis Direct Laurentii Salvii, 1763

les membres de l'équipe du géologue, alors en plein milieu de la forêt du Tarra, « se trouvèrent un jour en présence d'un couple de singes de stature humaine. Ceux-ci, pleins de furie, marchèrent sur eux, debout, mais en se tenant aux arbustes, dont ils cassaient les branches, comme pour s'en servir d'armes, excrémentant d'autre part dans leurs mains et jetant ces excréments contre les hommes²⁶. » Peut-on trouver illustration plus puissante de la « monstruosité bestiale » du pôle régressif évoqué par Bataille, vers lequel tendent aussi les expériences intellectuelles les plus intéressantes de son temps ?

Il y a également dans le dossier de Bataille la photographie du cadavre de l'Ameranthropoides loysi. Une fois tuée – il s'agissait d'une femelle – le singe de grande stature fut assis sur une caisse, avec les yeux encore grands ouverts, un bâton sous son menton pour le redresser, ses bras longs comme agrippés aux angles de la caisse, tandis que ses pattes avaient été ouvertes de façon à exhiber son sexe. La mise en scène se veut troublante : est-il mort ou vif ? est-ce un animal ou un homme ? est-ce un « maître » ou un « esclave » ? Quant au bâton, il ne sert pas tant à garantir la position assise de la bête inanimée qu'à accentuer sa verticalité et sa ressemblance avec l'esèce humaine. Véritable prothèse, le bâton du singe est ici un supplément de ressemblance humaine²⁷.

Le bâton n'est pas qu'une astuce inventée pour l'occasion, mais un véritable code forgé dans les études d'histoire naturelle depuis la toute fin du XVII^e siècle. Selon toute vraisemblance, le premier



Planche extraite de Edward Tyson, *Orang-Outang, sive Homo Sylvestris: or, the Anatomy of a Pygmie, compared with that of a monkey, an Ape and a Man*, 1699

singe au bâton se trouve dans l'ouvrage du médecin Edward Tyson, *Orang-Outang, sive Homo Sylvestris: or, the Anatomy of a Pygmie, compared with that of a monkey, an Ape and a Man* (1699)²⁸. La première figure du livre est une gravure où le singe est représenté frontalement, debout, tenant bien fermement un bâton, qui prend ainsi la fonction d'une canne. Le corps de l'orang-outang, qui occupe toute la surface, se détache contre un paysage. Le singe se tient sur une colline, qui a plutôt l'air, comparé à la taille de l'animal, d'une motte de terre : le feuillage des arbres ne dépasse pas le début des cuisses de cet « homo sylvestris », de sorte qu'il apparaît ainsi sensiblement plus clairsemé que le pelage épais de la bête. Dans cette visualisation de l'« échelle

de la nature», où le végétal l'emporte sur le minéral et l'animal sur le végétal, le singe tire sa supériorité de sa ressemblance de plus en plus affirmée avec l'homme. Le deuxième moment important dans la généalogie des singes au bâton est fourni par Carl von Linné en personne. Après avoir classé le genre humain dans l'ordre des primates dans la dixième édition de *Système de la nature*, publiée en 1758, Linné conçoit quelques années plus tard, en 1763, dans son livre *Amoenitates academicae*, une catégorie spéciale d'«Anthropomorpha», dans laquelle il place des créatures phantasmiques, tel le troglodyte et l'orang-outang²⁹. L'illustration, qui a beaucoup circulé les siècles suivants, est le produit d'un montage, réunissant quatre figures plus ou moins velues. Deux d'entre elles, dont l'orang-outang, mais assis cette fois, tiennent un bâton. L'équipe de François de Loys recourt donc à une sémiotique instituée, mais en la transposant au médium photographique – ce qui confère à l'image le statut présumé de «document» et de «preuve». Bien plus, le bâton posé sous le menton exerce une violence visuelle bien plus forte que celle contenue dans ses antécédents graphiques : il dément la mort pour feindre la vie et impose un anthropomorphisme accru. Littéralement et virtuellement soutenu, cet anthropomorphisme résume tout simplement les pratiques coloniales³⁰. La bête y est la suppléante de l'indigène, à moins qu'elle n'en soit aussi le Maître.

Le singe-l'homme-l'architecture : telle est la taxinomie proposée par Bataille dans son Dictionnaire critique, dont le but est de défaire, de l'intérieur et par le bas, la taxinomie de la Raison d'un Tyson, d'un Linné, d'un Montandon. La photographie de l'Ameranthropoides loysi condense, malgré elle, ce travail de sape. Elle démonte la fonction de contrainte endossée par le bâton-prothèse. Qui est l'animal contraint à la demi-verticalité d'un homme assis ? qui est le singe architecturé ? qui est cette «étape intermédiaire» ? L'homme lui-même bien entendu, l'*anthropos*, le maître colonial, surgissant négativement de cette mise en scène photographique, brillant, pour ainsi dire, par son absence. Le bâton – ou le canon – est la synecdoque de l'«architecture», et le singe, «excrémentant» et agressant, mais aussi insistant de manière opiniâtre dans sa ressem-

blance avec l'humain, constituent le fonds insondable et informe de la peinture régressive nouvelle.

Contre Luquet : l'altération de séries de monnaie jusqu'à l'art

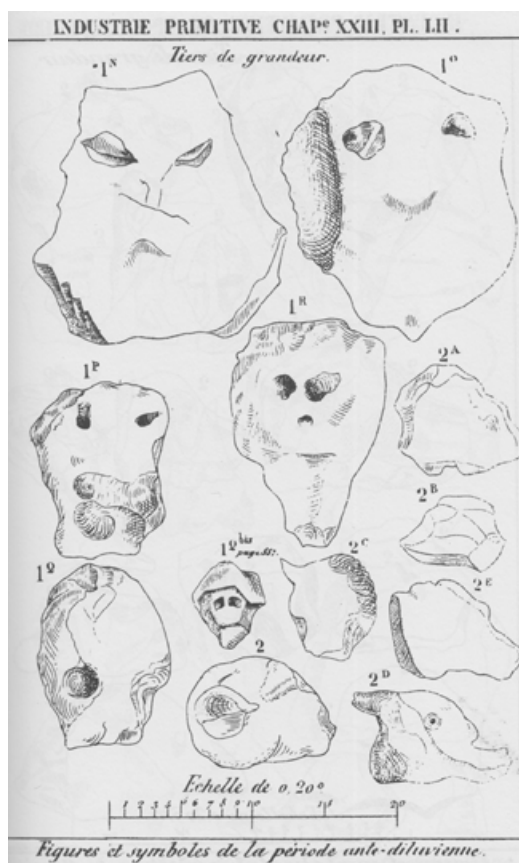
C'est dans un texte intitulé «L'art primitif»³¹, bien plus long que l'entrée «Architecture», que Bataille commence à exposer sa vision de la peinture régressive de son temps, se replongeant pour cela dans les profondeurs de la préhistoire. Si l'Ameranthropoides loysi l'avait conduit dans le champ de la zoologie, où l'on cherchait alors anxieusement les «formes intermédiaires» entre les singes et les hommes, la peinture de son temps le conduit à s'intéresser aux traces des premières expressions symboliques de l'espèce humaine. Le livre du psychologue et philosophe Georges-Henri Luquet intitulé *L'Art primitif* et publié en 1930³² sera son point de départ. L'ouvrage venait synthétiser les recherches antérieures de Luquet, qui s'était fait connaître pour ses analyses du dessin d'enfant. En vertu des croyances de l'époque en la loi de recapitulation, qui veut que l'ontogenèse – la vie du fœtus – répète en accéléré la phylogenèse – la vie de l'espèce –, et qu'il suivait scrupuleusement, l'analyse de l'enfance avait mené *tout naturellement* Luquet à l'étude de l'art préhistorique³³. Transposée dans le registre symbolique, la loi de la recapitulation domina longtemps les sciences humaines, la psychanalyse freudienne avant tout³⁴, ce qui permit à Luquet de poser l'origine en matrice universelle et immaculée, ressurgissant pour ainsi dire avec chaque naissance. Il était ainsi convaincu que l'observation de la genèse et de l'évolution du dessin chez l'enfant lui permettrait de suivre, comme dans un flash-back fulgurant, la genèse et l'évolution de l'art.

S'il était vrai, comme l'affirmait Luquet, que «chaque enfant recommence pour son compte l'invention du dessin figuré comme s'il était le premier figurateur», indépendamment des conditions historiques particulières dans lesquelles il vit, la conjecture, alors prédominante chez les préhistoriens, selon laquelle la fonction de l'art pariétal était avant tout magique se trouvait ébranlée³⁵. C'est en 1903 en effet que Salomon Reinach avait proposé la première lecture systématique de l'art pariétal comme faisant partie d'un rite de magie de chasse, telle



Altamira, enchevêtrements de lignes avec figure, reproduit dans Sigfried Giedion, *The Eternal Present: A Contribution on Constancy and Changes, I. The Beginnings of Art*, New York, Pantheon Books, 1962, p. 300, photo Achille Weider

qu'on la pratiquait encore dans plusieurs sociétés primitives³⁶. Cette lecture s'opposait aux premières théories, développées à partir de 1865, qui tenaient l'art pariétal pour une pratique artistique instinctive et purement mécanique, favorisée par les sens aiguisés des chasseurs, toujours à l'affût de la bête, et par le temps d'oisiveté dont ils auraient disposé en abondance. Quand Luquet commence à formuler ses théories de l'art préhistorique, au milieu des années 1920, il ne fait au fond que réactiver les théories de la gratuité de l'art : dans l'enchevêtrement des lignes, dont nulle figure n'émerge, ou dans les marques des doigts sur l'argile, il reconnaît un procédé équivalent aux premiers graffiti que tracent machinalement les enfants lorsqu'ils font traîner leurs doigts sur les murs, les tables et autres surfaces à leur portée. Les premiers hommes, aussi « vierges » de tradition que les enfants, auraient selon lui produit leurs premiers gestes graphiques pour affirmer, sans qu'ils en soient conscients, leur « personnalité »³⁷. Ce qui restait mécanique chez l'homme – un geste dépourvu d'intentionnalité précise –, se doublait de l'observation des accidents de la matière : veines, taches, creux, bosses et autres irrégularités minérales possédant une potentialité figurative, capable de suggérer à l'esprit de ces artistes involontaires la reconnaissance d'un morceau du monde où ils vivaient. Ce que Luquet nomme ainsi « auto-imitation » (que l'on pourrait aussi nommer autosuggestion) se rapporte quant à elle aux théories de la tache, qui, depuis la Renaissance jusqu'au romantisme, ont été analysées par Jean-Claude Lebensztejn dans un livre désormais classique³⁸. Ces théories avaient été fortement réactivées par les préhistoriens spéculant sur l'origine de la pratique artistique, depuis Boucher de Perthes jusqu'à l'école évolutionniste des Britanniques. Boucher de Perthes avait ainsi cru trouver des « pierres-figures », c'est-à-dire des pierres dont la ressemblance figurative – notamment avec des têtes ou des crânes humains, ainsi qu'avec des têtes d'oiseaux ou d'autres bêtes – ne pouvait être accidentelle, mais plus certainement « aidée » par les hommes – à la manière des « readymade aidés » de Marcel Duchamp³⁹. Quant à l'ethnologue anglais Henry Balfour, imprégné de darwinisme, il théorisait dans un livre paru en 1893 un premier « stade adaptatif » de



Jacques Boucher de Perthes, «Figures et symboles de la période ante-diluvienne», planche extraite de *id.*, *Antiquités celtiques et antédiluviennes. Mémoire sur l'industrie primitive et les arts à leur origine*, vol. 1, Paris, Treuttel et Wurtz, 1847

l'art, dans lequel « l'homme acceptait et adaptait simplement des effets qui lui étaient accidentellement suggérés » par son milieu⁴⁰. Au fil des pages, l'homme de Balfour sortait lentement et graduellement de la reconnaissance passive des formes pour atteindre leur imitation volontaire, puis la création pleinement originale. Tout aussi évolutionniste, la démonstration de Luquet transpose plus particulièrement le stade du « réalisme intellectuel » du dessin d'enfant à l'art des premiers hommes. Lors de leurs premiers gribouillages et avant la peinture somptueuse d'animaux sur les parois, les hommes préhistoriques auraient donc dessiné des animaux tels qu'ils les connaissaient, et non pas tels qu'ils les voyaient.

Si l'abbé Breuil, maître indiscutable de la discipline préhistorique pendant ces années, admet la

théorie de Luquet – en combinant allégrement celle-ci aux théories de la magie de chasse –, ce n'est guère le cas de Bataille, qui qualifie d'entrée de jeu son postulat récapitulatif de « partie d'une série noire » et de « proposition hardie »⁴¹. Cette position anti-récapitulation fut assez rare à l'époque pour être souligné aujourd'hui. Bataille ne met pas seulement en doute l'impeccable mécanique logique de ce récit historique, il en conteste surtout la conception cumulative, capitalisable, du temps. De l'individu à l'espèce et de l'espèce à l'individu : rien ne se perd dans ce trajet circulaire, les acquis restant stockés dans la mémoire ineffaçable des corps, et dans quel but ! Si les enfants ou les premiers artistes cherchent à *affirmer* « machinalement » leur personnalité, les adultes et les hommes modernes sont censés trouver dans l'art le moyen suprême et délibéré de s'auto-affirmer. En définitive, cette théorie de la gratuité de l'art n'était pas sans utilité, l'autonomie de l'art produisant inévitablement l'écrasante autonomie de l'homme.

Bataille remarque quelque chose dans l'art pré-historique, sur quoi la théorie de Luquet fait l'impasse : la somptuosité des animaux va de pair avec la déformation caricaturale de la figure humaine. S'il est vrai que tous les préhistoriens relèvent cette contradiction, personne ne l'interroge vraiment avant Bataille. Comment expliquer cette « dualité si évidente et même si choquante à l'origine de la représentation figurée⁴² » ? Luquet ne dit rien du traitement peu respectueux réservé par les hommes préhistoriques à leur propre figure. Dans sa démonstration, l'homme brille par son absence, un peu comme dans la photographie de l'*Ameranthropoides loysi*. Chez Luquet aussi, les animaux « s'architecturent » peu à peu, affirmant par là leur soumission à l'emprise humaine. Mais, comme dans la photographie coloniale, le silence de Luquet est criant. « Évidente » et même « choquante », Bataille explique la dualité des premières figurations des hommes grâce à la notion d'« altération », tirée du cœur même de l'archéologie évolutionniste. L'altération est pour lui une pulsion, éprouvée par les enfants, mais aussi par les adultes, qui, artistes ou non, osent se libérer de « la chiourme architecturale ».

La théorie de Bataille est aussi processuelle et additionnelle que celle de Luquet, mais il s'agit d'une

addition d'altérations, irrégulières de surcroît, ne permettant aucunement de s'orienter dans le temps et l'histoire. Ces altérations s'exercent sur le support puis sur le dessin lui-même, lequel « se développe et s'enrichit en variétés, en accentuant dans tous les sens la déformation de l'objet représenté⁴³ ». Pour Bataille, l'accumulation des gestes, l'enrichissement et la variation des formes ne produisent pas du positif, ne suppléent pas à l'idéal, ne capitalisent pas de ressemblance. Dans un processus inverse à celui décrit par Luquet, ces processus *détruisent* leur objet⁴⁴ : « L'objet détruit (le papier ou le mur) est altéré à tel point qu'il est transformé en un nouvel objet, un cheval, une tête, un homme. Enfin, au cours de la répétition, ce nouvel objet est lui-même altéré par une série de déformations. L'art, puisque art il y a incontestablement, procède dans ce sens par destructions successives. Alors tant qu'il libère des instincts *libidineux*, ces instincts sont sadiques⁴⁵. » Loin de constituer une appropriation successive du monde par l'homme, la marque graphique constitue selon Bataille une négation du monde tel qu'il est, y compris et avant tout une négation de l'homme lui-même. Loin de s'appuyer sur la reconnaissance partielle du monde, auquel il convient de s'adapter surnoisement, en l'imitant afin de mieux s'en affranchir par la suite, il s'agit de le nier au fur et à mesure qu'il émerge dans le fouillis des marques.

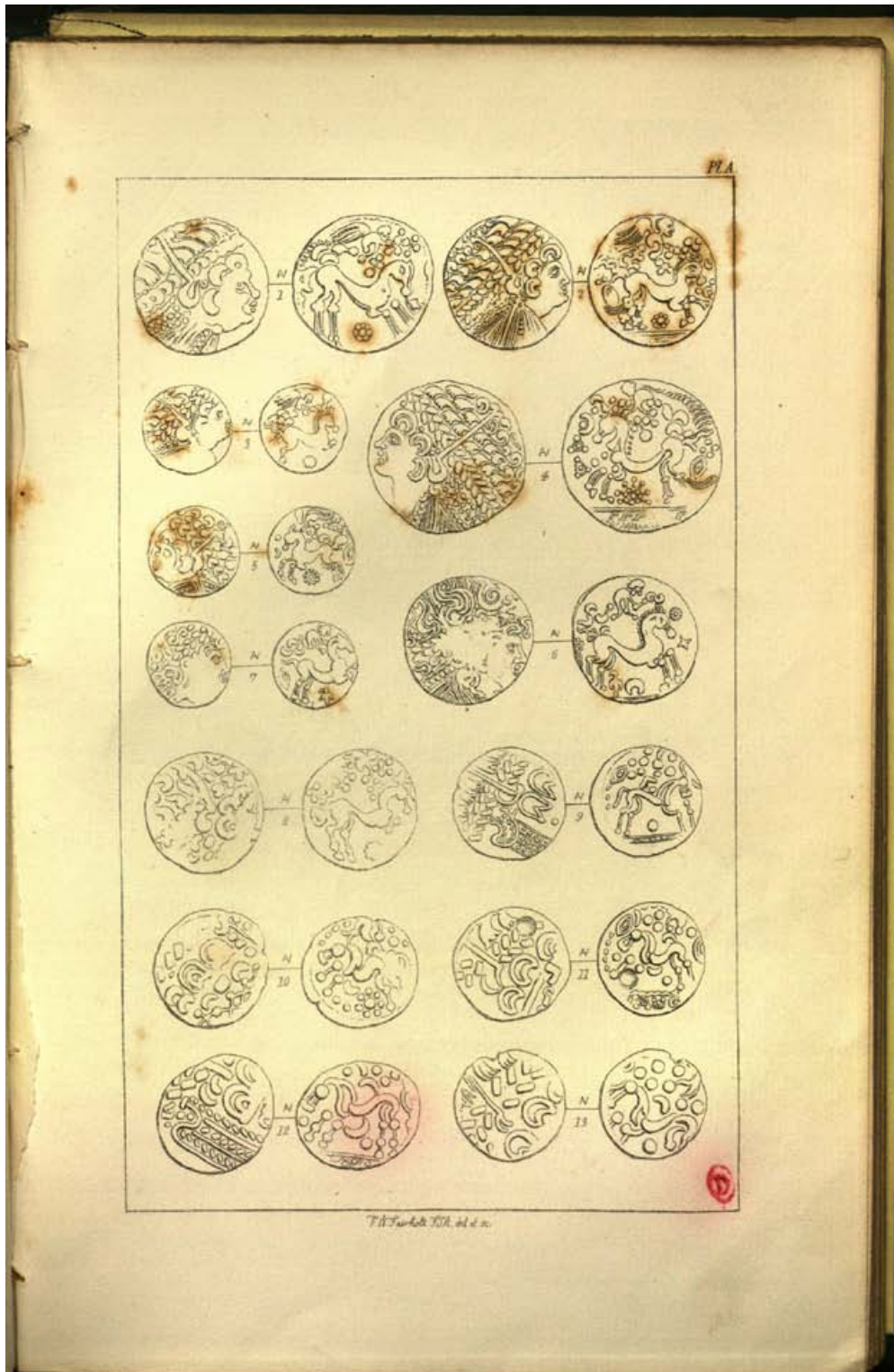
Bataille pense, à l'instar de Luquet, que l'art préhistorique – « puisqu'art il y avait assurément » – n'a pas été pratiqué à des fins utilitaires, comme l'avaient soutenu les défenseurs de la théorie de la magie comestible à partir de 1903. Non seulement les hommes ne peignaient pas les animaux qu'ils espéraient tuer à la chasse, mais ils menaient une activité dont le but était de se consumer elle-même, comme un sacrifice symbolique – un sacrifice qui devait permettre d'affirmer un instinct libidinal tout autant improductif : le sadisme. Hollier analyse cette valeur d'usage improductif de l'art, qui distingue Bataille des ethnologues contribuant régulièrement à la revue *Documents*⁴⁶. Si la préhistoire doit bien à l'ethnologie la thèse de la magie utilitaire (sympathique ou comestible), Bataille y introduit sa propre thèse, celle d'un art qui, tout comme la magie utilitaire, n'est certes pas échangeable, mais dont l'usage est aussi

totallement improductif. Bataille se montre ainsi bien plus proche de certains défenseurs de l'art pour l'art qu'on a pu le dire⁴⁷. Du reste, l'improductivité de l'art ne concerne pas seulement la figure humaine, mais aussi l'histoire dans son ensemble. S'il est bien vrai que les enfants font des gribouillis, ceux-ci ne sont pas l'héritage de leurs lointains ancêtres; non plus davantage la première étape d'un processus évolutif. Les enfants, insuffisamment architecturés, font ce qu'ils ont à faire : ils trouvent du sens dans la négation du monde qui existait déjà avant eux, et qui leur fut donc imposé. Sans bâton ni canon pour lui donner un ordre, l'histoire est finalement aussi altérée, aussi *informe* que le visage humain, ou qu'un « crachat »⁴⁸.

Comme il l'avait fait avec son Dictionnaire critique et sa forme taxinomique et normative destinée à être subvertie de l'intérieur, Bataille emploie le terme d'« altération » de façon *sadique* : pour lui faire dire le contraire de ce que le mot signifie dans les usages archéologiques normatifs. Il est hors de doute que ce chartiste, conservateur au cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale, qui avait consacré son tout premier texte dans *Documents*, intitulé « Le cheval académique »⁴⁹, aux monnaies gauloises, connaissait très bien le terme d'« altération », institué par l'archéologue Sir John Evans dans ses nombreuses publications sur les monnaies celtiques⁵⁰. Evans, l'un des parrains de la préhistoire, qui avait notamment prouvé le bien-fondé de la théorie de Boucher de Perthes sur l'existence de l'homme fossile, est une source oubliée de Bataille. Il importe ici de s'en souvenir, si l'on veut mieux comprendre le fonctionnement de sa pensée altérante de l'histoire. L'altération signifie pour l'archéologie évolutionniste du milieu du XIX^e siècle la corruption progressive des formes classiques et naturalistes imitées par les monnaies barbares. La disposition linéaire des reproductions de monnaies dans les livres et les vitrines des musées visait à rendre sensible ce processus dégénératif, où les écarts discrets entre des monnaies contiguës du début de la série se transformaient en abîmes de dissemblance à la fin : la tête d'une Méduse finissait en charrue, et le cheval de Philippe, roi de Macédoine, en ornement cruciforme. Bataille extrait l'altération de ce schéma *linéaire*, pour la poser au cœur de la création, de n'importe quelle

création, qui, insoumise à l'« architecture », opère de façon informe. Plutôt que de se plier au rythme évolutif / régressif, l'altération peut surgir au hasard, ici ou là. L'altération selon Bataille ne connaît aucune sorte d'évolution : ni progressive ni régressive. Et c'est parce que Bataille reconnaît l'altération dans l'art de son temps qu'il reproche à Luquet son aveuglement devant cet art autant que face à l'art préhistorique : « Un changement de sens contraire a eu lieu de nos jours dans les arts figurés : ceux-ci ont présenté assez brusquement un processus de décomposition et de destruction qui n'a pas été beaucoup moins pénible à beaucoup de gens que ne le serait la vue de la décomposition et de la destruction du cadavre. Mais, bien entendu, la conception de M. Luquet ne peut pas plus envisager cette forme moderne de la représentation qu'elle ne peut envisager la sculpture en général; car si cette peinture pourrie altère les objets avec une violence qui n'avait pas encore été atteinte, elle ne présente qu'à un degré insignifiant des phénomènes du réalisme intellectuel⁵¹. »

Dans les années 1870-1900, la peinture pariétale a suscité une incompréhension due à son inadéquation aux structures évolutionnistes de la pensée de l'époque : comment ce qu'on prenait pour un naturalisme ou un réalisme abouti, doté manifestement d'un sens métaphysique, pouvait-il rimer avec des intelligences et des civilisations si rudimentaires⁵²? Également évolutionnistes, les premiers défenseurs de l'abstraction, tels Kazimir Malevitch ou Roger Fry, ont au contraire trouvé plus tard dans l'art préhistorique la preuve suprême que le réalisme n'était qu'une forme inférieure de la représentation : « C'est le sauvage qui, le premier, a posé le principe du naturalisme », déclarait Malevitch dans son premier manifeste suprématiste⁵³, tandis que Fry expliquait ce fait par la soumission passive des primitifs (dans lesquels il incluait aussi les hommes préhistoriques) à l'immédiateté du sensible⁵⁴. De façon plus globale, si la préhistoire a intéressé les artistes d'avant-garde, ce ne fut certes pas pour sa dextérité formelle, ni pour ses images animalières, qui, à quelques très rares exceptions près (chez Hans Arp et, plus tard, Henri Michaux) ont été ignorées grosso modo jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. En revanche, l'imagerie et la temporalité minérales et fossiles de la préhistoire a



Origine des pièces de monnaie gauloises, extrait de John Evans, *The Coins of the Ancient Britons*, Londres, B. Quaritch, 1864, planche A, Paris, bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet, © photo INHA, Dist. RMN-Grand Palais / image INHA

concordé avec la mécanisation et avec un certain formalisme – muet comme une pierre – au cœur des pratiques avant-gardistes. De sorte que lorsque Bataille met en rapport l'art pariétal et l'art de son temps, il capte le sursaut d'un changement. On assiste en effet vers la fin des années 1920 à une modification dans l'usage de la préhistoire; les artistes deviennent plus attentifs à la multiplicité des procédés formels de l'âge de pierre, mais aussi à la matérialité altérée des artefacts. Joan Miró est essentiel dans ce tournant, bien plus en vérité que Picasso. Si Picasso s'est tourné à la fin des années 1920 vers le réservoir néolithique de formes, c'est en raison des analogies troublantes de ces formes avec l'univers fossile et minéral : les baigneuses-monuments sur les passerelles de Cannes et les rivages de Dinard, entre 1928 et 1930, sont à strictement parler des « étapes intermédiaires », des créatures d'inter-règnes, entre les pierres, les squelettes et les tombes de la préhistoire⁵⁵. Elles sont les derniers restes de son travail entamé sur la minéralité pendant les premières années du cubisme. Miró a quant à lui abordé la préhistoire par le biais de la peinture pariétale, et cela au milieu des années 1920, au moment où il commence à se questionner, de manière douloureuse et agressive, sur les limites historiques de son médium, rendues incertaines notamment par la mécanisation. Ainsi, tout comme la « première œuvre d'art » aurait pu être un ready-made – une forme sélectionnée et arrachée à son premier contexte, souvenons-nous de Boucher de Perthes –, la « dernière » peinture engage aussi un dialogue avec la préhistoire. Immédiatement après son long texte sur Luquet, Bataille consacre à Miró un texte aussi minuscule qu'une tache. Le titre est sec et bref : « Joan Miró : Peintures récentes »⁵⁶. Deux extrémités donc : l'origine et la fin de la peinture, le passé profond et le présent, deux pôles qui, en contractant prodigieusement le temps, produisent l'histoire, une histoire sans cohérence et sans régularité rythmique, une histoire tendue, en sursis.

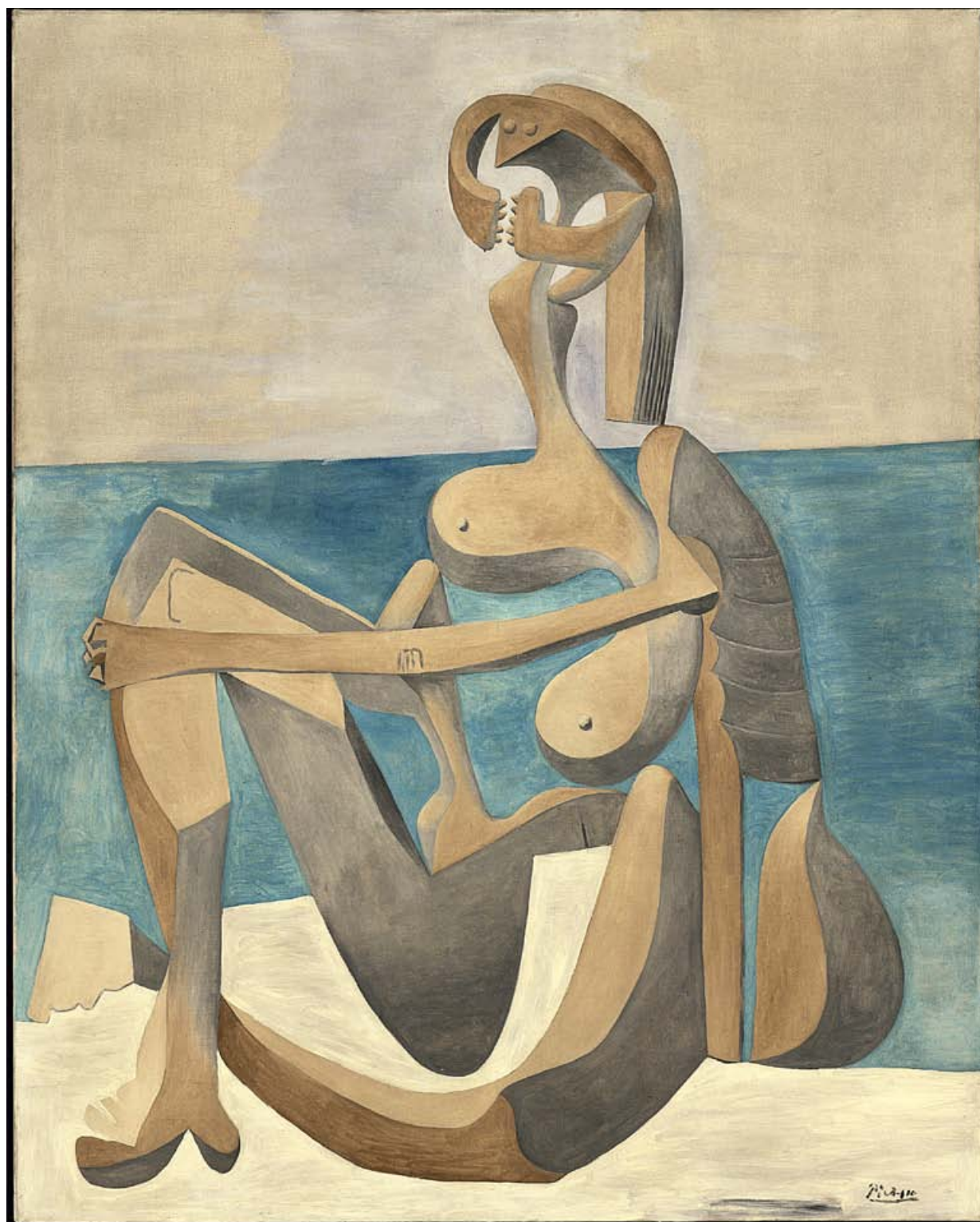
La poussière de l'histoire : Joan Miró

Il peut paraître contradictoire que Bataille introduise la peinture récente de Miró, « peintre dont l'évolution présente un intérêt bien singulier », comme une « étape »⁵⁷. Mais les étapes ne sont pas nécessaire-

ment graduelles et ne conduisent pas forcément à un *telos*. Bien d'autres artistes auraient pu témoigner du tournant régressif de la peinture nouvelle, mais ce que Miró a de « bien singulier » selon Bataille, c'est sans doute la capacité qu'il donne à ses tableaux de signifier la tension visuelle qu'ils ont absorbée – un par un, mais aussi, et c'est important, les uns *après* les autres. Dans la pléthore de solutions plastiques expérimentées dans sa phase antipicturale, Miró offre surtout *une mise en récit, une péripétie* : Bataille relève là une première dynamique régressive, qui, atteignant la tache irréductible, rebondit et se reprend à nouveau, en déplaçant les termes et les modes de l'altération picturale.

Tout d'abord, écrit Bataille, Miró commença par « une représentation si minutieuse qu'elle mettait jusqu'à un certain point la réalité en poussière, une sorte de poussière ensoleillée⁵⁸ ». Ainsi, dès le début, cette peinture était-elle réfractaire aux lignes droites : tendue comme un arc, elle qui cherchait à capter le visible dans son détail infime – Bataille se réfère ici sans doute à *La Ferme*, (1921-1922) et à quelques autres tableaux apparentés –, se décompose finalement en une « poussière ensoleillée »⁵⁹. L'attachement mystique de Miró aux détails infimes – brins d'herbe, lézardes dans les murs, objets précis, souvent représentés à une échelle affective – a été analysé extensivement par les historiens⁶⁰. De même, ses compositions n'ont pas d'unité englobante, mais tirent le regard dans toutes les directions, aussi souveraines les unes que les autres. La « poussière ensoleillée » est le résultat d'une vision centrifuge, mais aussi le produit d'une attention très longue et appuyée : elle convertit dialectiquement l'amour légendaire, et un brin réactionnaire, de Miró pour sa terre natale; elle incarne, mais comme une antithèse, la création douloureuse du tableau *La Ferme*, que le peintre disait avoir porté pendant neuf mois, comme une femme son enfant.

Puis Bataille évoque les tableaux hallucinatoires qui, à partir de *La Terre labourée*, font de ces « objets infirmes » des signes énigmatiques, libérés « individuellement de toute réalité » et montrés « comme une foule d'éléments décomposés et d'autant plus agités »⁶¹. Le tourbillon visuel et sémantique des tableaux des années 1923-1924, où chaque forme



Pablo Picasso, *Baigneuse assise*, 1930, New York, Museum of Modern Art, huile sur toile, 163,2 x 129,5, Mrs. Simon Guggenheim Fund, 82.1950 © 2016. Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence

agit comme la métaphore d'une autre, est une autre façon, assumée et pleinement délibérée, de faire du visible une « poussière ensoleillée ».

Enfin, ajoute Bataille, en rappelant que le peintre disait vouloir « tuer la peinture⁶² », « la décomposition fut poussée à tel point qu'il ne resta plus que quelques taches informes sur le couvercle (ou sur la pierre tombale, si l'on veut) de la boîte à malices⁶³. L'assassinat de la peinture coïncide donc avec sa réduction à une « tache informe » : celle, industrielle, sur le couvercle de la boîte de couleurs, mais aussi celle de l'origine conjecturale de la peinture elle-même. Thierry de Duve a beaucoup médité sur l'industrialisation, qui commença, à travers l'usage des tubes des couleurs, à menacer le corps même de la peinture et dont les conséquences furent tirées par Duchamp avec le ready-made⁶⁴. Miró, lui, choisit de se confronter aux implications de la reproductibilité à l'intérieur même de son médium. La tension de ses compositions est l'empreinte de cette lutte – une lutte maniaque, très conforme au fond au processus de conversion de la mélancolie en manie, constitutif de l'art moderne depuis le romantisme, ainsi que l'a relevé Éric Michaud⁶⁵. Laissant de côté les portraits postcubistes de 1924 et d'autres séries qui auraient pu témoigner en faveur du « réalisme intellectuel » de Luquet, Bataille évoque ici les compositions de 1927, peintes à même la toile brune du tableau, dont aucune couleur ne couvre l'impénétrable opacité. Ce support nu, au potentiel suggestif minimal, est un monde bien réfractaire à l'auto-imitation – bien différent en cela d'autres surfaces de tableaux de Miró, « qui avaient l'air moins peintes que salies », comme l'écrivait Michel Leiris⁶⁶. En 1927, le peintre pose des taches et des contours insinuant la « poursuite » d'une abeille, la toile d'une araignée, ou la forme d'une projection perspectiviste rudimentaire, débordée par une tache informe. Cette tache ne s'intègre pas au cadre architectural qui lui est donné : elle empiète sur ses limites, n'a que faire de la perspective, ne ressemble à rien. Elle est aux antipodes de la tache suggestive que les premiers artistes auraient reconnue, répétée, prolongée et enfin refoulée sous les formes éclatantes de la réalité⁶⁷. Une peinture resserrée dans une dimension est une peinture en suspens, qui joint l'origine

et la fin, mais dans le doute; ce doute qui a emporté la centralité de la « terre natale » chez le peintre catalan. Il est certain que la succession d'altérations régressant de plus en plus jusqu'à atteindre la racine pourrait s'apparenter à une évolution à l'envers, un peu plus rebelle peut-être qu'une évolution progressive, mais une évolution tout de même. N'oublions pas que la régression fut instituée en catégorie par la pensée évolutionniste. Or il semble bien que si Bataille a choisi Miró, c'est précisément parce que son œuvre ne possède pas qu'une unique dimension. Après avoir posé la « pierre tombale » de la peinture, il ressuscite celle-ci, pour exercer à nouveau sur elle son sadisme altérant. C'est la tache qu'il faut maintenant altérer. Ce qui signifie que la tache industrielle n'est ni dernière ni première.

« Puis les petits éléments coléreux et aliénés procédèrent à une nouvelle irruption, puis ils disparaissaient encore une fois aujourd'hui dans ces peintures, laissant seulement les traces d'on ne sait quel désastre », ainsi finit le texte de Bataille⁶⁸. La colère antipicturale de Miró a repris le dessus grâce à deux procédés antithétiques, mais complémentaires : celui des « petits éléments coléreux et aliénés », vestiges des tableaux inspirés par la peinture des Maîtres – des intérieurs hollandais et quelques portraits, dont celui de La Fornarina; celui de la pratique altérante du peintre, qui pousse ces objets vers leur disparition, dans des collages et dans ses compositions gigantesques sur fond blanc surtout, celles qu'il appelait simplement « Peinture » (1930). Miró avait voyagé en Hollande pour y regarder la peinture, dont il admirait la capacité à saisir le visible dans ses rétractations les plus infimes. Il se disait fasciné par « la capacité des peintres hollandais de rendre visibles des points aussi petits que les grains de poussière, et de se concentrer sur un petit reflet au milieu de l'obscurité⁶⁹ ». La voilà donc la poussière ensoleillée : dans sa forme canonique, elle apparaît comme lumière dans une peinture bourgeoise sereine, sûre du monde et d'elle-même. Mais chez Miró, la poussière ensoleillée est le reste du doute et d'une passion sadique : « Je crois, écrit-il à son ami critique catalan, Sebastià Gasch, que ce sera un travail impressionnant. Je pense attaquer de façon de plus en plus totale, tuant mes victimes proprement, sans agonie et révolutions



Joan Miró, *La Terre labourée*, 1923-1924, huile sur toile, 66 x 92,7, New York, Solomon R. Guggenheim Museum. © photo The Solomon R. Guggenheim Foundation / Art Resource, NY, dist. RMN-Grand Palais / The Solomon R. Guggenheim Foundation / Art Resource, NY

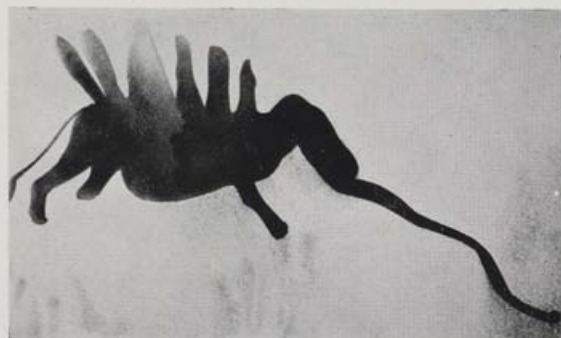
nerveuses, un coup sec, comme la foudre⁷⁰.» Ces tableaux, fabriqués à partir de cartes postales et non signés, déclarent en quelque sorte leur assassinat « clinique ». Le monde serein des Maîtres doit être malmené pour signifier son « désastre ». Et pour Bataille, c'est quand la Grande Histoire frôle par ses reproductions standardisées la réification que la préhistoire apparaît.

Les œuvres de Miró reproduites avec l'article de Bataille font toutes partie d'une série de compositions sur fond blanc. Par leurs dimensions monumentales, excédant les deux mètres de large, ces toiles se rapprochent des peintures pariétales. Mais elles s'y apparentent aussi par les marques grattées et peintes, et par les taches informes qu'elles contiennent. Parmi elles, règne une composition où figure une tête humaine, suggérée par le contour

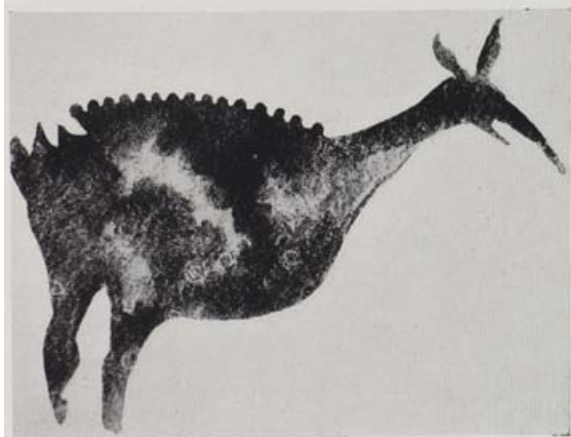
d'un profil, d'une épaisseur inégale, serrant tant bien que mal une tache rose, que recouvre partiellement une tache noire. D'autres taches, ne rimant avec aucune forme connue, sont posées sur les bords, comme pour disputer l'indiscutable centralité du visage humain. Ces peintures récentes opèrent selon Bataille le même travail d'altération de la figure humaine que celui détecté dans la préhistoire et que Luquet avait préféré ignorer. Si Boucher de Perthes ne pouvait imaginer de premier art autre que ressemblant à la tête humaine (« de toutes les images, la sienne est celle qui donne à l'homme le plus à penser : c'est un miroir dans lequel il se voit, se mesure et se sent⁷¹ »), la peinture qui entendait se soustraire au service de l'homme se devait de nier cette tête. Visibles dans la toile, les coups de Miró parlent aussi à la place de la préhistoire muette, dont



SASSA SUIH MAKABA-ROAD (RHODÉSIE DU SUD). PETITE SCÈNE DE CHASSE.



CAVERNE DE MHEWA (RHODÉSIE DU SUD). ANIMAL FABULEUX EN FORME D'ÉLÉPHANT.



CAVERNE DE INORO (RHODÉSIE DU SUD). OISEAU FABULEUX.

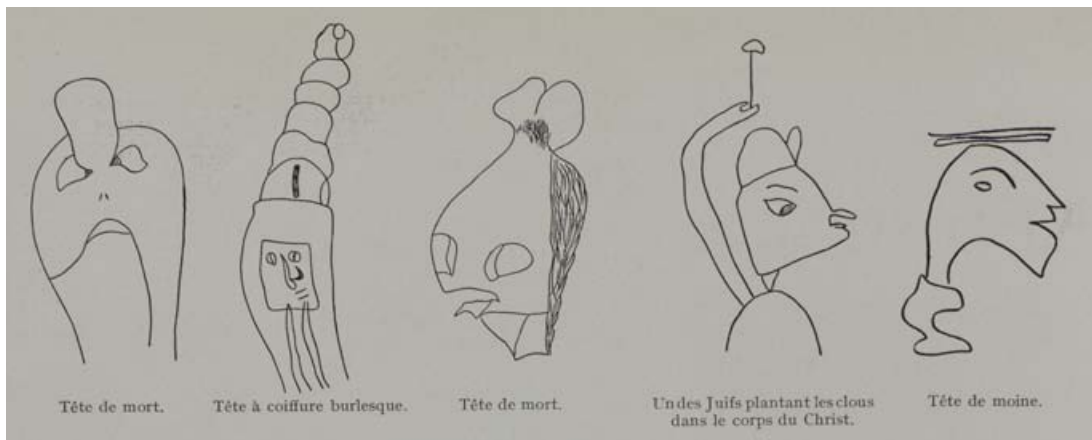
Relevés réalisés par Leo Frobenius en Rhodésie du sud (actuel Zimbabwe), extraits de *id.*, «L'art africain» *Cahiers d'art*, vol. 6-10, 1930, p. 423

les flèches n'étaient pas dirigées contre les animaux comestibles, comme le pensaient les ethnologues de la préhistoire, mais contre la souveraineté humaine.

La rupture comme âge d'or :

Bataille sur Frobenius

Que le premier gibier de l'homme fût sa propre image, Bataille en trouve aussi la preuve dans les relevés des peintures préhistoriques effectués par les équipes de l'ethnologue allemand Leo Frobenius en Afrique et exposés en 1930 à Paris⁷². Bien des artistes, dont Miró et Picasso, ont visité cette exposition, qui a certainement joué un grand rôle dans leur appropriation de la peinture pariétale et qui fera prendre à l'art le tournant que l'on sait. Ce que Bataille retient de cette peinture pariétale, largement reproduite dans un numéro spécial des *Cahiers d'art* dirigé par Frobenius et l'Abbé Breuil, est «une stupéfiante négation de l'homme», lequel, «loin de chercher à s'affirmer contre la nature», «y apparaît volontairement comme une sorte de déchet»⁷³. Les corps humains y apparaissent «comme des ludions, comme des jouets du vent et des herbes, comme des agglomérats de poussière chargés d'une activité qui les décompose continuellement»⁷⁴. Excrément de la nature, simple jouet, boule de poussière à la merci du vent : autant de métaphores qui retirent à l'homme sa centralité souveraine. De la mythologie de l'âge d'or, Bataille ne garde que sa perte, mais pour la mettre au cœur : loin d'esquisser un âge d'or édénique, où l'homme aurait vécu dans un état de grâce, uni avec les arbres et les bêtes avant la séparation fatale (opérée par «l'architecture»), il imagine la capacité accrue de ces hommes à éprouver «l'hétérogénéité criante de notre être par rapport au monde». L'âge d'or de Bataille a pour état ontologique la conscience enjouée du tragique. Les hommes préhistoriques ou les Bushmen en Afrique, mangeurs des animaux qui les entouraient, étaient conscients de la «rupture», de «l'hétérogénéité sous toutes ses formes», de «l'incapacité de jamais rapprocher ce qui a été séparé par une inconcevable violence»⁷⁵. En d'autres termes, la violence précède les guerres et la sauvagerie, elle est inhérente à l'homme, voué qu'il est à cet interrègne dont parle aussi Heinrich von Kleist ou, plus tard, Paul Klee : ni animal ni Dieu⁷⁶.



Michel Leiris, « Graffiti abyssinsins », *Arts et métiers graphiques*, n° 44, 1934, détail de la p. 57

Ameranthropoides loysi, pratiques picturales autonégatrices de Miró, relevés préhistoriques africains par Frobenius : le bâton anthropique se transforme en coups d'altération, exprimant une rupture béante qu'il appartient à chaque époque d'éprouver ou non. Cette vision, incontestablement régressive, reste malgré tout hasardeuse, informe et imprévisible. Loin d'atteindre une « simplicité préhistorique », où « la fin rejoint le commencement », comme l'avait écrit au sujet de ses collages, quelques livraisons plus tôt, Carl Einstein, le coéditeur allemand de *Documents*, Miró témoigne dans son œuvre, selon Bataille, d'un désastre indéchiffrable et imprévisible⁷⁷. Les lignes ne sont ni droites (elles ne marquent aucun évolutionnisme progressif ou régressif) ni circulaires, mais brouillées, à l'image sans doute des entrelacs sur les parois des cavernes : l'histoire est aussi informe que l'univers.

De Lascaux à Hiroshima : le récit de l'anthropogénèse par Georges Bataille Kojève via Leiris : graffiti abyssiniens

Michel Leiris se souviendra plus tard, en 1936, de la théorie de Bataille, trois ans après la fin de la mission Dakar-Djibouti (1931-1933)⁷⁸. Parmi les milliers de choses découvertes par la mission ethnologique française, il y a ces graffiti que les jeunes élèves gravent sur les murs des églises où se déroulent leurs leçons. Marcel Griaule en avait fait quelques relevés dans son premier voyage en Abyssinie et

Bataille s'en était servi pour illustrer son propos contre Luquet. Leiris fait le même chemin, mais à rebours : pour expliquer ces graffiti, il se souvient de la théorie de Bataille sur la préhistoire. Furtifs, parce que tracés par les élèves à l'insu de leur maître, ces dessins traduisent selon Leiris « une volonté obscure de rébellion, d'attentat contre le monde extérieur qui doit peser bien autant, dans les origines de l'art, que le désir de le contraindre par l'emploi magique des signes, base de l'écriture. Il est vrai que contraindre le monde, c'est encore se révolter contre ce qu'il est et le haïr, et qu'il n'existe sans doute aucune activité humaine, tant magique que purement technique, qui ne soit empreinte, en dernière analyse, d'une certaine joie sadique⁷⁹. » Si cette joie sadique, source de création originelle, porte toutes les traces de l'altération selon Bataille, l'« attentat contre le monde extérieur », la révolte et la haine contre « ce qu'il est » portent davantage les marques plus récentes d'Alexandre Kojève, interprète fameux de *La Phénoménologie de l'esprit* de Hegel, dont on connaît l'impact des cours, donnés entre 1933 à 1939, sur bien des intellectuels parisiens, de Lacan à Queneau, en passant par Bataille⁸⁰. L'histoire universelle de Hegel devient chez Kojève histoire de l'anthropogénèse, à savoir l'action de l'homme dans le monde depuis les débuts jusqu'à la fin de l'histoire. Selon Kojève, l'homme se distingue de l'animal vivant dans une « quiétude passive » par son « désir inquiet », qui se manifeste dans une action négative, par la destruction de l'objet désiré. Dans un

monde hostile, qui l'ignore, l'homme désire trouver la « reconnaissance » par le biais de la négativité de son action, qu'il exerce sur la matière à travers le travail, qu'il exerce aussi sur les autres hommes, prêts à reconnaître le prestige du « Maître » en travaillant pour lui comme ses « esclaves ». La fin de l'histoire coïnciderait, selon Kojève, avec la fin de l'action négative, ce moment où tous les esclaves trouveraient « satisfaction » en devenant des Maîtres. Les hommes retourneraient du coup à la quiétude animale dont ils étaient progressivement sortis à travers les siècles⁸¹. Tout se passe donc comme si Leiris renouvelait à la lumière de Kojève la polémique de Bataille avec Luquet : depuis les origines, la création artistique et la contrainte technique sont deux manifestations non de l'appropriation symbolique de l'homme vis-à-vis du donné, mais de la négativité de son action. Bataille lui-même ira plus loin que Leiris, et adoptera l'idée d'anthropogenèse : sa vision d'une négativité gratuite et informe se trouvera en effet sérieusement infléchie après la guerre, où il entreverra la possibilité d'une fin de l'histoire humaine, une fin somme toute assez semblable à celle esquissée par le philosophe russe. Du coup, sa vision, qui ne connaissait jadis aucune autre loi que celle de la contingence, acquit une cohérence tenace – une cohérence minutieusement dialectique. Bien qu'elle ne coïncidât plus avec la téléologie hégélienne, mais qu'elle se voulût au contraire critique à son égard, l'anthropogenèse selon Bataille en portait fortement les traces. Une certaine philosophie de l'histoire le gagnait, qui, en tant que telle, assurée de son mécanisme, pouvait être promptement reconnue dans les figures du monde.

La Guerre

La préhistoire se précipita sur Bataille pendant la Seconde Guerre mondiale. Il y eut d'abord la découverte de la grotte de Lascaux par des adolescents en septembre 1940, quelques mois à peine après le commencement de la guerre (la revue *Illustration* a consacré à cette découverte un premier reportage de huit pages le 4 janvier 1941⁸²). La guerre a ensuite vu se développer des formes d'anéantissement inédites : non seulement dans les camps d'extermination, auxquels Bataille se réfère dans

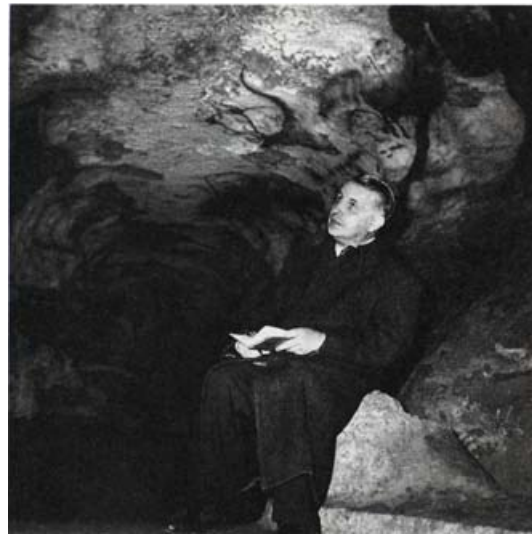
ses réflexions sur la préhistoire, mais aussi par l'emploi de la bombe atomique. L'effet de l'arme nucléaire sur l'expérience humaine était encore inconnu. La technique avait dépassé sa puissance d'accélération de façon bien plus radicale que celle analysée en 1933 par Walter Benjamin dans « Expérience et pauvreté ». L'expérience des victimes de la catastrophe de Nagasaki et de Hiroshima n'était pas muette et intransmissible ; aux yeux de Bataille, elle était à peine vécue dans sa dimension humaine⁸³. Même si la théorisation d'une expérience impossible reste contestable dans ses prémisses, retenons ici que Bataille l'a intégrée dans le grand récit d'anthropogenèse auquel il s'est consacré jusqu'à la fin de sa vie et dont le livre *Lascaux ou la naissance de l'art* (1955) ne constitue pas l'unique pièce, simplement la plus éclatante⁸⁴. Discontinu dans sa forme, éparpillé dans plusieurs textes de ces années, ce récit n'en est pas moins cohérent.

Bataille vit la guerre en retrait, reclus dans son intériorité. Comparant la vie en France à celle au Tibet, il écrit le 3 février 1942 dans une lettre à André Masson alors émigré aux États-Unis : « La vie y est sans doute plus étrange qu'on ne l'aperçoit au dehors : on y est replongé dans le fond des temps. Jamais le monde réel ne m'a semblé davantage un rêve : l'air qu'on respire est un air de rêve, un air d'angoisse. Et chose curieuse, je lâcherais tous les cieux clairs pour la brume où toute chose est ici ensevelie. J'ai toujours mal compris les quelques vieux principes avec lesquels on regarde l'histoire (celle qui se joue de nos envies). L'histoire ne peut se passer de manger des vies. Volontiers je lui donne la mienne à manger. La vie imaginaire d'un futur où rien ne pourrait plus être mangé, où tout serait libre, je ne doute guère que l'essentiel y manque : une tension si vraie qu'on devient soi-même aussi vrai qu'un crabe tapi dans du sable⁸⁵. » Bataille éteint le monde extérieur pour se cacher dans le « fond des temps ». S'il ne prend pas activement part(i) à l'histoire immédiate, « politique » précise-t-il plus loin, il ne croit pas moins sacrifier sa vie à la vraie Histoire, telle qu'elle se déploie dans ses mécanismes les plus secrets. Parce qu'il ne peut se reconnaître dans les principes clairs d'une paix formelle et d'un futur entièrement libre et donc entièrement *satisfait*, il préfère éprouver la « tension » créée

par une négativité « sans emploi »⁸⁶. Au milieu de l'histoire, que Bataille compare à des comptes ennuyeux, il vit donc sa préhistoire, son âge d'or subjectif, semblable sans doute à celui qu'il avait reconnu dans les relevés de Frobenius. Le schéma est connu : ce qui fut collectif pour les âges d'or du passé et qui s'exprimait dans des œuvres grandes et anonymes, demeure solitaire et caché chez les Modernes. Maintenant que les communautés « acéphales » sont bel et bien terminées, la préhistoire devient un âge d'or intime, plus maternel et plus protecteur⁸⁷. C'est ainsi que, en conformité avec cette bascule, Bataille développe dans ces années d'immédiate après-guerre un rapport contemplatif avec les images préhistoriques, notamment celles des animaux, que leur somptuosité visuelle permet. Il se trouve désormais très éloigné des descriptions qu'il en avait données à l'époque de *Documents*, où il avait privilégié la figure humaine altérée et sadiquement niée. C'est ce *renversement* qu'il s'agit d'interroger dans ses modalités, ses prémisses et ses implications.

La fiction de Lascaux : un début, deux actes et une fin

Avant la découverte de Lascaux, pendant les années *Documents*, Bataille avait fait de la notion d'altération formelle le centre de sa pensée sur la préhistoire. Il en ira bien différemment après. C'est l'étonnante *conservation* matérielle des peintures qui rend désormais possible le récit d'un « miracle ». Ce miracle ne fait pas que *briser* le temps continu, il le tord jusqu'à actualiser la préhistoire au sein du présent. C'est comme si Lascaux avait été découverte pour Bataille expressément : lui, qui vit pendant la guerre dans le « fond des temps » de son intériorité, peut enfin se confronter *en chair et en os* avec la préhistoire, dans « un sentiment de présence, de claire et de brûlante présence⁸⁸ ». Mais il est vrai que Lascaux était là pour quiconque *décidait* de l'affronter ; Lascaux était donc une invention en tout point subjective, et Bataille de concéder volontiers aux œuvres nombreuses et admirables la connaissance de l'art préhistorique, mais pour en rappeler aussitôt la forme « dont le temps *altéra* l'aspect⁸⁹ ». Toutes les autres cavernes, ajoute-t-il, relèvent du travail des spécialistes, qui tentent par l'analyse d'en restituer l'intégralité et le



Georges Bataille dans la grotte de Lascaux, au lieu de l'apparition aux adolescents © Colorphoto Hans Hinz, Allschwil

sens. En vérité, ce que les os sont aux fresques altérées, celles-ci le sont à Lascaux : des fossiles dépourvus de vie intérieure, de fades reflets⁹⁰. À Lascaux, en revanche, « la splendeur de ces salles souterraines est incomparable : même devant cette richesse de figures animales, dont la vie et l'éclat nous étonnent, comment ne pas avoir, un instant, le sentiment d'un mirage, ou d'un arrangement mensonger ? Mais justement dans la mesure où nous doutons, où, nous frottant les yeux, nous nous disons : "serait-ce possible ?, l'évidence de la vérité vient seule répondre au désir d'être émerveillé qui est le propre de l'homme⁹¹." Des figures aussi « présentes » que si elles étaient fausses : d'une part, Lascaux livre ce « miracle » qu'est l'abolition du temps à l'état pur, d'autre part, la phénoménologisation de la préhistoire qu'elle opère rend possible, pour chacun, l'expérience du tout premier renversement de l'histoire : le « passage » de l'animal à l'homme, que Bataille appelle aussi dans ses textes le « moment » ou le « pas » « décisif »⁹². Comprendre ce « passage » est pour lui comprendre l'histoire. Même s'il reconnaît ici ou là que rien ne se fait *ex nihilo* et que l'art aurait été inconcevable sans l'expérience du travail et sans la conscience de la mort (des acquis de l'espèce tous deux antérieurs), il affirme ici que la création artistique constitue malgré tout le commencement, le moment de bascule où l'homme

cesse d'être une bête. C'est d'avoir oublié ce moment décisif qu'il accuse le « spécialiste » Leroi-Gourhan⁹³.

Lascaux est si bien conservée qu'elle a l'air faux. C'est de cette impression première que sera tissé le récit de la préhistoire, que Bataille construit délibérément telle une fiction dramatique. Bien qu'il ait griffonné un scénario de film, jamais réalisé, c'est bien un drame de théâtre qui surgit plutôt de l'intertextualité de ses nombreux écrits : un drame avec un début, deux actes et une fin⁹⁴. La préhistoire est pour lui cette « période sur laquelle aucun récit laissé par les contemporains ne nous renseigne⁹⁵ ». Mais ce vide narratif peut alors être mis en œuvre et dynamisé dans son caractère négatif par un « rapport dialectique », un dispositif capable de produire la *différence* historique; ce vide préhistorique donnant lieu à un mécanisme fictionalisant. On ne doit surtout pas tâcher de combler cette lacune par des bouts trouvés dans les traditions orales des cultures primitives lointaines, parce qu'il importe peu de savoir quel est le premier geste, quelle est la première paroi, quelle est la première grotte : dans la mesure où Lascaux est parfaitement préservée, elle devient, arbitrairement, c'est-à-dire par pure décision de la postérité, le commencement de l'art. Lascaux est donc une histoire de réception, une réponse qui suscite une question, une postérité qui invente son ascendance, une répétition qui active une origine. Au moment même où Bataille trame le récit d'une histoire universelle, Lascaux devient une histoire contemporaine.

Le début de ce récit correspond à ce qui était avant le temps, ce que les Allemands appellent *Vorzeit*, ainsi qu'Alain Schnapp l'a relevé dans *L'Invention du passé*⁹⁶. Le *Vorzeit* exclut l'humain. Il correspond à la durée innommable qu'aucune subjectivité n'a éprouvée et qui, en tant que telle, n'est pas le temps. C'est donc une durée qu'aucun *a priori* kantien ne saurait contenir. Avant le temps, il y avait ainsi selon Bataille une durée d'une longueur irréprésentable, aussi muette que peuvent l'être les pierres et des fossiles⁹⁷. Puis, il y eut les bêtes et les premiers représentants de l'espèce humaine, qui remuèrent à peine cette inertie géologique. Cette lenteur étiérée pendant des milliers et des milliers d'années est encore réglée par la loi de la « stagnation », de l'« ornière », de la « répétition », de l'« incubation »⁹⁸.

Les corps sont lourds et les mouvements grossiers. Par le travail, la compacité du milieu et des corps commence à se fendre insensiblement. L'*homo faber* amorce la négation de la matière « informe⁹⁹ », y compris la sienne propre. C'est aussi la première scission, encore toute discrète, entre l'homme et la bête. Le travail livre deux expériences fondamentales à l'*homo faber*. D'abord, il lui apprend à *attendre*, à différer son désir du résultat, à se projeter dans le futur. Mais ce travail provoque aussi la stupeur devant la mort, venant interrompre brusquement cette projection dans le futur. La suspension et la négation du désir ont aussi leur versant érotique, indépendant de la reproduction animale. Cette suspension et cette interruption du *temps* par la disjonction du présent et du futur est la première fêlure subjective du bloc minéral muet. Mais, soudain, le temps commence à s'accélérer vertigineusement, provoquant un véritable cataclysme – le premier cataclysme subjectif. Ce fut le commencement de l'histoire (puisqu'il n'y a d'histoire qu'humaine, pensait Bataille, comme Kojève).

Premier acte : l'apparition de l'« être délié ».

Dans son texte « Le berceau de l'humanité : la vallée de la Vézère », Bataille fictionne l'histoire à outrance, et raconte l'« événement » qui vint briser la très longue durée : « Un jour, au détour d'un chemin, peut-être en bande, peut-être isolément, parut une nouvelle sorte d'homme; bien plus grand, plus délié, plus humain¹⁰⁰. » Paul Ricoeur le rappelle, « le temps devient un temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif¹⁰¹ ». C'est cette humanisation du temps qu'introduit Bataille lorsqu'il procède à la mise en intrigue de son récit, que dénote le traditionnel « Un jour ». Il serait déplacé et vain de critiquer les affirmations erronées de Bataille – elles sont nombreuses –, il est en revanche bien plus pertinent d'en comprendre l'utilité. Dans une lettre datant de 1956, écrite à la suite de la critique élogieuse réservée par Bataille à *Tristes tropiques*, Claude Lévi-Strauss corrige indirectement la théorie de Lascaux : « Permettez-moi enfin, sur un point de détail (vos p. 107-108) d'éclaircir un léger malentendu. Je n'assigne pas "le commencement des commencements" aux temps néolithiques, bien au contraire. Comme Rousseau, que je paraphrase, je les consi-

dère comme un stade intermédiaire, “un juste milieu”, dit Rousseau, correspondant à une sorte de sagesse sociologique où l’homme eut été avisé de se tenir. Il n’y a, me semble-t-il, qu’un “commencement des commencements” concevable, c’est l’apparition du langage. Car pour l’art du paléolithique supérieur, il me paraît témoigner [illisible] d’une telle liberté, je dirais même d’une telle désinvolture, que je ne puis le considérer comme un début : plutôt terme final (et sans suite) d’une évolution dont nous ignorons tout¹⁰². » À l’encontre d’une vision continuiste, lente, progressive de l’histoire, comme celle de Lévi-Strauss, ou celle défendue par Leroi-Gourhan, qui, dans *Le Geste et la Parole*, insiste sur l’inséparabilité de l’humain et du zoologique et expose son interprétation prothétique de la culture, Bataille théorise la rupture par excellence : un événement inaugural et même un miracle. Il postule une césure radicale entre, d’une part, la géologie et l’évolution naturelle, lentes et graduelles, et, d’autre part, l’histoire humaine, tellement plus propice aux « désastres » positifs et négatifs. Il conçoit l’homme de Cro-Magnon à l’image d’un nouvel homme (mais aussi, nous y reviendrons, d’un « homme nouveau »), au corps « délié¹⁰³ ». Cet être délié est aussi l’inventeur de l’art, ce qui le fait sortir définitivement et avec fracas de l’animalité. Si Bataille utilise ce terme de « délié », c’est pour signifier la possibilité du « geste » qui, libre et mobile, dessine sur la paroi des cavernes. Loin, là encore, des conceptions continuistes de la production artistique transmises par la *Kunstwissenschaft* de Gottfried Semper et même d’Aloïs Riegl, qui traitent indifféremment des artefacts utiles et inutiles, la fiction de Bataille pose au commencement de l’histoire humaine un miracle, une création à partir de « rien » : « Il y eut dans la main de ces hommes dont l’art fut la création, qui partaient d’un passé vide précédent, une vertu qui la rapproche de la main la plus ferme de nos jours. À peu près du premier coup, l’art atteignit le pouvoir d’évocation qui devait par la suite ne se retrouver que difficilement¹⁰⁴. »

Les deux actes du drame de Bataille sont articulés autour de deux renversements, qui constituent le cœur du récit et qui, par conséquent, prennent en charge l’aporie du vide préhistorique. L’animal, lui, ne se renverse pas. Il n’est doté d’aucune dialectique, il ne peut nier ce qu’il est et ne peut affirmer ce qu’il

n’est pas. L’animal est, et, pour la longue métaphysique de l’Occident, comme Jacques Derrida l’a longuement expliqué dans quelques-uns de ses derniers textes, l’animal n’est pas capable d’éprouver et de penser sa mort. Bataille n’écrit-il pas dans *La Part maudite* : « L’homme, eût-il perdu le monde en quittant l’animalité, n’en est pas moins devenu cette conscience de l’avoir perdu, que nous sommes¹⁰⁵ » ?

Premier acte/premier renversement :

l’animal est tombé et l’homme s’est élevé

Mais l’élévation n’eut pas lieu de la façon économique et directe de l’utilitarisme moderne, ni avec l’érection d’une « architecture », mais au contraire de manière dialectique et dépensière : « Ce qu’avec une force juvénile annoncent ces fresques admirables, écrit Bataille, ce n’est pas seulement que l’homme qui les a peintes cessa d’être animal en les peignant, mais qu’il cessa d’être animal en donnant de l’animal, et non de lui-même, une image poétique, qui nous séduit et nous semble souveraine¹⁰⁶. » Ailleurs, Bataille explique que les hommes de Lascaux « rendirent sensible le fait qu’étant des hommes, ils nous ressemblaient, mais ils l’ont fait en nous laissant l’image de l’animalité qu’ils quittaient. Comme s’ils avaient dû parer un prestige naissant de la grâce animale qu’ils avaient perdue¹⁰⁷. » Il rend compte de ce « chiasme » en évoquant l’amitié qui liait l’homme et la bête, et la culpabilité des chasseurs envers leur victime : « En même temps que leurs cris appelaient sa mort, ils attendaient de l’animal le pardon », « comme dans un drame ordonné par une fatalité tragique¹⁰⁸. Et comme « le premier homme » retirait l’animal de la sphère de l’être pour en faire une « chose », il « s’excusait d’être déjà ce qu’il serait¹⁰⁹. Mais au moment où l’homme se détachait de l’animal pour en devenir le « maître », l’animal, simultanément, devenait étranger, rayonnant de « la toute-puissance d’un monde impénétrable¹¹⁰. »

Tel aurait été le drame qui se serait déroulé à Lascaux; le contraire exactement de ce qui se passait dans la photographie de l’Ameranthropeide loysi : le Maître y contraignait la bête à ressembler à un homme, surgissant ainsi lui-même telle une bête asservie et violemment anthropomorphisée, tandis qu’à Lascaux, l’homme devenait le Maître de l’ani-

mal en feignant que cet animal fut son Dieu. Et si le Bataille de *Documents* avait insisté sur l'altération de la figure humaine, dans les années Lascaux, il n'aborde qu'incidemment cette altération au profit de l'idée de transformation de l'homme en animal fascinant. D'une certaine façon, le « drame » de *Documents* ne comportait qu'un seul acte, qui se répétait éternellement et de manière aléatoire. Ce n'est pas le cas de Lascaux.

Son drame possède une action développée – celle-là même qui met l'histoire en marche – et la dose de duplicité nécessaire à l'intrigue, ses personnages feignant d'être autre chose que ce qu'ils sont. Ainsi, au moment où une majorité de préhistoriens expliquaient la peinture des cavernes comme l'une des étapes d'un rite de chasse, Bataille fait de Lascaux un *archi-rite*, un rite matriciel, celui du « passage » de la bête à l'homme et de l'auto-engendrement de l'homme par l'art. Les préhistoriens avaient également beaucoup spéculé sur l'existence de mages-sorciers qui, éventuellement masqués et costumés, auraient dansé devant les animaux gravés et peints sur les parois. Ceux-là, avant de faire l'objet d'une appropriation matérielle, auraient ainsi fait l'objet d'une appropriation symbolique. Quelques figures hybrides ou porteuses de masques relevées ici ou là dans les grottes et, surtout, les pratiques magiques observées chez les Aborigènes d'Australie ou les Bushmen en Afrique venaient appuyer cette hypothèse. Mais la conception discontinue et même « miraculeuse » que Bataille se fait de l'histoire humaine n'est pas tendre avec ces « survivances » de l'âge de pierre que sont les tribus « primitives » : non pas tant à cause de l'évolutionnisme raciste inhérent à la « survivance » ethnologique que parce que – il le rappelait régulièrement – ces « survivances ne nous donnent qu'une représentation pauvre, privée de la richesse du mouvement créateur des premiers hommes »¹¹¹. Bataille pense donc à l'inverse de théoriciens aussi différents que Salomon Reinach, Sigmund Freud ou Walter Benjamin, pour qui l'ac-



Montignac, grotte de Lascaux, magdalénien, première salle, salle des taureaux, panneau de la licorne : deuxième taureau, mission photographique de l'Institut National Géographique dans la grotte de Lascaux en 1966 après sa fermeture au public. © Ministère de la Culture - Médiathèque du Patrimoine, Dist. RMN-Grand Palais / image IGN



tivité esthétique est un reste atavique de la magie des origines. Au commencement pour lui se trouve l'art souverain, sacré et improductif – l'utilitarisme viendrait seulement après. Conformément à cette idée, il convertit la théorie de la magie de chasse – ou celle du jeu comme éducation et adaptation utile des instincts inachevés de l'homme à son milieu – en interprétation phénoménologique¹¹². Ce qui se passait dans les grottes était une « apparition », une « image naissante »¹¹³ : celle de l'art lui-même. « Avant son usage magique, l'art a apparu », dit Bataille dans une phrase qui aurait pu être écrite par Luquet, mais il ajoute : « L'apparition de l'animal ne fut pas devant l'homme qui s'émerveilla de le faire apparaître, celle d'un objet définissable, comme l'est, de nos jours, à la boucherie, celle de la viande que l'on débite en la pesant. Ce qui apparaissait avait d'abord un sens peu accessible, *au-delà* de ce qui aurait pu, virtuellement, être défini. Précisément, ce sens équivoque, indéfinissable, était religieux¹¹⁴. » L'équivocité de l'art était la part de la vie humaine que l'économie restreinte de l'animal ne pouvait combler et qui était vouée à rester *insatisfaite*. C'était à la fois une expression de la mort et une réponse à celle-ci, « cette sorte de fêlure immense qui n'a pas cessé de nous ouvrir à d'autres possibilités que l'action efficace¹¹⁵ ». Si l'humanité antérieure traduisait le sentiment de la mort en interdit vis-à-vis du cadavre – le seul objet que l'on ne pouvait s'approprier –, l'humanité déliée se permet d'affronter la mort à travers ce « subterfuge » qu'est « le spectacle » de l'art¹¹⁶. L'art défini tour à tour comme « apparition », « miracle » et « passage » est un sacrifice symbolique, la destruction fictive de l'objet et, par conséquent, une rupture ponctuelle de la longue histoire de la réification, qui constitue l'autre face de l'anthropogénèse. Ainsi, loin des théories considérant la préhistoire comme une ère paisible de loisirs, où tout aurait existé en abondance et à portée de main, loin de celles, tout autant, supposant une lutte impitoyable pour la survie dans un milieu aride, Bataille stipule la richesse intérieure dont disposaient les hommes préhistoriques et qu'ils dépensaient volontiers dans leurs fêtes : ce sont les vestiges de cette dépense que l'on a découverts sur les murs des cavernes. Et c'est ce miracle qui apparaissait à nouveau à ceux qui découvraient Lascaux.

Deuxième acte/premier renversement : la découverte de Lascaux par trois adolescents le 12 septembre 1940

Ce fut le véritable renversement, celui qui compta le plus, le moule sur lequel s'est même forgée la conceptualisation par Bataille du premier renversement de l'histoire humaine. Pourquoi Bataille utilise-t-il de façon obsessionnelle le terme de « renversement » lorsqu'il s'agit de rendre compte de l'expérience que fut la découverte de la grotte ? Pour deux raisons, liées l'une à son approche phénoménologique, l'autre à sa conception de l'histoire et, plus précisément, à sa philosophie de l'histoire.

Si la « découverte » de Lascaux est si « renversante », c'est d'abord parce que, bien que « vieilles de quelque 20 000 ans, ces peintures ont la fraîcheur de la jeunesse. Des enfants les trouvèrent en entrant dans la fissure laissée par un arbre déraciné¹¹⁷. » La « fissure » géologique est donc une « fissure » du temps, dont l'extrémité la plus ancienne coïncide soudain avec le présent. Pour que les peintures les plus anciennes puissent apparaître aussi jeunes que les enfants qui les ont découvertes, il faut un postulat phénoménologique, capable de déclencher un renversement proprement *catastrophiste* du temps et susceptible de se reproduire à l'infini : car la caverne de Lascaux « ne cessera jamais de répondre à cette attente de miracle, qui est, dans l'art ou dans la passion, l'aspiration la plus profonde de la vie¹¹⁸ ». Voilà donc pourquoi Lascaux est une postérité avant de devenir une origine : elle apporte le miracle dont toute vie humaine a besoin. Elle rend possible la « communication » et même « l'amitié » entre l'homme préhistorique et l'homme moderne. En vérité, les deux se « ressemblent », plus qu'on ne pourrait le penser : tout comme l'homme préhistorique est sorti de l'économie restreinte de l'animalité grâce à l'économie sacrificielle de l'art, l'homme moderne quitte le présent aliéné, indigent, qui est le sien afin d'accéder au présent éclatant, au miracle donc, de Lascaux.

Bataille fait ainsi remarquer que les nombreux visiteurs qui ont descendu l'escalier de la grotte souterraine couraient « le risque de rester dans ce monde présent. De n'apercevoir que bien vaguement, de très loin, le reflet du monde disparu, dont [Bataille nous dit] qu'il nous était devenu accessible¹¹⁹ ». Dans son



Montignac, grotte de Lascaux, magdalénien, la nef, paroi droite, la frise des cerfs nageant, située après le passage dans le diverticule de droite, mission photographique de l'Institut National Géographique dans la grotte de Lascaux en 1966 après sa fermeture au public. © Ministère de la Culture - Médiathèque du Patrimoine, dist. RMN-Grand Palais / image IGN

manuscrit « Une visite à Lascaux », il ira jusqu'à écrire que c'est « dans les jours mêmes où ces secrètes merveilles furent révélées qu'il aurait fallu venir. La foule, incessante, anonyme de l'humanité touristique, la foule amorphe, insipide de notre temps ne cesse plus de s'écouler sous ces voûtes millénaires¹²⁰. » Il s'efforce lui-même de s'arracher à ce présent indigent et homogène en étant « *toujours reporté par la pensée au moment où les premiers de nos contemporains ont pénétré dans la caverne*, où ils se sont soudain trouvés en présence de merveilles que personne n'avait vues depuis plus de 15 000 ans¹²¹ ». « Dans ce moment si je m'étais trouvé là il me semble que j'aurais pu m'introduire vraiment dans ce monde disparu, tandis que maintenant, comme je l'ai dit le présent me suit, il descend avec moi dans la caverne¹²². » Les trois adolescents deviennent donc les véritables « médiateurs », auxquels Bataille doit s'identifier s'il veut échapper au présent indigent de son époque, ce qui revient ici à une abolition pure et simple du

temps. Lascaux est au fond un « instant », la seule temporalité compatible avec l'expérience fuyante de la souveraineté. Tout comme elle avait aboli les « 15 000 ans » qui séparent ses peintures de leur découverte, Lascaux pouvait s'effriter à tout moment avec l'introduction en son sein de *l'air courant*. C'est ainsi que, abolie de deux côtés, l'histoire ne compte pour Lascaux que comme « commencement », pure présence, ou, pour le dire autrement, « décision ». C'est la raison pour laquelle l'homme préhistorique ne peut être le semblable des primitifs d'aujourd'hui : « ruines » d'un temps passé, exactement comme l'avaient présumé les ethnologues évolutionnistes comme Tylor ou Frazer. Les primitifs sont selon Bataille stériles d'historicité, car celle-ci n'advient qu'à ceux aptes à « commencer ». Mais, à moins de savoir s'arracher au temps courant, l'homme moderne n'est pas plus apte à vivre l'expérience de Lascaux. L'homme moderne est l'image inversée de l'homme primitif, ruine de l'histoire. Constatant

projeté dans l'avenir, absorbé par la dynamique du « projet », l'homme moderne devient de plus en plus un *animal laborans*, ou ce que Hegel avait appelé un « esclave ». C'est ainsi que Bataille fustige la représentation misérable des hommes préhistoriques par le peintre réaliste darwiniste Fernand Cormon par exemple, dont le tableau *Cain* (1880) représente une horde errante d'une indigence extrême : les corps de ses membres sont montrés comme aussi secs, aussi arides que le milieu minéral au sein duquel ils vivent. Pour Bataille, Cormon ne fait que représenter la misère de sa propre époque sous les formes de la préhistoire¹²³. À cette projection inconsciente, immédiate et passive de la préhistoire, Bataille oppose la sienne propre : une projection volontaire, active, dialectique – en somme, une projection *décidée*.

Daniel Fabre a consacré un livre original et passionnant au dispositif chrétien à l'œuvre dans la lecture bataillienne de Lascaux. En traversant le dédale des écrits de Bataille sur la préhistoire, Fabre montre que, au sein de cette discipline hantée par le démenti de l'existence de Dieu mais pratiquée par une armée d'abbés, l'apparition des images de Lascaux à des « enfants » s'est forgée sur le modèle de l'apparition de la Vierge¹²⁴. Dans son approche anthropologique, qui consiste à collecter des pratiques pour en tirer un sens, apparaît que la préhistoire est venue occuper le vide d'un monde sans Dieu. Il est tout à fait vrai que le christianisme de Bataille, bien qu'« athéologique », reste très prégnant dans sa conception de la préhistoire. Son approche contemplative en conserve une série de thèmes : celui avant tout de l'image, qui médiatise le divin dans sa « présence », sa « claire et brûlante présence » ; celui des figures des médiateurs – en l'occurrence les enfants, sur lesquels Fabre insiste particulièrement et extensivement dans son étude ; celui de la temporalité du « miracle », qui livre une révélation et une guérison ; celui enfin du renversement en tant que tel : tout homme qui réussit à s'extraire du temps de la chute – le présent aliéné – est renversé de son cheval comme saint Paul, et devient un homme transfiguré, un « homme nouveau »¹²⁵. Ce christianisme ne rime pas avec la négation sadique de la figure de l'homme, mais il est parfaitement compatible avec les images éblouissantes des animaux. De sorte qu'on serait justifiés

d'adresser à Bataille le même grief qu'il avait adressé à Luquet : pourquoi avoir privilégié les images reflétant la négation positive de l'homme et pas celles qui le niaient absolument ? C'est qu'il faut bien comprendre que Bataille ne désavoue pas son hypothèse initiale, celle d'une figure humaine informe et sadiquement niée, mais ce qui importe à présent pour lui au plus haut point ce sont les images miraculeuses des animaux, les seules capables de procurer par leur contemplation l'expérience du renversement.

Fin/deuxième renversement : Hiroshima

Si Lascaux est l'apparition sacrée qui permet à l'homme contemporain de s'extraire du présent homogène, elle n'en demeure pas moins une expérience privée et hautement élitiste. À ce titre, Lascaux est une expérience symétrique de celle de l'art moderne. Que Bataille écrivit son livre sur Manet en même temps que celui sur Lascaux est un fait souligné par plusieurs auteurs. Lui, qui avait observé et commenté la peinture « pourrie » de son temps, se place volontiers dans la lignée de Baudelaire, pour qui Manet n'est « que le premier » dans « la décrépitude » de son art¹²⁶. Pour Bataille, Manet altère le corps de l'art, car, à la différence des artistes anonymes de Lascaux, il n'a pas d'animal à sa disposition pour en faire l'image rayonnante. La seule souveraineté qui lui reste est donc celle de sa peinture, convaincu que cet art autonome poursuit encore malgré tout, « à travers des recherches et apparences bornées au domaine plastique », « la quête d'un monde perdu, le monde sacré. Ne nous semble-t-il pas souvent qu'au-delà de son impuissance l'art moderne poursuit la fin que n'atteignent plus nos désastres utilitaires¹²⁷ ? » Ainsi, l'art moderne est-il une expression éclatante, bien que limitée, de l'exercice de cette « négativité sans emploi », qui reste le seul champ propice au sacré dans le monde *satisfait* de la modernité. Mais voilà que ce que les artistes font à l'intérieur du « subterfuge » de la représentation, un chef d'État, Harry Truman, prend la *décision* de l'exercer en grand, sur la vie, en ordonnant le lancement de la bombe atomique sur Hiroshima et Nagasaki. Quand le besoin de sortir de l'économie restreinte pour dépenser sa richesse intérieure reste insatisfait, il devient « pulsion destructrice ». Roger Caillois avait parlé de la guerre



Montignac, grotte de Lascaux, magdalénien, première salle, sortie de la salle des taureaux, mission photographique de l'Institut National Géographique dans la grotte de Lascaux en 1966 après sa fermeture au public. © Ministère de la Culture - Médiathèque du Patrimoine, dist. RMN-Grand Palais / image IGN

moderne comme expression du sacré. Bataille va plus loin : parce qu'elle est encore assimilée à l'économie restreinte¹²⁸, cette guerre n'est plus en mesure de remplir cette fonction. La seule apparition objective du sacré dans le monde homogène est la bombe atomique, et cela en raison de son effet d'anéantissement incontestable. « Nous, en plein vingtième siècle, écrit-il, nous sommes pauvres, incapables d'entreprendre un travail important s'il ne rapporte pas. Une seule exception : les œuvres destructives, celles qui menacent de mettre fin à l'espèce, fin à la vie terrestre¹²⁹ » : le potlatch inclut maintenant la fin de l'espèce et de la vie terrestre en général.

Nous pouvons donc mieux comprendre maintenant pourquoi le premier moment de Lascaux fut sa découverte, et même son moule, plutôt que sa création proprement dite. D'une part, la découverte de Lascaux coïncide grosso modo avec le désastre de Hiroshima; d'autre part, l'opposition entre les deux est si exacte qu'elle les rend *ipso facto* solidaires¹³⁰. Dans un de ses textes sur la préhistoire, Bataille commence

par ces lignes : « Il est devenu banal aujourd'hui de parler de l'extinction éventuelle de la vie humaine. Les dernières expériences atomiques ont rendu sensible la perception de radiations envahissant l'atmosphère et créant des conditions où généralement la vie ne pouvait plus se développer. Sans parler d'une guerre, les expériences seules si, d'une part ou de l'autre, elles étaient poursuivies avec un jeu d'insistance pouvaient elles-mêmes commencer à créer ces conditions. Je n'ai pas l'intention aujourd'hui de vous parler de notre mort éventuelle, mais de notre naissance. Je suis seulement frappé du fait que la lumière se fasse sur notre naissance, au moment même où la perspective de la mort nous apparaît. C'est en effet depuis bien peu de temps que nous commençons à discerner dans une sorte de clarté l'événement terrestre que fut la naissance de l'homme¹³¹. » Implacable symétrie : Lascaux a rendu « sensible » l'expérience intérieure de l'homme préhistorique et les bombes nucléaires « ont rendu sensible la perception de radiations envahissant l'atmosphère ». Lascaux

est le *commencement* d'une histoire universelle et Hiroshima peut bien en constituer la *fin*. C'est ainsi que parmi les projets inachevés à la mort de Bataille, on compte celui d'une histoire universelle intitulée « La bouteille à la mer, ou l'histoire universelle des origines à la venue d'un désastre éventuel », où l'on peut lire : « Le matériau. Abrégé de l'histoire universelle. (Du premier homme à l'homme-matériau)¹³². »

Le deuxième renversement de l'histoire universelle est ce moment où l'homme se trouve ravalé, devenu matériau ou esclave, alors qu'il pensait être un Maître reconnu et satisfait. Ce renversement, célébré à Hiroshima, se poursuit lentement, graduellement, insensiblement. Si l'éventualité d'une extinction lente de l'espèce humaine est omniprésente dans *Le Geste et la parole* de Leroi-Gourhan ou dans les écrits de Teilhard de Chardin, pour qui l'histoire humaine tend vers son point Oméga, la fiction dramatique de Bataille avait besoin, elle, d'un événement, capable de nourrir la dramatisation de l'histoire jusqu'au bout¹³³. Hiroshima fut cet événement, le « Un jour ». Il a constitué un autre grand rite, où le renversement du maître en esclave et de l'homme en animal a été rendu sensible. Il a été le retour à l'animalité et le commencement du retour, à nouveau étiré et incroyablement lent, à la géologie muette.

L'analyse de Bataille se fonde sur les témoignages recueillis et rassemblés par le journaliste américain John Hersey dans son livre *Hiroshima*, paru en 1946, traduit en français en 1947 et recensé par Bataille dans *Critique* la même année¹³⁴. En 1948, il visitera Lascaux pour la première fois. Sa réflexion sur la fin – Hiroshima – précède donc son expérience du commencement. Hersey avait pris le parti de réduire son reportage « à la succession d'aspects multiples enregistrés dans la mémoire des témoins¹³⁵ », sans qu'aucun fil ne les tisse en un récit continu. Cet effilement du récit est essentiel pour Bataille. Évoquant les six témoins principaux du livre, il les présente comme des êtres ordinaires, que « chaque jour nous rencontrons, auxquels nous donnons des noms familiers¹³⁶ ». Puis, « c'est après la fin d'une alerte (la ville, alors intacte, vivait dans l'attente des bombes "conventionnelles") et dans un ciel serein que la foudre tomba¹³⁷ ». Cet événement – la foudre – est l'événement symétrique de la venue de l'« être délié » dans la

Vallée de la Vézère. Quand la foudre tomba, raconte Bataille, « c'est dans la solitude et l'ignorance de ce qui suivrait d'inouï que commença pour chaque personne une révélation avare, atterrante, interminable. Ce fut même le contraire d'une révélation, les uns et les autres abusés par des suppositions dérisoires¹³⁸. » Autrement dit, les habitants de Hiroshima avaient subi, comme des animaux, une expérience qui leur échappait en tout point. Leur appartenait seulement « la vue animale cloisonnée, privée par l'erreur d'ouverture sur l'avenir, d'un événement dont l'essence est de décider du sort de l'homme¹³⁹ ». Avant et pendant l'événement, seul un homme savait quel était le sens de ce qui arrivait, seul un homme avait une vision globale et continue de l'histoire : le président Truman. Juste après l'événement, tout le monde su ce qui s'était passé, sauf ceux qui l'avaient subi : « Le monde entier apprit avant les habitants d'Hiroshima que la ville avait éterné l'invention qui allait bouleverser la terre et laissait ses inventeurs eux-mêmes atterrés. À celui qui dans les rues d'Hiroshima fut ébloui par un éclair immense, qui avait l'intensité du soleil et n'était pas suivi de détonation, la colossale explosion n'apprenait rien. Il la subissait comme un animal, il n'en connut même pas l'étendue gigantesque¹⁴⁰. » La révélation de Lascaux se trouvait donc infirmée par l'expérience inintelligible de Hiroshima.

L'éblouissement des images de Lascaux était nié par l'éblouissement de la bombe atomique. Et si Bataille avait insisté sur les entrelacs et les enchevêtrements de lignes à Lascaux, qui, bien que fortuites et indépendantes les unes des autres, formaient comme par « miracle » et « par instinct » une « inextricable totalité », il insistera de la même manière sur le caractère cloisonné et décousu de l'expérience de la bombe atomique. Bataille eut beau exclure de l'ignorance totale de la fin un seul homme, Harry Truman, à qui appartenait le rôle de « décideur » – exactement comme l'avait pensé Carl Schmitt dans ses pensées sur le décisionnisme politique – dans le choix *exceptionnel* d'user de la bombe, il ne s'était pas moins attribué ce rôle à lui-même, à cette différence près bien entendu que Truman avait le monopole de l'action, tandis que Bataille avait celui de la contemplation¹⁴¹. Qui pourrait nier en effet que l'histoire avait emprunté désormais une figure bien claire aux

yeux de Bataille? Comment ne pas penser que les enchevêtrements de l'histoire humaine, loin d'être informes et hasardeux, comme ils l'étaient aux temps de *Documents*, formaient désormais une « inextricable totalité » pour celui qui les regardait d'en haut? Bataille avait pourtant critiqué à plusieurs reprises la « fin de l'histoire » hégélienne, dont l'objectivation dans le Livre constituait à ses yeux une sorte de retour à l'esprit inorganique des commencements. « À lire la *Phénoménologie de l'esprit* ou à regarder le portrait de Hegel vieux, écrit-il, on ne peut manquer d'être saisi par une impression glaçante d'achèvement ou toutes les possibilités se composent¹⁴² », et d'expliquer la *Phénoménologie* hégélienne, construction intellectuelle étouffante et rigide, comme « l'immense suite de déchirements, d'efforts, de travaux, d'erreurs, de chutes, de révoltes qui la mènent en une épopée épuisante de la particularité du sujet à l'universalité de l'objet, à la conscience de soi comme d'un universel; c'est l'histoire réelle du genre humain, réduite aux changements qui accomplissent dans la lutte l'édifice nécessaire de l'esprit, qui à la fin embrasse la totalité par le savoir¹⁴³ ». Mais voilà, si Hegel avait pensé la fin de l'histoire comme l'apothéose de la « chiourme » architecturale et du Livre – un livre minéral, selon Bataille, un peu comme l'imaginera quelques années plus tard de son côté Robert

Smithson dans *A Heap of Language* –, Bataille lui-même peut imaginer une clôture de l'histoire de l'ordre du sensible : de l'animal à Lascaux puis à l'animal de nouveau. Ce renversement est aussi celui de Hegel.

Tout se passe comme si pendant ces années d'après-guerre la subjectivité pouvait fêter les derniers désastres capables de fissurer l'homogénéité du monde. Quant à l'espèce humaine en général, elle avait entamé sa posthistoire, notion qui s'imposa après la guerre sous l'impact de l'idée de la « fin de l'histoire » de Kojève¹⁴⁴. D'autres penseurs, comme Arnold Gehlen, avaient aussi déploré l'avènement de la société homogène, qui leur paraissait bien plus plate que la société hiérarchique à laquelle ils avaient rêvé durant le nazisme¹⁴⁵. Un abîme sépare bien sûr la pensée de Bataille de celle de Gehlen, mais il n'est pas illégitime de constater que même le penseur de la « négativité sans emploi » avait succombé à la pensée de la clôture de l'histoire. Au même moment, des artistes comme Lucio Fontana en Italie ou ceux de *The Independent Group* en Grande-Bretagne mettaient en œuvre la conjonction de la préhistoire et de l'ère atomique comme nouveau commencement de l'histoire humaine, conformément au « corso » et au « ricorso » d'une conception cyclique de l'histoire. Contre la pensée de la fin, ils persistaient à croire que l'écriture de l'histoire restait ouverte.

Notes

1. Ce film a été montré pour la première fois lors de l'exposition personnelle de Pierre Huyghe « In. Border. Deep », à la galerie Hauser & Wirth de Londres. D'autres interventions plastiques de l'artiste dans cette exposition engageaient également la pensée de la préhistoire, mais nous nous limiterons ici à son film *Human Mask*.
2. Précisions fournies par l'artiste à l'auteur.
3. La bibliographie est vaste. Nous nous limiterons ici à rappeler l'étude inaugurale en France de Élisabeth de Fontenay, *Le Silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998; Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006; *id.*, *La Bête et le souverain*, t. I,

Paris, Galilée, 2008, le 2^e tome a paru en 2010; Donna J. Haraway, *When Species Meet (Posthumanities)*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007; Tristan Garcia, *Nous animaux et humains. Actualité de Jeremy Bentham*, Paris, François Bourin Éditeur, 2011.
4. Presque aussi vaste désormais est la bibliographie sur l'anthropocène. Nous renvoyons ici à Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'Événement anthropocène*, Paris, Seuil, 2013; Dipesh Chakrabarty, « The Climate of History », *Critical Inquiry*, n° 35, hiver 2009, p. 197-222; Émilie Hache (éd.), *De l'univers clos au monde infini*, Paris, Dehors, 2014.
5. Martin J. S. Rudwick, *Scenes from Deep Time: Early Pictorial Representations of the Prehistoric World*, Chicago,

University of Chicago Press, 1992. Voir aussi *id.*, *Bursting the Limits of Time: The Reconstruction of Geohistory in the Age of Revolution*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.
6. « Survivance » au sens ethnologique et folklorique du terme, en vigueur au XIX^e siècle : un rite, une coutume, un objet survit dans une temporalité différente, au sein d'une étape culturelle plus tardive. En ce sens, la « survivance » ne peut exister que dans le cadre d'un temps universel.
7. Ernst Jünger, « Sur la douleur » [*Über den Schmerz*], trad. de l'allemand dans et par Olivier Lugon, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 27.

8. *Ibid.*, p. 29. Sur le «modernisme réactionnaire», voir Jeffrey Herf, *Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
9. Référence au mythe d'Épiméthée dans *Protagoras* de Platon, mythe exploré dans le sens qui nous intéresse, et sous l'impact de la pensée de Jacques Derrida et de Martin Heidegger, par Bernard Stiegler, *La Technique et le temps I. La faute d'Épiméthée*, Paris, Galilée, 1994. Voir aussi Pierre Teilhard de Chardin, *Le Phénomène humain*, Paris, Seuil, 1956; Sigmund Freud, *Le Malaise dans la culture* [1929], trad. de l'allemand par B. Lortholary, Paris, PUF, 1995, p. 34-35, dont Hal Foster s'est inspiré pour mener une réflexion sur certaines avant-gardes technicistes dans *Prosthetic Gods*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2006. Enfin et surtout, voir André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole*, I et II, Paris, Albin Michel, 1965.
10. Voir Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York, Basic Books Publishers, 1973, surtout «The Impact of the Concept of Culture on the Concept of Man», p. 33-54.
11. Il est impossible de développer ici cette généalogie de façon plus approfondie. Pour ce qui est de Max Ernst, voir Ralph Ubl, *Prähistorische Zukunft. Max Ernst und die Ungleichzeitigkeit des Bildes*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2004; pour ce qui est du rapport de Smithson à la préhistoire, nous avons tenté une première approche dans Maria Stavrinaki, «"L'âge de l'étonnement" : préhistoire et jeu d'échelles chez Robert Smithson», dans Jean-Pierre Criqui et Céline Flécheux (dirs), *Robert Smithson. Entropie et mémoire*, Dijon, Les presses du réel, à paraître en 2016.
12. Rappelons que Michel Leiris est l'auteur de l'entrée «Crachat» du Dictionnaire critique de la revue *Documents*, 1929, vol. I, n° 2, p. 382, tandis que Bataille, à la même page, écrit dans sa célèbre définition de l'«informe» : «Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat».
13. Vaste question. Cette idée vient s'appuyer surtout sur les thèses d'une évolution régressive, développées par exemple par Théodule Ribot. On en trouve l'équivalent dans la théorie politique de Georges Sorel, selon laquelle l'automatisme de la machine favorise chez les masses une psychologie plus suggestible et plus propice aux mythes. Dans le milieu de l'art, il est intéressant de remarquer l'imbrication de l'animal et de la machine dans l'imagerie futuriste et vorticiste.
14. Aussi le *logos*, autre attribut notoirement humain, se trouve-t-il également étouffé dans le mutisme d'une géologie anthropique et dans celui d'un animal qui feint d'être humain; le masque, signe de la feintise, défait à son tour cette grande distinction entre l'humain et l'animal (seul l'homme est capable du dédoublement de la feintise). Derrida s'est beaucoup intéressé à cette distinction, en critiquant l'un de ses exégètes principaux, Jacques Lacan. Voir J. Derrida, *La Bête et le souverain*, op. cit., ainsi que *L'animal que donc je suis*, op. cit.
15. Voir «Fukuchan Monkey in wig, mask, works Restaurant!», <https://www.youtube.com/watch?v=zS7QkjIKOxk>
16. Sur toutes ces questions, voir le récent catalogue d'exposition dirigé par Emma Lavigne, *Pierre Huyghe*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2013.
17. Maurice Merleau-Ponty, «Le doute de Cézanne» (1945), *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1966, p. 26.
18. Mary Shelley, *The Last Man* [by the author of Frankenstein, in Three Volumes], Londres, Henry Colburn, 1826.
19. Les premiers usages visuels de la préhistoire chez Smithson puisent dans l'imaginaire de la culture pop, associant par exemple des pin-up et des crocodiles. Par la suite, la dialectique de Smithson s'affine et se complexifie, mais l'artiste continue d'explorer cette tension insoluble entre la longue durée et le temps éphémère.
20. Nous proposons une explication de la conjonction de l'antihistoricisme avec l'instauration de la longue durée dans notre texte «Carl Einstein's History without Names : from Geology to the Masses», *Grey Room*, n° 62, 2016, p. 72-101.
21. Georges Bataille, «Architecture», *Documents*, 1929, vol. 1, n° 2, p. 117.
22. Sur la souveraineté politique de la pierre, voir l'essai de Miguel Abensour, *De la compacité. Architectures et régimes totalitaires. Le cas Albert Speer*, Paris, Sens & Tonka, 1997.
23. Voir Denis Hollier, *La Prise de la concorde. Essais sur Georges Bataille*, Paris, Gallimard, 1974. C'est un schéma classique que celui qui suppose que la peinture – art mobile, subjectif et donc libre – est l'art qui, pour le meilleur ou pour le pire, défait l'architecture – la communauté, l'ordre, l'atemporalité.
24. Bibliothèque nationale, Fonds Georges Bataille, NAF 28086, boîte X, Qc.
25. Sur l'étude du singe anthropoïde par Montandon, voir l'étude de Pierre Centlivres et Isabelle Girod, «Georges Montandon et le grand singe américain. L'invention de l'*Ameranthropoides loysi*» *Gradhiva*, n° 24, 1998, p. 33-43.
26. Georges Montandon, «Découverte d'un singe d'apparence anthropoïde en Amérique du Sud», *L'Anthropologie*, 1929, p. 137-141 (séance de l'Institut français d'anthropologie, 20 mars 1929). Dans le dossier «Sur les singes», qui se trouve dans le fonds d'archives de G. Bataille, il y a aussi un tiré à part de l'article de G. Montandon, «Découverte d'un singe d'apparence anthropoïde en Amérique du Sud», *Journal de la société des Américanistes de Paris*, t. XXI, 1929, p. 183-195.
27. Sur le thème de la «ressemblance» chez Bataille, voir Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995.
28. Sur ce sujet, nous renvoyons au texte de Silvia Sebastiani, «L'orang-outang, l'esclave et l'humain : une querelle des corps en régime colonial», *L'Atelier du centre des recherches historiques*, n° 11, 2013 : <https://acrh.revues.org/5265>.
29. Voir Carl von Linné, *Amoenitates academicae* [Délices anatomiques], Holmie, Impensis Direct Laurentii Salvii, 1763.
30. Par exemple, G. Montandon, «Découverte d'un singe d'apparence anthropoïde en Amérique du Sud», art. cité.
31. G. Bataille, «L'art primitif», *Documents*, 1930, vol. 2, n° 8.



Paul Cézanne, *Rochers et branches à Bibémus. Carrière de pierre aux environs d'Aix en Provence*, 1900-1904, huile sur toile, 61 x 50,5, Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris. © photo RMN-Grand Palais / Agence Bulloz

32. Georges-Henri Luquet, *L'Art primitif*, Paris, Gaston Doin et Cie, 1930.

33. Signalons quelques ouvrages qui reprennent souvent des publications plus succinctes : G.-H. Luquet, *Les Dessins d'un enfant. Étude psychologique*, Paris, Félix Alcin, 1913; *id.*, *L'Art et la religion des hommes fossiles*, Paris, Masson & C^{ie}, 1926; *id.*, *Le Dessin enfantin*, Paris, Félix Alcin, 1927.

34. Sur la loi de récapitulation, on lira toujours avec profit Stephen Jay Gould, *Ontogeny and Phylogeny*, Cambridge (Mass.) / Londres, Belknap Press of Harvard University Press, 1977.

35. Pour une première approche des théories de l'art préhistorique, voir l'anthologie de Nathalie Richard, *L'Invention de la préhistoire. Une anthologie*, Paris, Pocket, 1992. La première théorie esthétique formulée

à l'égard des artefacts mobiliers est celle de Edouard Lartet et Henry Christy, *Cavernes du Périgord. Objets gravés et sculptés des temps préhistoriques*, Paris, Didier et Co., 1864.

36. Salomon Reinach, « L'art et la magie » (1903), dans *Cultes, mythes et religions*, Paris, Ernest Leroux, 1905, p. 125-136.

37. Voir les ouvrages de Luquet déjà cités *L'Art et la religion des hommes-fossiles*, ainsi que *L'Art primitif*. Sur la fonction de la notion d'auto-imitation dans les avant-gardes, nous nous permettons de renvoyer à M. Stavrinaki, « Modernité préhistorique. Techniques d'"auto-imitation" et temporalités à rebours dans l'art de Max Ernst et de Joan Miró », *Perspective*, n° 3, juin 2011, p. 574-579.

38. Voir Jean-Claude Lebensztejn, *L'Art de la tache. Introduction à*

la nouvelle méthode d'Alexander Cozens, s. l., Éditions du Limon, 1990.

La « première tache » a aussi été analysée par Dario Gamboni, « From the Origins to the classical Age », *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, Londres, Reaktion Books, 2008, p. 21-23.

39. Boucher de Perthes, *Antiquités celtiques et antédiluviennes. Mémoire sur l'industrie primitive et les arts à leur origine*, t. I, Paris, Treuttel et Würtz, 1847.

40. Henry Balfour, *The Evolution of Decorative Art: An Essay Upon its Origin and Development as Illustrated by the Art of Modern Races of Mankind*, New York, Macmillan and Co., 1893, p. 21.

41. Henri Breuil, « Les origines de l'art », *Journal de psychologie normale et pathologique*, vol. 4,

- 1925, p. 289-296, ainsi que « Les origines de l'art décoratif », *Journal de psychologie normale et pathologique*, 1926, p. 364-375.
42. G. Bataille, « L'art primitif », *Documents*, vol. 2, n° 8, 1930, p. 392.
43. *Ibid.*, p. 396.
44. Sur cette ressemblance altérée, voir l'ouvrage de G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe*, op. cit.
45. G. Bataille, « L'art primitif », art. cité, p. 396.
46. À ce propos, voir l'introduction de Denis Hollier à la réimpression de la revue *Documents*, « La valeur d'usage de l'impossible », reprise dans son ouvrage *Les Dépossédés*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 153-178.
47. Rosalind Krauss oppose ainsi de façon radicale Bataille à Luquet au motif que ce dernier défend une théorie de « l'art pour l'art » ; cependant Bataille affirme également la gratuité de l'art, bien qu'elle soit sacrificielle. Les deux auteurs s'opposaient en réalité tous deux à l'utilitarisme des théories de la magie sympathique. Voir R. Krauss, « Michel, Bataille et moi », *October*, vol. 68, printemps 1994, p. 3-20.
48. Nous renvoyons ici au catalogue désormais classique d'Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss, *L'Informe. Mode d'emploi*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996. Nous abordons ici le concept d'informe du point de vue de ses présupposés et de ses conséquences historiques.
49. G. Bataille, « Le cheval académique », *Documents*, 1929, vol. 1, n° 1, p. 27-31.
50. John Evans, *The Coins of the Ancient Britons*, Londres, B. Quaritch, 1864.
51. G. Bataille, « L'art primitif », art. cité, p. 397.
52. Ce thème a été abondamment analysé par les spécialistes. Voir par exemple, Marc Groenen, *Pour une histoire de la préhistoire. Le paléolithique*, Grenoble, Éd. Jérôme Millon, 1994.
53. Kasimir Malevitch, « Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural », dans *Écrits I. De Cézanne au suprématisme*, trad. du russe par J.-C. et V. Marcadé, et V. Schiltz, Lausanne, L'Âge d'homme, 1974, p. 51.
54. Roger Fry, « Bushman Paintings », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 16, n° 84, 1910, p. 337.
55. Nous avons tenté une première esquisse de la préhistoire chez Picasso, dans notre texte « La puissance diluvienne de l'art. Esquisse des usages de la préhistoire chez Picasso », à paraître en ligne dans les actes du colloque *Revoir Picasso* en 2016.
56. G. Bataille, « Joan Miró : peintures récentes », *Documents*, vol. 2, n° 7, 1930, p. 399.
57. *Ibid.*
58. *Ibid.*
59. Briony Fer s'est intéressée à la métaphore de la vision empêchée, troublée, obliérée par la poussière selon Bataille, dans « Poussière/peinture. Bataille on Painting », dans Carolyn Gill (ed.), *Bataille: Writing the Sacred*, Londres, Routledge, 1995, p. 154-171.
60. Voir Rémi Labrusse, *Miró. Un feu dans les ruines*, Paris, Hazan, 2004 ; ou encore Tomàs Llorens, *Miró: Earth*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2008.
61. G. Bataille, « Joan Miró : peintures récentes », art. cité.
62. Sur ce thème, voir le catalogue *Joan Miró. Painting and Anti-Painting, 1927-1937*, Anne Umland (éd.), New York, MoMA, 2008.
63. G. Bataille, « Joan Miró : peintures récentes », art. cité.
64. Thierry De Duve, *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Paris, Le Seuil, 1984.
65. Éric Michaud, « L'insensible mélancolie de la religion et manie de l'art », dans *La fin du salut par l'image*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, p. 10-23.
66. Michel Leiris, « Joan Miró », *Documents*, vol. 1, n° 5, 1929, p. 265.
67. Sur la tache, voir les commentaires que Maurice Blanchot fait aux propos de Malraux parlant de la peinture moderne comme celle de la dernière tache : M. Blanchot, « Le musée, l'art et le temps », *Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 49 (ouvrage qui doit son titre à l'étude de Bataille sur Lascaux, auquel est par ailleurs consacré le premier texte).
68. G. Bataille, « Joan Miró : peintures récentes », art. cité.
69. Miró à Dora Vallier, dans *L'Intérieur de l'art. Entretiens avec Braque, Léger, Villon, Miró, Brancusi*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 168.
70. Cité par A. Umland, dans *Joan Miró. Painting and Anti-Painting, 1927-1937*, op. cit., p. 56.
71. J. Boucher de Perthes, *Antiquités celtiques et antédiluviennes*, op. cit., t. III, p. 477.
72. Sur l'exposition de Leo Frobenius à Paris, voir Hélène Ivanoff, « Exposer l'art préhistorique africain : Le Paris de Léo Frobenius au début des années 1930 », dans *Studien zur Kulturkunde*, vol. 129 « Cercles culturels : Léo Frobenius (1873-1938) et ses contemporains / Kulturkreise, Leo Frobenius (1873-1938) und seine Zeitgenossen », Jean-Louis Georget, Hélène Ivanoff, Richard Kuba (éds), juillet 2015. Voir aussi Karl-Heinz Kohl, Richard Kuba, Hélène Ivanoff (dirs), *Kunst der Vorgeit. Felsbilder aus der Sammlung Frobenius*, Munich / Francfort, Prestel / Frobenius Institut, 2016 (t. I et II).
73. G. Bataille, « L'exposition Frobenius à la salle Pleyel », *Œuvres complètes II. Écrits posthumes 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1970, p. 116-117.
74. *Ibid.*, p. 117.
75. *Ibid.*
76. Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes* [1810], trad. de l'allemand par J. Outin, Paris, Mille et une nuits, 1998 ; Paul Klee, *Journal*, trad. de l'allemand par P. Klossowski, Paris, Grasset, 1959, p. 152 ; *Tagebücher 1898-1918*, nouvelle édition critique, Wolfgang Kersten (éd.), Berne, Paul Klee-Stiftung-Stuttgart / Gerd Hatje Verlag, 1988, p. 180, § 539.
77. La préhistoire est devenue le champ où les visions antithétiques des deux auteurs se sont confrontées, puisque Einstein allait aussi répondre à Bataille dans la revue *Documents* par son texte « Enfance néolithique », consacré à Hans Arp, dans le numéro 8 (vol. 2, 1930), p. 475-483 (selon la pagination de la réédition).
78. Sur cette mission, voir le travail approfondi de Jean Jamin, notamment dans « Aux origines du Musée de l'homme. La mission ethnographique Dakar-Djibouti 1931-1933 », *Cahiers ethnologiques*, n° 5, 1984 (texte unique de ce numéro, comptant 73 pages).
79. Michel Leiris, « Graffiti abyssins », *Arts et métiers graphiques*, n° 44, 1934, p. 56-57.
80. Bataille, qui se souviendra plus tard en être sorti « rompu, broyé, tué dix fois » (G. Bataille, *Œuvres complètes VI*, Paris, Gallimard, 1973, p. 146).



Joan Miró, *La Ferme*, 1921-1922, huile sur toile, 123,8 x 141,3 x 3,3, Washington, National Gallery of Art, gift of Mary Hemingway 1987.18.1. © National Gallery of Art, Washington

81. Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la Phénoménologie de l'esprit professées de 1933 à 1939 à l'EHESS réunies et publiées par Raymond Queneau* [1947], Paris, Gallimard, 1968. La bibliographie sur Kojève et Bataille est vaste, nous nous limiterons ici à Stefanos Geroulanos, *An Atheism that is not Humanist Emerges in the French Thought*, Stanford, Stanford University Press, 2010.
82. Pierre Ichac, « La Grotte à peintures de Montignac, en Dordogne », *L'Illustration*, n° 5104, 4 janvier 1941.
83. Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté » (1933), trad. de l'allemand par M. de Gandillac, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p. 364-376.
84. G. Bataille, *Lascaux ou la naissance*

de l'art, Genève, Skira, 1955.

85. *Id.*, *Lettres choisies*, Paris, Gallimard, p. 179-180.

86. Bataille écrivait à Kojève : « J'admets (comme une supposition vraisemblable) que dès maintenant l'histoire est achevée [...]. Mon expérience, vécue avec beaucoup de souci, m'a conduit à penser que je n'avais plus rien "à faire". Si l'action (le "faire") est – comme dit Hegel – la négativité, la question de pose alors de savoir si la négativité qui n'a "plus rien à faire" disparaît ou subsiste à l'état de "négativité sans emploi" : personnellement, je ne puis décider que dans un sens, étant moi-même exactement cette "négativité sans emploi" [...].

J'imagine que ma vie – ou son avortement, mieux encore, la blessure ouverte qu'est ma vie – à elle seule constitue la réfutation du système fermé de Hegel » (*ibid.*, p. 131-132).

87. Sur les années du projet « Acéphale », voir la riche documentation contenue dans le livre de G. Bataille, *L'Apprenti sorcier. Du cercle communiste démocratique à Acéphale. Textes, lettres et documents*, Marina Galletti (éd.), Paris, Éditions de la Différence, 1999.

88. G. Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, *op. cit.*, p. 12.

89. *Ibid.*, p. 14; nous soulignons.

90. *Ibid.*, p. 12.

91. *Ibid.*, p. 15.

92. Tous ces termes se trouvent dans *Lascaux*, mais aussi les autres

textes de Bataille sur la préhistoire.

93. Par exemple, dans son projet inachevé d'une histoire universelle, qui était en partie une riposte à la partie sur la préhistoire de l'Histoire Universelle de la Pléiade, chapitre dont l'auteur fut Leroi-Gourhan et dont Bataille a fait la critique dans « Qu'est-ce que l'histoire universelle? », *Critique*, 1956; repris dans *Œuvres complètes XII*, Paris, Gallimard, 1988, p. 414-436. Le reproche qu'il adresse généralement à Leroi-Gourhan est de négliger le « moment décisif » dans l'évolution de l'espèce (l'art) et d'insister sur l'aspect technique – une interprétation qui n'est pas exacte.

94. Dans son texte « Le berceau de l'humanité : la Vallée de la Vézère » (1959), Bataille évoque une histoire à deux actes, voir *Œuvres complètes IX*, Paris, Gallimard, 1979, p. 353-376. J'adapte ici à mon tour les écrits de Bataille à un récit global.

95. Notes de Bataille dans ses archives, NAF, 28086, boîte 1, I, notes 11.

96. Alain Schnapp, *La Conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris, Éd. Carré, 1993 / Le livre de poche, 1998.

97. Dans son scénario de film, Bataille présentait ainsi le *Vorgeit* : « LES JOURS ET LES ANNEES, LES SIECLES ET LES MILLENAIRES SE SUCCEDENT EN UN POINT PERDU DE L'UNIVERS L'ETENDUE VIDE DE LA PLANETE, ALTERNATIVEMENT, SE GORGEAIT DE LUMIERE ET SOMBRAIT DANS LA NUIT, LENTEMENT, LE BRASSEMENT DES EAUX ». Il faut donc relever ici le recours de Bataille aux majuscules et l'absence relative de virgules, qui vient signifier le temps indifférencié de l'inertie géologique. Les virgules apparaissent avec le mot « alternativement », première irruption de l'action cosmique. Ce manuscrit se trouve dans les archives de Bataille, NAF, 28086, enveloppe 85 bis « Film sur Lascaux », p. 10, ainsi que dans *Œuvres complètes IX*, op. cit., p. 323-324.

98. G. Bataille, « Le berceau de l'humanité : la Vallée de la Vézère », art. cité.

99. Notons donc l'usage péjoratif du terme : « Nous ne devons jamais perdre de vue que le travail élaborait la conscience. Avant tout le travail est l'opération intellectuelle qui fit du cerveau de l'animal, qu'était d'abord l'homme, un cerveau humain. Ce cerveau partit de l'informe siléx et

dégagea de l'expérience les actions qui changeaient cette pierre en objet utile » (*id.*, « Le berceau de l'humanité : la Vallée de la Vézère », art. cité, p. 358).

100. *Ibid.*, p. 362.

101. Paul Ricoeur, *Temps et récit, I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Le Seuil, 1983, p. 105.

102. Lettre du 17 février 1956 de Claude Lévi-Strauss à Bataille, lettre n° 62, Correspondance de G. Bataille dans le fonds G. Bataille, NAF, 28086.

103. C'est le terme qui domine son récit dans « Le berceau de l'humanité ».

104. G. Bataille, « Le berceau de l'humanité : la Vallée de la Vézère », art. cité, p. 364-365.

105. *Id.*, *La Part maudite*, précédé de *La Notion de la dépense*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1949, p. 136.

106. *Id.*, « Le passage de l'animal à l'homme et la naissance de l'art » (1953), *Œuvres complètes XII*, op. cit., p. 259-277, loc. cit., p. 262.

107. *Id.*, *Lascaux ou la naissance de l'art*, op. cit., p. 115

108. *Id.*, « Le berceau de l'humanité », art. cité, voir surtout p. 371-373.

109. *Id.*, « Le passage de l'animal à l'homme et la naissance de l'art », art. cité, p. 277.

110. *Id.*, *Lascaux ou la naissance de l'art*, op. cit., p. 122.

111. *Id.*, « Le berceau de l'humanité : la vallée de la Vézère », art. cité, p. 367.

112. Depuis la fin du XIX^e siècle, dans le sillage du darwinisme, on a systématiquement interprété le jeu comme augmentation et plasticisation des instincts hérités, un prolongement de l'adaptation. Sur ce point, voir par exemple Karl Groos, *The Play of Animals*, trad. de l'anglais par E. Baldwin, New York, D. Appleton & Co., 1898.

113. G. Bataille, « La religion préhistorique » (1959), *Œuvres complètes XII*, op. cit., p. 508.

114. *Ibid.*

115. G. Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, op. cit., p. 29.

116. On lit : « Cette difficulté annonce la nécessité du spectacle, ou généralement de la représentation, sans la répétition desquels nous pourrions, vis-à-vis de la mort, demeurer étrangers, ignorants, comme apparemment le sont les bêtes. Rien n'est moins animal en effet que la fiction, plus ou moins éloignée du réel, de la mort » (*id.*,

« Hegel, la mort et le sacrifice » [1955], *Œuvres complètes XII*, op. cit., p. 337).

117. *Id.*, *Lascaux ou la naissance de l'art*, op. cit., p. 14.

118. *Ibid.*

119. *Id.*, « Conférence du 18 janvier 1955 », *Œuvres complètes IX*, op. cit., p. 331-343, loc. cit., p. 335-336.

120. Dans l'enveloppe 85 du fonds G. Bataille (NAF 28086), on peut lire le manuscrit « Une visite à Lascaux », dont nous citons ici la page 29.

121. G. Bataille, « Conférence du 18 janvier 1955 », art. cité, p. 336.

122. *Ibid.*

123. Comme l'a bien vu Marshall Sahlins, le thème chrétien de la chute a marqué l'ethnologie moderne du sceau de l'indigence : à l'homme condamné à désirer, Sahlins a opposé lui-même le récit de l'âge de l'abondance). Voir M. Sahlins, « The Sadness of Sweetness : The Native Anthropology of Western Cosmology », *Current Anthropology*, vol. 37, n° 3, juin 1996, p. 395-428; *id.*, *Âge de pierre, âge de l'abondance*, trad. de l'anglais par T. Jolas, Paris, Gallimard, 1976.

124. Daniel Fabre, *Bataille à Lascaux. Comment l'art préhistorique apparut aux enfants*, Paris, L'Échoppe, 2014.

125. Sur la détermination chrétienne de la notion de l'homme nouveau, voir Éric Michaud, « *Déjà là*, mais encore à venir. Le temps de l'homme nouveau en Allemagne, 1918-1945 », Jean Clair (dir.), *La Fabrique de l'homme nouveau*, Paris / Ottawa, Musée national des Beaux-Arts du Canada / Gallimard, 2008, p. 29-35.

126. Lettre du 11 mai 1865 de Baudelaire à Manet, dans Charles Baudelaire, *Correspondance*, t. II, Claude Pichois, J. Ziegler (éds), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1973, p. 496.

127. G. Bataille, « L'utilité de l'art » (1952), *Œuvres complètes XII*, op. cit., p. 209-212.

128. Nous renvoyons ici au texte déjà cité *La Part maudite*.

129. G. Bataille, « Conférence du 18 janvier 1955 », art. cité, p. 340.

130. Dans son anthologie intitulée *The Cradle of Humanity: Prehistoric Art and Culture*, by Georges Bataille (New York : Zone Books, 2009), Stuart Kedall relève cette symétrie entre Lascaux et Hiroshima, mais sans l'interroger dans son potentiel polysémique et arborescent.

131. G. Bataille, « Conférence du 18 janvier 1955 », art. cité, p. 331.
132. *Id.*, « La bouteille à la mer, ou l'histoire universelle des origines à la venue d'un désastre éventuel », Fonds G. Bataille, NAF 28086, boîte 10H.
133. C'est un thème constant dans le livre de Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole* (*op. cit.*).
134. Cf. John Hersey, *Hiroshima*, New York, Harmondsworth and Penguin Books, 1946; et G. Bataille, « A propos de récits d'habitants d'Hiroshima » (1947), *Œuvres complètes XI*, Paris, Gallimard, 1987, p. 172-187.
135. *Ibid.*, p. 175.
136. *Ibid.*
137. *Ibid.*
138. *Ibid.*
139. *Ibid.*, p. 182 sq.
140. *Ibid.*, p. 175.
141. Voir le premier ouvrage dans lequel Carl Schmitt formule son décisionnisme politique : C. Schmitt, *Théologie politique* [1922], trad. de l'allemand par J.-L. Schlegel, Paris, Gallimard, 1992. Sur Truman, en tant que celui qui clôt l'histoire et renverse ce faisant la préhistoire, voir aussi la conclusion de G. Bataille, *La Part maudite*, *op. cit.*, p. 182-183.
142. G. Bataille, « De l'existentialisme au primat de l'économie » (1947), *Œuvres complètes XI*, *op. cit.*, p. 286.
143. *Ibid.*, p. 286-287.
144. Sur la notion de la posthistoire (terme qui, contrairement à ce qui est affirmé souvent, ne se retrouve pas pour la première fois chez Antoine-Augustin Cournot), voir Lutz
- Niethammer, *Posthistoire. Has History come to an End?* [1989], Londres / New York, Verso, 1992. Le concept de posthistoire a aussi été ravivé dans les débats sur le postmodernisme, chez Baudrillard par exemple. Enfin, en rapport direct avec la pensée de la préhistoire et d'une façon assez linéaire, Flusser théorisait dans ses écrits trois ères : la préhistoire, règne de l'image; l'histoire, règne de l'écriture linéaire; la posthistoire, retour à l'image.
145. Arnold Gehlen, « Über kulturelle Kristallisation » (1961), dans *id.*, *Studien zur Anthropologie*, Neuwied, 1963, p. 311-328; mais Gehlen a commencé à recourir au terme en 1952 et est revenu souvent à la notion de fin de l'histoire dans ses publications.

Maria Stavrinaki est Maître de conférences HDR à l'Université Paris I. Sa recherche porte actuellement sur les usages modernes de la préhistoire. Sur ce sujet, elle a dirigé, avec Rémi Labrusse, un numéro spécial des *Cahiers du Mnam* (n° 126, hiver 2014-2015). Ses publications récentes et imminentes incluent : *Dada Presentism: An Essay on Art and History* (Stanford University Press, 2016), *Contraindre à la liberté. Carl Einstein, les avant-gardes, l'histoire* (Centre allemand d'histoire de l'art, Paris) et *Le Sujet dans son milieu. 8 textes sur les avant-gardes allemandes* (Mamco, Genève).