

Avant-propos

La reconnaissance de l'authenticité de l'art pariétal préhistorique à l'orée du xx^e siècle constitue sûrement un bouleversement aussi grand que la découverte de l'Amérique en 1492. À cette différence qu'avec l'authentification d'Altamira, ce n'est pas un espace géographique immense, mais une profondeur temporelle et culturelle considérable qui s'est soudain ouverte. Situé *avant* l'histoire et présentant en même temps une apparence souvent tout à fait *moderne*, porteur d'une charge esthétique indéniable tout en n'ayant vraisemblablement pas été conçu comme art par les hommes d'alors, l'art préhistorique remet en cause nos façons usuelles de penser l'art, son origine et ses fonctions. Comment penser cet art *avant l'art*, c'est-à-dire comment penser des productions que nous qualifions d'artistiques, mais dont la réalisation est antérieure à l'élaboration de la catégorie d'art qui, au sens où nous l'entendons, n'émerge pas avant la Renaissance voire le xix^e siècle? En parlant d'art préhistorique, nous assumons donc la dimension esthétique de ces ouvrages tout en suspendant notre jugement sur l'intention artistique de leurs auteurs ainsi que sur leur éventuelle volonté de faire de l'art¹. Parler d'art *avant* l'art, c'est reconnaître que les hommes de Niaux ou des Combarelles n'avaient pas le même rapport à leurs réalisations qu'un artiste de la Renaissance à sa toile ou qu'un performeur contemporain à des installations hébergées par une galerie. Toutefois, parler d'*art*, c'est reconnaître, d'abord, les qualités formelles, la maîtrise technique des œuvres peintes, sculptées, gravées

1. De Gabriel de Mortillet à Jean Clottes intitulant ses œuvres complètes: *Une vie d'art préhistorique* (Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2015), les plus grands préhistoriens se sont aventurés à employer ce mot.

préhistoriques. Parler d'art, c'est, ensuite, rendre compte de l'émotion et du plaisir esthétiques que nous pouvons éprouver aujourd'hui devant ces œuvres. C'est rappeler, enfin, l'engouement dont l'art préhistorique français, espagnol et aussi extra-européen a fait l'objet auprès des artistes dès le début du xx^e siècle puis, de façon massive, après 1940 et la découverte de la grotte de Lascaux.

8 Néanmoins, envisager, sous le régime de l'art, les manches de poignards ornés, les empreintes de main, les silhouettes d'animaux gravés préhistoriques présente la difficulté voire le piège de les saisir avec des concepts forgés pour d'autres types d'art et pour des époques culturellement fort distinctes. Il semble en effet peu pertinent de comprendre les productions artistiques préhistoriques à partir des outils théoriques élaborés pour un tout autre corpus telles par exemple les œuvres d'imitation à la Renaissance². Quels concepts faut-il alors mobiliser et forger pour les analyser dans leur spécificité? Dans quelle mesure les peintures, gravures, mais aussi sculptures, objets mobiliers, signes abstraits, empreintes retrouvés changent-ils en profondeur la pensée de l'art?

Par ailleurs, avec les découvertes d'Altamira (1879), de Lascaux (1940), de Cosquer (1985), de Chauvet (1994), l'histoire de l'art s'est brutalement allongée de «400 siècles d'art pariétal», pour reprendre le titre d'un ouvrage de l'abbé Breuil³. Comment désormais comprendre et écrire l'histoire de l'art qui s'est ouverte soudain sur des millénaires tout en restant irrémédiablement lacunaire? S'il est vrai que «Depuis Lascaux, nous n'avons rien inventé!», comme l'aurait dit Picasso après sa visite de la grotte, alors il n'est plus possible d'écrire le cours de l'histoire de l'art en termes de progrès, comme un perfectionnement graduel de la représentation. Il devient nécessaire de repenser les concepts de primitivisme et d'arts premiers pour être en mesure d'analyser un art préhistorique aux styles variés et élaborés, présentant à l'occasion des effets savants de mise en espace et de mouvement. Parler d'art avant l'art, c'est donc

-
2. Voir le constat d'Ulrich Pfisterer, «Altamira – oder: Die Anfänge von Kunst und Kunstwissenschaft», vol. 10 des *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, U. Fleckner éd., Berlin, De Gruyter, 2007, p. 13-80. Alors même que les années 1879-1880, dates de la découverte du plafond peint d'Altamira, auraient dû être l'un des tournants les plus marquants de l'histoire de l'art et de la science de l'art (*Kunstwissenschaft*), elles n'ont pas joué de rôle prééminent dans les débats autour de 1900 pas plus qu'elles n'en jouent aujourd'hui. Il aurait fallu pour cela que l'histoire de l'art comme discipline modifiât complètement son orientation méthodologique, qu'elle avait légitimée avec peine dans la seconde moitié du xix^e siècle, à partir des cas de la Renaissance et du Baroque italiens surtout (p. 15). Pfisterer montre comment la découverte d'Altamira et des œuvres préhistoriques changea de fond en comble toutes les conceptions et théories sur les origines et débuts de l'art, et examine pourquoi ce «changement de paradigme» («*Paradigmenwechsel*», p. 19) fut acté avec tant d'hésitations.
 3. Henri Breuil, *400 siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'âge du Renne*, Montignac, Centre d'études et de documentation préhistoriques, 1952.

aussi essayer d'envisager l'art de la préhistoire sans le réduire à n'être que le début, encore rudimentaire, d'un développement qui s'épanouirait ensuite. Enfin, que l'art moderne ait rencontré l'art le plus ancien (pensons à l'inspiration préhistorique de Miró, Masson, Léger, Giacometti, Bourgeois, Polke et tant d'autres) est l'un des effets les plus surprenants des découvertes préhistoriques. Cette rencontre des temps appelle en dernière instance à réviser une conception téléologique et linéaire de l'histoire de l'art.

Le présent ouvrage croise à dessein les réflexions d'historiens, d'historiens de l'art, de philosophes et de littéraires autour de l'idée selon laquelle la prise en compte de l'art préhistorique invite à refondre notre conception de l'art et de son histoire. L'introduction commence par contextualiser la découverte de l'art préhistorique, rendue possible par un certain état des savoirs et aussi par une certaine conception de l'homme, de l'art et de ses fonctions. Puis, après une revue des problématisations dont a fait l'objet l'art préhistorique, l'introduction fait l'hypothèse selon laquelle l'art préhistorique constitue un véritable paradigme, établissant un régime esthétique particulier.

Introduction

L'art préhistorique, un paradigme esthétique

- **La double invention de l'art préhistorique**

L'art préhistorique a été inventé deux fois. Il l'a d'abord été par les hommes des temps jadis, à des dates qui oscillent entre le Paléolithique supérieur (32 000 BP pour les peintures de la grotte Chauvet) à près de deux millions d'années si l'on ouvre l'examen à certaines pierres taillées dont la symétrie ou les couleurs suggèrent une intentionnalité esthétique¹. L'art préhistorique a ensuite été exhumé aux XIX^e et XX^e siècles, entraînant des disputes si fortes autour de son authenticité qu'on parle souvent non de sa découverte mais de son invention.

- Toujours plus ancien

Les spectaculaires grottes ornées de Pech Merle (25 000 BP), Lascaux (15 500-14 500 BP), Altamira (15 500-13 500 BP) laissent penser qu'une explosion culturelle s'est produite en Europe à partir d'environ 40 000 voire 50 000 BP jusque vers 10 000 BP, parallèlement à celle qui peut être observée en Australie². Peut-on dès lors assigner à l'art une date de

-
1. BP pour *Before Present*, c'est-à-dire avant 1950, date où l'on commence à pratiquer la datation au carbone 14. Compter « avant le présent » est usuel en préhistoire et en géologie.
 2. L'art rupestre aurait débuté il y a 50 000 ans (c'est-à-dire à la fin du Paléolithique moyen) dans le Sud-Ouest de l'Europe (site de la Ferrassie) et il y a 45 000-50 000 ans en Australie. Voir Michel Lorblanchet, « Les commencements de l'art rupestre dans le monde », *Sur le chemin de l'humanité. Via Humanitatis. Les grandes étapes de l'évolution morphologique et culturelle de l'Homme. Émergence de l'être humain*, H. de Lumley éd., Vatican/Paris, Académie pontificale des sciences/CNRS Éditions, 2015, p. 345-386, ici p. 378.

naissance au Paléolithique supérieur? L'abondance et la qualité des œuvres retrouvées ne permettent pas de conclure à l'inexistence de pratiques artistiques à des époques plus anciennes et dans d'autres parties du globe. De plus, l'état actuel des découvertes ne peut être absolutisé : le matériau retrouvé est nécessairement très lacunaire, et il faut tenir compte de la taphonomie (c'est-à-dire de la façon dont les vestiges ont pu parvenir jusqu'à nous). À quoi s'ajoute que les préhistoriens ont pu avoir tendance à négliger des artefacts artistiques antérieurs au Paléolithique, car ils ne croyaient pas à leur possibilité. Certains sites ont aussi fait l'objet de plus de fouilles que d'autres. Toutefois, le contraste entre le nombre et la qualité des œuvres retrouvées du Paléolithique supérieur et leur rareté dans les vastes durées antérieures n'est pas entièrement dû à l'état de conservation ou aux manquements des préhistoriens, mais «il s'agit avant tout d'un phénomène culturel»³.

En s'interrogeant sur les débuts de l'art ou sur leur première floraison, on est conduit à s'intéresser aux causes qui ont permis une telle émergence, et notamment au passage de la nature à la culture qui s'est opéré au cours du développement des hominidés. Peut-on situer le moment et les raisons du passage à une activité symbolique et esthétique? Quelles conditions physiologiques, cognitives et encore environnementales ont-elles favorisé l'émergence de l'art? On doit à Ségolène Lepiller une étude des approches qui, à la croisée des sciences humaines et des sciences de la nature, cherchent à penser les conditions de l'apparition d'un homme artiste⁴. De ce point de vue, l'anthropologie naturalisée constitue une approche intéressante en ce qu'elle tend à atténuer les différences entre nature et culture pour penser la possibilité d'une apparition de l'art. L'anthropologie naturalisée relève, selon Daniel Andler, d'un réductionnisme ontologique posant comme catégorie unifiante celle de nature⁵. Leur point commun, précise Ségolène Lepiller, est de se demander quels bénéfices l'art a pu apporter du point de vue de l'évolution, c'est-à-dire dans quelle

3. Michel Lorblanchet, *La naissance de l'art: genèse de l'art préhistorique dans le monde*, Paris, Errance, 1999, p. 38.

4. Voir Ségolène Lepiller, «Sortir de la caverne, entrer dans la grotte: étude épistémologique sur l'art paléolithique et la préhistoire, au carrefour des sciences naturelles et humaines», en particulier le chap. 9: «La naturalisation de l'art paléolithique», p. 357-432. La thèse, soutenue en juin 2019 à l'École transdisciplinaire lettres-sciences de l'ENS Paris, sous la direction de Francis Wolff, est disponible en ligne: [https://www.academia.edu/41262416/Sortir_de_la_caverne_entrer_dans_la_grotte_etude_epistemologique_sur_lart_paléolithique_et_la_préhistoire_au_carrefour_des_sciences_naturelles_et_humaines]. On consultera aussi: Ségolène Lepiller, «Penser l'humain à travers ses premières productions graphiques. Réflexions sur l'image paléolithique et son étude», *Penser l'humain: définitions, descriptions, narrations*, M. Lequin éd., Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre (Humanités-Hominidés), 2018, p. 133-151.

5. Daniel Andler, *La silhouette de l'humain. Quelle place pour le naturalisme dans le monde d'aujourd'hui?*, Paris, Gallimard (NRF Essais), 2016.

mesure il a pu favoriser la *fitness* d'un individu. Tandis que certains auteurs y voient un avantage dans le cadre de la sélection sexuelle⁶, d'autres soulignent sa fonction de lien social⁷, sa capacité à accentuer l'identité du groupe⁸ ou encore le fait que sa dimension fictionnelle⁹ ou encore son caractère ludique¹⁰ présentent un avantage pour l'adaptation. On est toutefois frappés par le contraste entre le réductionnisme de ces positions (pensons à la thèse de Miller selon laquelle la pratique de l'art a pour fonction d'attirer des partenaires sexuels) et l'intentionnalité manifeste dont témoigne la complexité de certains vastes ensembles gravés et peints du Paléolithique supérieur.

Les neurosciences, et plus précisément la neuro-esthétique telle qu'elle s'est développée depuis une vingtaine d'années, sont également discutées pour penser l'apparition de l'art. Mais, rappelle la philosophe, il est impossible de construire des processus expérimentaux pour reconstituer comment des hommes désormais disparus réagissaient aux stimuli esthétiques, d'autant que les tissus mous des crânes n'ont pas été conservés. Les deux principaux outils mobilisés, l'imagerie cérébrale et l'étude des lésions cérébrales, ne permettent que des conclusions indirectes. L'archéologie cognitive est par ailleurs soumise à une aporie, car la floraison artistique au Paléolithique ne semble liée à aucun changement cérébral important concernant la taille, la forme et l'anatomie du cerveau¹¹. L'apparition de l'art ne peut donc avoir une cause biologique. À quoi s'ajoute qu'«il serait très exagéré de considérer que la neuro-esthétique s'intéresse directement à l'art paléolithique»¹². À l'instar de l'anthropologie naturalisée, une attention très réduite est apportée aux artefacts retrouvés.

L'ensemble de ces approches récentes, au carrefour des sciences naturelles et humaines, sont également paradoxales en ce qu'elles posent le problème de l'origine tout en se concentrant sur le Paléolithique supérieur, une période relativement récente en comparaison de l'âge des plus

-
6. Geoffroy Miller, «Sexual Selection for Cultural Displays», *The Evolution of Culture, An Interdisciplinary View*, R. Dunbar, C. Knight et C. Power éd., New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, 1999, p. 71-91.
 7. Ellen Dissanayake, *Homo aestheticus. Where Art Comes From and Why*, New York, The Free Press, 1992.
 8. Helen De Cruz et Johan De Smedt, «Human Artistic Behaviour, Adaptation, Byproduct, or Cultural Group Selection?», *Philosophy of Behavioral Biology*, K. S. Plaisance et T. A. Reydon éd., Dordrecht, Heidelberg, Londres, Springer, 2012, p. 167-187.
 9. Leda Cosmides et John Tooby, «Does Beauty Build Adapted Minds? Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, Fiction and the Arts», *SubStance*, vol. 30, n° 1-2, 2001, p. 6-27.
 10. Russell D. Guthrie, *The Nature of Paleolithic Art*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 2005.
 11. Steven Mithen, *The Prehistory of the Mind. A Search for the Origins of Art, Religion and Science*, Londres, Thames & Hudson, 1996. Mithen met en rapport l'apparition de l'art avec une certaine fluidité cognitive.
 12. Ségolène Lepiller, «Sortir de la caverne, entrer dans la grotte», *ouvr. cité*, p. 408.

anciens artefacts humains retrouvés et des plus anciennes pratiques esthétiques que l'on peut supposer. Pour décrire de tels artefacts et pratiques, nous suivrons les synthèses récentes des préhistoriens, en particulier celles de Michel Lorblanchet et de Jean-Marie Le Tensorer. Il y a trois millions d'années, les Australopithèques ramassaient et collectionnaient déjà des pierres aux formes et aux couleurs inhabituelles ainsi que des fossiles remarquables¹³. Sans aller jusqu'à parler de pratique artistique, on peut faire l'hypothèse qu'ils possédaient un certain sens et un certain goût pour les formes et les couleurs¹⁴ qui se manifestent aussi, tout au long des temps préhistoriques, par la collecte de matériaux exceptionnels pour la fabrication des outils (jaspe, cristal de roche, obsidienne, pierre ponce) puis par l'usage de colorants. Concernant la production d'artefacts aux propriétés formelles remarquables, elle est actuellement datée de 2 à 1,7 million d'années avec les polyèdres, les bolas (des sphères) puis les bifaces fabriqués par *Homo erectus*. Ce sont leurs formes géométriques qui attirent l'attention. Les bolas, objets symétriques par rapport à un point central, offrent «la première symétrie réalisée par l'homme au cours de son histoire» (*ibid.*, p. 118). De manière plus générale, comme le suggère Jean-Marie Le Tensorer, quelque chose d'ordre esthétique se joue ou se prépare dès le stade de l'aménagement des galets : «Dans la taille de la pierre il y a, en plus, le rythme et la musique»¹⁵. Les bifaces, avec leur double symétrie faciale et latérale, apparaissent, eux, il y a 1,4 million d'années (illustration 1).

Comme le suggère le fait que certaines pièces, parfois non utilisées, ont été déposées intentionnellement (dépôts votifs), ces objets ne faisaient pas toujours office d'outils et d'instruments mais aussi de symboles voire d'images, c'est-à-dire qu'ils étaient dotés d'une portée symbolique (*ibid.*, p. 146). Il faut aussi mentionner les indéniables qualités formelles des silex et de certaines pièces retrouvées : «[l'] étendue de la gamme des bifaces montre le plaisir avec lequel les préhistoriques ont joué d'emblée

-
13. Voir aussi le cas mentionné par Paul G. Bahn du «plus ancien exemple de quelque sens esthétique que ce soit, ou au moins d'une reconnaissance d'une ressemblance», à savoir un galet ferrugineux rouge foncé de la grotte de Makapansgat (Afrique du Sud). Daté de trois millions d'années, il présente une ressemblance avec un visage humain. Il a été collecté par des Australopithèques. Voir Paul G. Bahn, «L'art mobilier le plus ancien», *Sur le chemin de l'humanité. Via Humanitatis. Les grandes étapes de l'évolution morphologique et culturelle de l'Homme*, ouvr. cité, p. 325-344, ici p. 325.
 14. Michel Lorblanchet, *La naissance de l'art*, ouvr. cité, p. 93 : «Ce sont bien la forme, la couleur, la structure plus ou moins symétrique et géométrique, la texture de l'objet, son aspect parfois luisant, la douceur au toucher de sa surface lustrée et la densité de la matière, le fait que beaucoup de ces pierres sont étonnamment lourdes dans le creux de la main, qui ont capté l'attention des premiers hommes».
 15. Jean-Marie Le Tensorer, «Le façonnage symétrique des outils de pierre par *Homo erectus*. Étape cruciale dans l'émergence du sens de l'harmonie», *Sur le chemin de l'humanité. Via Humanitatis*, ouvr. cité, p. 133-156 ; et *Discussion*, p. 157-168, ici p. 137.



Illustration 1

Biface, Acheuléen, environ 400000-150000 BP, 24,8×12,1×4,8 cm, 1271 g, vraisemblablement trouvé dans la gravière de Kieswick Mill, Norfolk, Grande-Bretagne. Acquis en 2019 par les Friends of Arms and Armor.

© Metropolitan Museum of Art, New York, n°2019.422. Domaine public

avec les formes»¹⁶. Alors qu'il souligne la double symétrie des bifaces et étudie leurs proportions, Jean-Marie Le Tensorer va jusqu'à parler d'un rapport de proportion privilégié par *Homo erectus*, un rapport harmonique fondamental de 1,4¹⁷. Collecte d'objets aux belles formes et production de formes peuvent aussi coïncider, comme dans le spectaculaire silex taillé de West Tofts, (Norfolk, Angleterre) datant la fin de l'Acheuléen ou du Paléolithique moyen, vers 100000 BP. La pierre a été taillée autour du fossile d'un coquillage de façon à le rendre visible et à le placer au centre du silex. De telles pratiques témoignent indéniablement d'un «sentiment esthétique»¹⁸, c'est-à-dire d'un goût et d'un plaisir pour les formes. «Nous sommes tenté [sic] d'y voir une forme d'art»¹⁹. L'art pariétal, lui, n'apparaît pas avant 50000 voire 40000 BP, c'est-à-dire avec les hommes modernes et les derniers Néandertaliens²⁰.

16. Michel Lorblanchet, *La naissance de l'art*, ouvr. cité, p.121.

17. Jean-Marie Le Tensorer, «Le façonnage symétrique des outils de pierre par *Homo erectus*», art. cité, p.149-150. Il rappelle que le rapport du nombre d'or est d'environ 1,62. Quant à la symétrie, «cela sous-entend une certaine notion d'esthétique, d'harmonie, de rapport» (*ibid.*, Discussion, p.160-161).

18. Michel Lorblanchet, *La naissance de l'art*, ouvr. cité, p.268.

19. Jean-Marie Le Tensorer, «Le façonnage symétrique des outils de pierre par *Homo erectus*», art. cité, p.155, à propos des silex. Si les silex acheuléens ne sont pas encore des «objets d'arts», ils en sont les «prémices» (p.155-156).

20. En Australie, l'art rupestre est uniquement l'œuvre de l'homme moderne. L'exemple australien le plus ancien pourrait être un émeu géant, dans un abri de la région de Katherine (Arnhem Land), daté de 45000 BP.

Tels seraient, selon les préhistoriens, trois moments dans la naissance de l'art, trois seuils de l'hominisation. On voit que parler d'art, ou du moins de tendances esthétiques préhistoriques, remet en cause la définition que nous pouvons nous faire de l'homme. Par exemple, l'attribution d'une dimension esthétique à la collecte de pierres remarquables et à la fabrication de pierres taillées, équivaut à briser le préjugé selon lequel l'art serait une caractéristique de l'homme moderne. Pour Michel Lorblanchet : «L'histoire de l'art s'étend à toute l'histoire de l'homme; elle concerne tous les types de la lignée humaine et sans doute même les Australopitèques, qui étaient déjà sensibles aux aspects insolites des productions de la nature»²¹. L'art, entendu au sens minimal d'une sensibilité accompagnée de plaisir pour les formes et les couleurs, voire d'une intention d'en produire, serait inhérent à l'humanité²². En ce sens, *Homo habilis* et *Homo erectus* «étaient déjà des *Homo estheticus*» (p. 270). La possibilité d'artistes qui ne seraient pas des *Homo sapiens* est toujours discutée à propos de Néanderthal. De sa culture nous sont parvenus quelques éléments de parure, notamment des coquillages marins, des dents d'animaux percées et des objets gravés. Il a récolté des colorants, ocre et manganèse, qui ont peut-être été utilisés pour réaliser des peintures corporelles ou des tatouages ou pour effectuer des dessins ou peintures sur des supports périssables (écorces, peaux). Néanderthal a ramassé et parfois modifié des fossiles et des minéraux, il a gravé des pierres en contexte funéraire. Mais a-t-il aussi réalisé des «œuvres d'art»? L'hypothèse est sujette à débat. La préhistorienne et paléontologue Marylène Patou-Mathis soutient *a minima* qu'il ne faut pas exclure cette possibilité, la pensée esthétique étant inhérente à la culture²³.

En nous intéressant à *l'art avant l'art*, nous n'entendons pas nous mettre en quête d'une hypothétique première œuvre d'art, d'autant que ce serait là présupposer un diffusionnisme – une première œuvre d'art en aurait suscité d'autres, sur le modèle de l'influence – alors que beaucoup

21. Michel Lorblanchet, *La naissance de l'art*, ouvr. cité, p. 270.

22. «Le phénomène artistique et ses moyens d'expression appartiennent au fond commun de l'humanité [...]», *ibid.*, p. 218.

23. Voir Marylène Patou-Mathis, *Néanderthal. Une autre humanité*, Paris, Perrin, 2006, en particulier p. 145-152 du chapitre «*Homo symbolicus?*». Voir aussi Jacques Jaubert, «Sépultures, parures, objets insolites. Symbolique néandertalienne», *Néandertal*, P. Depaepe et M. Patou-Mathis éd., Paris, Gallimard/Musée national d'Histoire naturelle, 2018, p. 94-103. Jacques Jaubert souligne aussi l'usage de colorants, de marques et d'encoches à valeur symbolique, de plumes, le port de coquillages à peine modifiés, la production de graphismes très simples (zigzags, croisillons...), la collecte d'objets insolites. Il rappelle toutefois que «nous ne connaissons pas de représentations figuratives» de la main des Néandertaliens (*ibid.*, p. 101). La question de savoir si Néanderthal avait un art pariétal simple (points rouges, empreintes de main) est discutée par Paul G. Bahn, «L'art mobilier le plus ancien», art. cité, p. 336-337.

de préhistoriens tendent au contraire à défendre un certain polygénisme contre «le fantôme d'une évolution artistique uniforme»²⁴. Une telle démarche reviendrait aussi à trancher quant à la définition de l'art, c'est-à-dire à décider à partir de quel moment une telle catégorie peut s'appliquer. Nous entendons plutôt nous demander ce qu'il advient du concept d'art et de la conception de son histoire à partir de la découverte de l'art mobilier puis pariétal préhistoriques. Or, parler d'art préhistorique n'a pas toujours été possible : son concept a d'abord dû être inventé.

17

•

La reconnaissance d'un art préhistorique

La reconnaissance de l'authenticité de l'art préhistorique a été jalonnée de polémiques virulentes, engageant un changement radical de théories et de méthodes. La notion de préhistoire a été acceptée par la communauté scientifique vers 1859, d'abord pour classer des phénomènes géologiques et anthropologiques très anciens. Cette acceptation résulta, elle aussi, de débats épistémologiques et idéologiques parfois violents, remettant notamment en question l'interprétation des récits bibliques de la Création et du Déluge²⁵. Concernant l'art pariétal préhistorique, on situe en général sa découverte en 1879, année où la petite Maria, fille du préhistorien Marcelino Sanz de Sautuola, vit des bisons peints sur le plafond de la grotte d'Altamira (Cantabrie). La découverte de ces décors peints déclencha un débat farouche autour de leur authenticité, dont les enjeux sont scientifiques, anthropologiques, religieux, philosophiques et esthétiques. La polémique fit rage pendant vingt-cinq ans, jusqu'en 1902. Cette durée est d'autant plus remarquable que l'authenticité et même un certain caractère artistique des productions mobilières furent acceptés, avec une relative facilité, à partir de 1864. Comment expliquer la virulence des débats sur l'art peint et sculpté des parois? Comment expliquer les difficultés à admettre l'authenticité d'œuvres dont la valeur artistique semble aujourd'hui éclatante et accessible à chacun? C'est tout particulièrement les résistances liées à une certaine conception de l'art que nous allons rappeler. On trouvera des éléments de réflexion supplémentaires dans le chapitre liminaire de Nathalie Richard : «De la magie au symbolisme : préhistoriens et archéologues face à l'art pariétal (1860-1920)», dans le présent ouvrage.

24. Michel Lorblanchet, *La naissance de l'art*, ouvr. cité, p. 37.

25. Sur ce point passionnant d'histoire et d'épistémologie des sciences, voir notamment les deux premiers chapitres de Nathalie Richard, *Inventer la préhistoire. Les débuts de l'archéologie préhistorique en France*, Paris, Vuibert/Adapt-SNES (Inflexions), 2000.

L'idée d'une très haute antiquité de l'homme fut acceptée par la communauté scientifique en 1859. Avant cette date, des productions mobilières préhistoriques avaient été mises au jour, par exemple une plaquette en os de renne gravée de deux biches, retrouvée vers 1835 dans la grotte du Chaffaud (Vienne). Elle fut envoyée au musée de Cluny en 1851, signe d'une reconnaissance de sa valeur²⁶. Mais cette plaquette, à l'instar des autres objets excavés, était considérée comme «celtique»²⁷, et donc d'une ancienneté moindre. L'attribution d'un âge «préhistorique» et aussi d'une certaine qualité artistique à ce type d'objets est le plus souvent datée de 1864, année de parution d'un mémoire d'Édouard Lartet et de Henry Christy décrivant des objets inventoriés dans les grottes du Périgord. Ils y soulignent la disposition symétrique et élégante d'une cuillère, relèvent que «les ornements en relief sont disposés symétriquement et avec élégance», notent qu'«il y a beaucoup d'art et même de goût dans la distribution des ornements». À propos d'un poignard en bois de renne, ils déclarent même : «Ici, l'ouvrier ou, si l'on veut, l'artiste, a fait preuve d'une certaine habileté en adaptant des formes animales, sans trop les violenter, aux nécessités du maniement usuel de cette arme». Bref, ces hommes, qu'ils qualifient à plusieurs reprises d'«aborigènes», possédaient donc déjà «un certain degré de culture des arts»²⁸. Ces jugements s'établissent, et on les retrouve dans un ouvrage qui fera office de manuel sur la période : *Le préhistorique* de Gabriel de Mortillet, le préhistorien français le plus influent de la fin du XIX^e siècle²⁹.

-
26. Les hommes de l'Antiquité collectionnaient déjà silex et pierres taillées, les «céraunies», mais sans les considérer comme anté-historiques et sans toujours y voir des objets faits de main d'homme. Au Moyen Âge et à la Renaissance, ces pierres étaient employées comme talismans ou remèdes et, vers le milieu du XVII^e, elles étaient parfois désignées de «médailles du Déluge» par les défenseurs du récit biblique. Voir Marylène Patou-Mathis, *Le sauvage et le préhistorique, miroir de l'homme occidental. De la malédiction de Cham à l'identité nationale*, Paris, Odile Jacob, 2011, p. 31-32, p. 47.
27. C'est à Jacques Boucher de Perthes, auteur des *Antiquités celtiques et antédiluviennes*, qu'on doit la progressive distinction entre celtique et préhistorique (antédiluvien). Voir Jacques Boucher de Perthes, *Antiquités celtiques et antédiluviennes. Mémoire sur l'industrie primitive et les arts à leur origine*, Paris, Treuttel et Wurtz, Derache, Dumoulin, Victor Didron, vol. 1, 1847 [1849]; vol. 2, 1857; vol. 3, 1864. Sur la base d'observations stratigraphiques, il sépare l'âge de la pierre polie de celui des outils de silex taillés qui ont été découverts dans des terrains géologiques profonds contenant des ossements d'espèces disparues. Voir Claudine Cohen et Jean-Jacques Hublin, *Boucher de Perthes: les origines romantiques de la préhistoire* [1989], préface d'Yves Coppens, Paris, Belin, 2017; et Nathalie Richard, *Inventer la préhistoire*, ouvr. cité, p. 53-65.
28. Henry Christy et Édouard Lartet, «Cavernes du Périgord. Objets gravés et sculptés des temps préhistoriques. Sur des figures gravées ou sculptées et autres produits d'art et d'industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine», *Bureaux de la Revue archéologique*, 1864, p. 3-37, ici p. 31 et p. 33. Pour un commentaire de ce texte, «conçu pour devenir l'acte de naissance officiel de l'art», voir Rémi Labrusse, *Préhistoire, l'envers du temps*, Paris, Hazan, 2019, p. 87.
29. Gabriel de Mortillet, *Le préhistorique. Antiquité de l'homme*, Paris, C. Reinwald, 1883, chap. 19: «Les gravures et sculptures magdaléniennes qui sont parvenues jusqu'à nous

L'acceptation d'une dimension artistique des productions mobilières de l'Âge du Renne tranche avec les réactions hostiles déclenchées par la découverte du plafond peint d'Altamira. Dans son essai de 1881 sur «La grotte d'Altamira, près de Santander (Espagne)», Édouard Harlé formule les objections qui seront adressées pendant près de vingt ans aux tenants de l'authenticité d'Altamira³⁰. En plus d'invoquer une évidence logique, à savoir qu'on peut difficilement tirer une conclusion d'un «fait unique» (*ibid.*, p. 276), Harlé mobilise une série d'arguments ayant trait à la sédimentologie, à la climatologie, à l'étude des parois, à la géologie et à la paléontologie pour invalider la très grande ancienneté des dessins : il mentionne la friabilité de la paroi, l'existence d'un remaniement³¹ ou encore le fait que les peintures sont recouvertes d'une couche de concrétion fine, c'est-à-dire récente. C'est aussi l'«air de fraîcheur» des dessins qui semble incompatible avec leur prétendue antiquité. Attardons-nous sur les arguments d'ordre esthétique qui ont joué un rôle dans ces débats. Harlé reconnaît que les animaux sont «très-artistement peints», que «la tête de la biche est l'œuvre d'un maître» et que des procédés complexes ont été employés. «Beaucoup de teintes sont fondues. L'artiste a plusieurs fois effacé après coup sa peinture suivant un trait pour produire un effet de clair. Ce sont là des procédés bien savants!»³² À quoi s'ajoute qu'un pinceau aurait été nécessaire pour réaliser ces peintures afin que la couleur atteignît les fentes et couvrît les aspérités. L'usage précoce du pinceau, emblème de la peinture traditionnelle, est tenu pour impossible. Bref, ces peintures sont trop élaborées pour être préhistoriques et si des œuvres grossières pourraient être magdaléniennes, des peintures sophistiquées sont assurément des faux³³.

Comment expliquer le contraste entre le consensus rapide autour de l'art mobilier préhistorique et la querelle sur l'art pariétal? On peut avancer l'hypothèse selon laquelle l'art mobilier était compatible avec le

ne sont que des rejets, des rebuts, des pièces cassées et détériorées. Pourtant elles offrent encore le plus grand et le plus vif intérêt. Nous reconnaissons en elles les œuvres d'une population éminemment artiste. [...] Certaines pièces sont même de petits chefs-d'œuvre» (p. 416).

30. Édouard Harlé, «La grotte d'Altamira, près de Santander (Espagne)», *Matériaux pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme*, Toulouse, Fillous et Lagarde, 1881, p. 275-283.
31. S'il y a eu remaniement, les vestiges enfoncés dans un sol ne sont pas contemporains des restes d'animaux disparus qui y ont été trouvés, car la grotte a été visitée et fouillée – dans le cas d'Altamira, la caverne était en effet connue depuis 1868. Cet argument stratigraphique intervient souvent dans les débats de datation et d'authentification.
32. Édouard Harlé, «La grotte d'Altamira, près de Santander (Espagne)», art. cité, p. 281 pour ces quatre citations.
33. On soupçonnait qu'elles fussent faites dans l'intervalle entre les deux premières visites de Marcelino Sanz de Sautuola, de 1875 à 1879 (*ibid.*, p. 282). Cette mise en scène frauduleuse par des cléricaux catholiques espagnols aurait eu pour but, pensait-on, de discréditer la préhistoire.

cadre interprétatif dominant, c'est-à-dire avec la thèse d'une primitivité de l'homme préhistorique et de sa culture. Lartet et Christy, qui mentionnent «l'état de barbarie inculte dans lequel nous nous représentons ces peuplades aborigènes»³⁴, limitent la valeur spirituelle et esthétique de l'art mobilier retrouvé. En premier lieu, il ne s'agit que de «parures» et d'«ornements», c'est-à-dire de décorations ayant pour fin l'embellissement. Les préhistoriens héritent de ou reproduisent la hiérarchie entre arts majeurs et mineurs (décoratifs). En raison de leur caractère seulement décoratif, les objets des cavernes ne pouvaient être un moyen pour l'homme préhistorique d'exprimer un besoin métaphysique. Leur origine est bien plutôt à chercher dans l'insouciance et l'ennui!

Rappelons que la chasse et la pêche fournissaient amplement aux besoins de ces aborigènes, et leur laissaient ainsi les loisirs d'une existence peu tourmentée. Or, si la nécessité est mère de l'industrie, on peut dire aussi que les loisirs d'une vie facile enfantent les arts. (*ibid.*)

Dans l'évaluation de l'art préhistorique interviennent donc des arguments qui relèvent moins de la science préhistorique que d'une conception fantasmée de l'origine de l'homme et d'un état de nature idéalisé. Cette démonstration est d'autant plus étonnante que l'argument de la vie facile des hommes des «temps primordiaux» est en contradiction flagrante avec ce que les préhistoriens pouvaient reconstituer des conditions de vie de ces derniers, à savoir la précarité d'une existence par grand froid, reposant sur la chasse et dépourvue des techniques requérant le travail des métaux. Parce qu'il n'est que simple ornement, l'art à fin ludique des hommes préhistoriques est considéré comme relevant de «l'art pour l'art». Telle est la première interprétation du sens de l'art préhistorique³⁵. En deuxième lieu, la valeur esthétique des objets retrouvés dans les grottes du Périgord est minorée en vertu de l'argument selon lequel la qualité des représentations animales (l'imitation valant comme norme implicite du jugement) résulte du fait que leurs producteurs menaient une existence en étroit contact avec la nature. La qualité des représentations n'est donc nullement l'effet d'une capacité technique ou artistique développée, mais le fruit quasi spontané de l'observation des animaux chassés. Ainsi, si l'art mobilier préhistorique se voit reconnaître certaines propriétés esthétiques, c'est parce que l'interprétation qui en est faite s'insère sans difficulté dans un cadre

34. Henry Christy et Édouard Lartet, «Cavernes du Périgord», art. cité, p. 34.

35. Cette théorie dite de l'art pour l'art signifie, négativement, que l'art n'a qu'une fonction ludique et ne possède aucune dimension spirituelle. Elle ne peut être identifiée à la théorie complexe qui émerge vers le milieu du XIX^e siècle avec Poe puis Mallarmé et qui met en avant la valeur formelle de l'art et son autonomie par rapport à toute fin extra-artistique.

anthropologique et esthétique bien établi : le primitivisme des premiers hommes, la gratuité de l'ornement, l'imitation comme norme artistique.

Les spectaculaires découvertes d'art pariétal, en revanche, remettaient brutalement en question le cadre interprétatif qui avait rendu possible l'acceptation plutôt aisée d'un art mobilier. L'art des parois est varié et complexe. Il est à l'occasion polychrome, associe gravures et peintures, peut recouvrir de grandes surfaces – il se fait alors décor, ensemble –, il présente des jeux avec la paroi, utilisant par exemple un renflement pour suggérer une panse. Il ne peut donc être l'œuvre d'hommes « primitifs ». De plus, le fait que certaines œuvres sont situées dans des lieux difficiles d'accès est l'indice d'une intentionnalité plus forte que la simple ornementation et le jeu. Autant d'arguments utilisés pour nier l'authenticité de l'art pariétal.

21

Pour mesurer davantage les enjeux de ce refus initial d'identifier comme telle une intervention humaine, il est intéressant d'y opposer la surprenante conception et féconde erreur consistant à voir de l'art là où seule la nature a agi. À travers une lecture inédite des *Antiquités celtiques et antédiluviennes* de Jacques Boucher de Perthes dont le premier volume parut en 1847³⁶, Rémi Labrusse interroge la tendance à identifier des représentations figuratives dans des formes naturelles. Le cas des « pierres-figures » ouvre une réflexion sur les rapports entre nature et culture et aussi sur la puissance imaginaire de la préhistoire. Sur la portée de cette théorie ou rêverie, nous renvoyons à « Pareidolies. Fantômes et fausses figures aux sources de l'invention de l'art paléolithique », dans le présent volume.

Concernant, cette fois, la capacité à reconnaître une œuvre humaine figurative là où il y en a véritablement eu une, le retournement s'opère en 1902 avec la parution d'un article d'Émile Cartailhac : « Les cavernes ornées de dessins. La grotte d'Altamira, Espagne. "Mea culpa" d'un sceptique »³⁷. Ce revirement est-il lié à un changement dans la façon d'envisager l'art ? Ressort-il d'une bataille entre Anciens et Modernes que ces derniers auraient fini par emporter ? En vérité, les arguments d'ordre esthétique ne sont pas décisifs dans l'argumentation de Cartailhac. Plus important est, par exemple, l'argument du remaniement qui, cette fois, sert à soutenir l'authenticité des découvertes. À Pair-non-Pair et à La Mouthe, grottes qu'il a lui-même visitées, les dessins se trouvent sous des dépôts non remaniés. Ce qui, somme toute, frappe dans ce *Mea culpa*, c'est la faiblesse voire

36. Jacques Boucher de Perthes, *Antiquités celtiques et antédiluviennes*, ouvr. cité.

37. Émile Cartailhac « Les cavernes ornées de dessins. La grotte d'Altamira, Espagne. "Mea culpa" d'un sceptique », *L'anthropologie*, t. 13, 1902, p. 348-354.

l'étrangeté de certaines des raisons invoquées. Dans son essai de 1881 sur Altamira, Harlé remarquait que dans cette grotte sombre, aucun dessin n'aurait pu être tracé ni examiné «sans le secours d'une lumière artificielle»³⁸. Or on n'y a retrouvé aucune trace de fumée, ce qui fortifiait, au moment de la découverte, l'hypothèse d'une falsification. Vingt ans plus tard, et confronté à la même difficulté explicative, Cartailhac mobilise un argument pour le moins étonnant : la vue de ces hommes était supérieure à la nôtre : «Il faut croire que les yeux des troglodytes avaient une plus grande habitude que nous de voir dans une demi-obscurité»³⁹. Une vision qui devait être fort aiguisée puisque, reconnaît Cartailhac, «avec nos procédés actuels d'éclairage nous avons quelque peine à percer l'obscurité de ces galeries [...]» (*ibid.*, p. 349). Les premiers hommes auraient donc eu de puissantes lanternes à la place des yeux ! À cela s'ajoute que plusieurs objections formulées par Harlé contre l'authenticité des peintures espagnoles ne sont tout bonnement pas réfutées, comme celles qui ont trait à la fraîcheur des dessins, à la friabilité des parois ou encore à l'absence de dépôts stalagmitiques. Ce qui fortifie la certitude, c'est que, partout, «les mêmes mystérieux décors» (*ibid.*) ont été retrouvés. «Il ressort de tout ce qu'ils ont observé [les préhistoriens] que nous n'avons plus aucune raison de suspecter l'antiquité des peintures d'Altamira» (p. 354). Bref, en dépit des énigmes qui subsistent, «il faut s'incliner devant la réalité d'un fait [...]» (*ibid.*). Ce qui permet *in fine* la reconnaissance de l'art pariétal préhistorique, qu'on considère désormais comme «une décoration voulue de la caverne sur des longueurs considérables» (p. 349), c'est donc non une évolution du jugement de goût ou des théories sur l'art mais, d'une part, la multiplication des découvertes et, d'autre part, une évolution du cadre scientifique dans lequel celles-ci étaient ordonnées. Ces années voient en effet l'abandon du transformisme matérialiste de Gabriel de Mortillet et de sa thèse d'une évolution téléologique de l'humanité. Selon cette théorie, l'évolution de l'industrie humaine suivrait celle du cerveau et des caractéristiques physiques de l'homme, une évolution elle-même liée aux modifications du milieu naturel, notamment du climat. Un refroidissement climatique engendrerait l'apparition de nouveaux outils. À la différence de l'approche stratigraphique fixiste et catastrophiste de Cuvier, le transformisme de Mortillet permettait de penser un devenir des formes vivantes et matérielles dans le temps et pouvait donc servir «de point de départ théorique valable pour structurer la préhistoire»⁴⁰. L'art mobilier

38. Édouard Harlé, «La grotte d'Altamira, près de Santander (Espagne)», art. cité, p. 280.

39. Émile Cartailhac, «Les cavernes ornées de dessins. La grotte d'Altamira, Espagne. "Mea culpa" d'un sceptique», art. cité, p. 349-350.

40. Marc Groenen, *Pour une histoire de la préhistoire. Le Paléolithique*, Grenoble, Jérôme

était facile à intégrer dans le cadre transformiste dès lors qu'on en soulignait le caractère fruste et naïf et qu'on lui déniait toute portée spirituelle; inversement, le transformisme rendait impossible l'acceptation d'un art pariétal complexe. Or il y a une «concordance chronologique entre l'acceptation de l'art pariétal et l'effondrement du système conceptuel dominant au XIX^e siècle»⁴¹, remplacé, sous l'impulsion notamment du géologue et paléontologue Marcellin Boule, par le darwinisme.

Si la production et la théorie artistiques contemporaines aux travaux de Lartet, Christy et Mortillet remettaient en question la norme de l'imitation comprise comme représentation fidèle du réel, les débuts de la modernité artistique européenne n'ont pourtant pas joué de rôle dans le processus d'authentification de l'art préhistorique. Il serait peu pertinent de mettre en rapport la publication de Lartet et Christy sur l'art mobilier pariétal avec, par exemple, la tenue du premier Salon des refusés (1863) qui revendiquait un art libéré des normes classiques de la représentation. Les effets des découvertes préhistoriques sur les arts en revanche sont réels. Mais ce ne sont pas les avant-gardes qui sont d'abord touchées. L'art préhistorique, ou plus exactement le thème préhistorique, nourrit l'imaginaire des peintres, sculpteurs et romanciers, donnant lieu à un art académique et à une littérature populaire. La réception est thématique (représentation de scènes de chasse par exemple), imaginaire voire fantasmatique (la femme enlevée par un gorille) mais elle n'est pas d'ordre formel. Ce n'est pas le style de l'art mobilier qui est repris et imité, c'est le thème du primitif qui stimule l'imaginaire et la création⁴². Les œuvres de Jamin et de Cormon, en peinture, de Rosny aîné en littérature, connaissent un très grand succès que l'on peut mettre en parallèle avec celui rencontré par les Expositions universelles, par exemple celle de 1867, où l'on montrait en même temps des produits coloniaux et des objets préhistoriques. En revanche, la découverte, l'authentification et la diffusion des œuvres pariétales par le biais de relevés, de dessins puis de photographies bouleversèrent le rapport entre préhistoire et art – et eurent un effet en retour sur l'attention plastique portée à l'art mobilier ou aux bifaces. La découverte de l'art pariétal préhistorique provoqua de la sorte une surprenante rencontre entre préhistoire et modernité, suscitant une refonte des catégories

Million (L'homme des origines), 1994, p. 22. Il remarque que ce «n'est [...] pas vers l'évolutionnisme de Darwin que les "Pères" de la préhistoire vont se tourner pour forger le cadre épistémologique de leur discipline, mais bien plutôt vers le transformisme» (p. 74).

41. Nathalie Richard éd., *L'invention de la préhistoire. Une anthologie*, Paris, Presses Pocket (Agora. Les classiques), 1992, p. 43.

42. Voir Claudie Voisenat éd., *Imaginaires archéologiques*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008; Katia Bush, Philippe Dagen et Anne Hauzer éd., *Vénus et Caïn. Figures de la préhistoire, 1830-1930*, cat. exp., Paris, RMN, 2003, en particulier la section «Images et légendes de la préhistoire» par Philippe Dagen.

esthétiques traditionnelles. Nous proposons, dans les pages qui suivent, de cerner l'ampleur de ce changement théorique en termes de paradigme. D'autres contributeurs à cet ouvrage mobilisent des références différentes pour explorer la même idée, à savoir que l'art, sa théorie et son histoire se voient littéralement mis à l'épreuve de la préhistoire. Analysant les textes de Malraux, Jean-Pierre Zarader montre de façon exemplaire comment la prise en compte discrète mais récurrente de l'art pariétal paléolithique lui a permis de formuler de manière plus serrée sa pensée de l'art, notamment les notions de présence, de temps et de métamorphose au cœur du musée imaginaire (voir son étude inédite «Malraux, l'art et le temps. Le bison, l'arc et la flèche, ou la place de l'art pariétal dans les écrits sur l'art»).

-
-

Un nouveau paradigme esthétique

L'art moderne préhistorique

[...] l'art du xx^e siècle est déjà sous l'influence de la grande tradition de l'art pariétal préhistorique qui débuta il y a environ 200 siècles avant J-C.⁴³

Des mains positives et des signes triangulaires disséminés sur les toiles de Joan Miró aux dessins de silex de Fernand Léger, des tableaux de sable d'André Masson aux galets glaciaires d'Engadine peints et gravés par Alberto Giacometti, les exemples de ce qu'on pourrait appeler un art moderne préhistorique se multiplient dans les années 1930 (illustration 2). Qu'on songe encore aux objets fossiles de Raoul Ubac, aux tableaux de Roberto Savinio associant débris d'objets mécaniques et dinosaures, au surréalisme et aux forêts primaires de Max Ernst. La découverte sensationnelle de Lascaux en 1940 ravive l'engouement pour la préhistoire qui se maintient tout au long de la seconde moitié du xx^e siècle, aussi bien en Europe avec Pierre Soulages, Claude Viallat, Giuseppe Penone, Mario Mertz, Joseph Beuys, Willi Baumeister qu'aux États-Unis avec

43. Alfred H. Barr, préface à *Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa from Material in the Archives of the Research Institute for the Morphology of Civilization*, L. Frobenius et D. C. Fox éd., Francfort-sur-le-Main/New York, The Museum of Modern Art, 1937, p. 9. Nous traduisons. Ce type de références pourrait être multiplié. Voir par exemple la préface de Lucien Mazenod à André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, Mazenod, 1965: «Nul n'ignore, en effet, le singulier attrait qu'exerce sur notre génération la découverte ou la redécouverte des arts dits primitifs. Le monde moderne, en constant devenir, a vu ses critères esthétiques complètement bouleversés et constamment remis en question depuis cinquante ans [...]» (non paginé).



Illustration 2

Brassaï, Pablo Picasso, Galet gravé « Tête d'animal » de 1945-1946 dans l'atelier des Grands-Augustins, Paris, 27 novembre 1946.

© Succession Picasso 2021

Barnett Newman, Helen Frankenthaler, Elaine de Kooning, Charles Christopher Hill, pour ne citer qu'eux⁴⁴. Et le jeu entre ultra contemporain et primitivisme préhistorique se poursuit aujourd'hui avec Jeff Koons, Sarkis et Thomas Hirschhorn⁴⁵.

Les conditions matérielles de cette inspiration préhistorique ont partie liée avec la multiplication des découvertes et leur diffusion. Tandis que les fouilles se poursuivaient en Europe, dans le Périgord, les Pyrénées, en Haute-Garonne dans le cas de la France – la Vénus de Lespugue dont Picasso possédait deux moulages est découverte en 1922 –, c'est aussi l'Afrique qui devenait un continent préhistorique, par le biais notamment des expéditions menées par l'abbé Breuil et Leo Frobenius⁴⁶. Sur

-
44. Les monographies sont nombreuses, citons : Rémi Labrusse, *Miró, un feu dans les ruines*, Paris, Hazan, 2004 ; Ralph Ubl, *Prähistorische Zukunft. Max Ernst und die Ungleichzeitigkeit des Bildes*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2004 ; Wolfgang Schürle et Nicholas J. Conard éd., *Zwei Weltalter. Eiszeitkunst und die Bildwelt Willi Baumeisters*, Stuttgart/Berlin, Hatje Cantz Verlag, 2005. Pour une vue d'ensemble des contacts entre préhistoire et modernité, on peut aussi consulter des catalogues d'exposition récents : Anselm Franke et Tom Holert éd., *Neolithische Kindheit: Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930*, Zurich, Diaphanes, 2018 ; Cécile Debray, Rémi Labrusse et Maria Stavrinaki éd., *Préhistoire, une énigme moderne*, cat. exp., Paris, Musée national d'Art moderne, Centre Pompidou, 2019.
45. Voir par exemple : Thomas Hirschhorn, « Cavemanman, 2002. Esquisses, Références, Plans, Photos », *Préhistoire/Modernité*, Rémi Labrusse et Maria Stavrinaki éd., n° 126 des *Cahiers du musée national d'Art moderne*, 2013/2014, p. 95-109.
46. Sur l'abbé Breuil, voir Noël Coye éd., *Sur les chemins de la préhistoire. L'abbé Breuil, du Périgord à l'Afrique du Sud*, cat. exp., Paris, Somogy, 2006 ; Arnaud Hurel, *L'abbé Breuil. Un préhistorien dans le siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2011. Les expéditions africaines ont une part fantasmagique, ravivant le mythe de l'Atlantide. Sur ce point, voir Jean-Loïc Le Quellec, *La Dame blanche et l'Atlantide. Ophir et le Grand Zimbabwe. Enquête sur un mythe archéologique*, Paris, Errances, 2010. Sur Frobenius, voir encore Hélène Ivanoff, Karl-Heinz Kohl et Richard Kuba éd., *Felsbilder: Archaische Kunst in der Moderne. Die Sammlung Leo Frobenius*, cat. exp., Munich, Prestel, 2016.

l'importance des explorations de ce dernier et la complexité des liens qui s'établissent entre découvertes préhistoriques et productions artistiques contemporaines, ainsi qu'entre Afrique préhistorique, d'une part, Europe et Amérique du xx^e siècle de l'autre, on consultera un peu plus loin le travail d'Hélène Ivanoff sur «La collection Frobenius et l'art moderne». Un contact direct avec les œuvres immémoriales était possible, soit *in situ* (même si c'était plutôt rare) soit dans les salles de musées : un musée de préhistoire est créé au château des Eyzies en 1923, des salles lui sont consacrées au musée de Saint-Germain-en-Laye dans les années 1930. Néanmoins, le rapport aux œuvres demeure largement médiatisé par des reproductions, à savoir les relevés de compositions pariétales et les photographies visibles lors d'expositions⁴⁷ ou publiés dans des revues scientifiques ou d'art comme *Documents*, *Cahiers d'art*, *Minotaure* ou encore *L'esprit nouveau*. Les reproductions induisent une série d'écarts par rapport aux originaux, dus au cadrage, à l'éclairage, à l'isolement de certains motifs dans un ensemble, au passage à la double dimension et parfois à l'usage du noir et blanc. Mais ces déformations sont fécondes et, pour les artistes, il s'agit en général moins d'accéder à une vérité archéologique que de revivifier l'art du présent par un contact avec l'art des origines.

•

Limites de l'approche interprétative

Pour comprendre la résonance de l'art préhistorique dans l'art moderne, nous proposons d'envisager l'art préhistorique comme un paradigme esthétique, à l'instar du puissant modèle perspectif. Si l'art préhistorique est paradigmatique, c'est d'abord parce que la structure formelle de ses œuvres est génératrice de significations. Il l'est, moins parce que les œuvres retrouvées suscitent une multiplicité d'interprétations que parce qu'il est une matrice de significations, du fait même de sa structure. Les tentatives de reconstituer le sens des œuvres pariétales se sont succédé. La thèse de l'art pour l'art précédemment évoquée a été abandonnée au profit de celle dite de la magie de la chasse. Proposée par Salomon Reinach, cette théorie soutient que les premiers hommes représentaient les animaux qu'ils désiraient chasser⁴⁸. Simpliste, elle présente toutefois le mérite d'accorder pour la première fois une fonction magico-religieuse

47. Parmi les plus remarquables, celle du Museum of Modern Art de New York en 1937 : «Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa».

48. Salomon Reinach, «L'art et la magie à propos des peintures et des gravures de l'âge du renne», *L'anthropologie*, t. 14, 1903, p. 257-266. Leur art était «l'expression d'une religion très grossière, mais très intense, faite de pratiques magiques ayant pour unique objet la conquête de la nourriture quotidienne [...]» (p. 265).

à l'art préhistorique. Le structuralisme, lui, a plaidé pour une prudence interprétative. Il entendait étudier non le pourquoi, mais le comment (en particulier les effets systématiques d'alternance et de groupement des signes et des animaux) et il critiquait toute forme de comparatisme ethnographique prétendant éclairer la spiritualité et les pratiques préhistoriques par un parallèle avec des peuples dits primitifs : chasseurs sibériens, Sans d'Afrique Australe, aborigènes d'Australie. Leroi-Gourhan prévenait, d'une formule forte : il s'agit de « ne pas faire de nos Magdaléniens le produit clandestin du croisement des derniers primitifs du monde contemporain »⁴⁹. Le structuralisme proposa toutefois lui aussi des lectures de l'art préhistorique, notamment en termes de symbolisme, en particulier sexuel (« signes et animaux sont des symboles »⁵⁰). Sur l'apport de Leroi-Gourhan aux études sur l'art préhistorique, on se reportera, dans le présent volume, à la contribution de Muriel van Vliet : « André Leroi-Gourhan : l'œuvre d'art, entre geste technique et parole mythique ». Elle y interroge les travaux du préhistorien sous un angle original, en se demandant comment ils ouvrent à une redéfinition de l'esthétique, à la croisée de la biologie, de la technique et du récit mythique. Récemment, l'interprétation la plus discutée a été celle du chamanisme, proposée par Jean Clottes et David Lewis-Williams. Ces derniers mettent en rapport les différents types de marquage des parois avec les différents niveaux spirituels atteints lors de la transe, la paroi étant assimilée à un voile tendu entre notre monde et celui des esprits⁵¹. À ces grandes lectures s'ajoutent de nombreuses interprétations « locales », déployées à l'occasion de l'étude d'une grotte en

-
49. André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, ouvr. cité, p. 79. Pour une critique sans appel du comparatisme ethnographique et de l'idée selon laquelle le lointain géographique pourrait se substituer au très ancien, voir Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1973, chap. 18 où il critique le faux évolutionnisme tenté de comparer des sociétés contemporaines, restées ignorantes de l'électricité et de la machine à vapeur, à la phase correspondante du développement de la civilisation occidentale.
50. André Leroi-Gourhan, « Réflexions de méthode sur l'art paléolithique », *Bulletin de la Société préhistorique française. Études et travaux*, t. 63, n° 1, 1966, p. 35-49, ici p. 41. Voir aussi, du même auteur, « Le symbolisme des grands signes dans l'art pariétal paléolithique », *Bulletin de la Société préhistorique française*, t. 55, n° 7-8, 1958, p. 381-398. Leroi-Gourhan conclut à un symbolisme sexuel de la fécondité et de la destruction, de la naissance et de la mort. Parce que ce symbolisme est commun à l'ensemble des religions, sa présence au Paléolithique pourrait sembler banale. Il atteste en vérité d'un fait de la plus haute importance, à savoir l'existence, au Paléolithique supérieur, d'« une métaphysique véritable » (*ibid.*, p. 395). Voir également Annette Laming-Emperaire, *La signification de l'art rupestre paléolithique : méthodes et applications*, Paris, Picard, 1962. Elle avance une interprétation en termes sexuels : « Une seule certitude est celle de l'unité des représentations diverses et de la constance de l'idée d'un rapport entre la femme et les animaux » (p. 236).
51. Jean Clottes et David Lewis-Williams, *Les chamanes de la préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*, Paris, Seuil, 1996. Cette lecture a fait l'objet de critiques multiples (de qualité inégale), rassemblées dans Paul G. Bahn, Jean-Loïc Le Quellec, Henri-Paul Francfort et Michel Lorblanchet éd., *Chamanisme et arts préhistoriques : vision critique*, Paris, Errance, 2006. Jean Clottes et David Lewis-Williams y ont répondu dans

particulier, et qui ne prétendent pas valoir pour l'art pariétal en général⁵². Parmi celles-ci, on peut relever le travail mené par Michel Lorblanchet au Pech Merle. Le préhistorien dit avoir renoncé à trouver la « clé » de la signification de l'art paléolithique : « nous ne l'avons pas cherchée, nous savions qu'elle n'existe pas »⁵³. Les significations de l'art pariétal sont, selon lui, multiples, diverses, étagées à différents niveaux selon qu'on examine des empreintes de mains, des signes gravés, des animaux peints ou les différents endroits d'une grotte. Un élément formel et symbolique est néanmoins récurrent, à savoir la paroi : « Le dialogue entre la grotte, la paroi et l'homme, est l'essence même de l'art pariétal : il lui confère sa signification profonde » (*ibid.*, p. 118).

Enfin, il faut mentionner une interprétation contemporaine, d'inspiration phénoménologique, proposée par Philippe Grosos dans *Signe et forme. Philosophie de l'art et art paléolithique*. Critiquant l'approche, selon lui dominante, consistant à interpréter les œuvres d'art (préhistoriques) comme des signes plutôt que comme des formes, c'est-à-dire en termes de signification et non d'expression, il défend l'idée selon laquelle « les formes [...], par leur capacité à figurer, rendent sensibles une présence »⁵⁴. C'est l'humanité même de l'homme qui se montrerait dans l'art paléolithique, selon deux modes distincts. Le premier est participatif : les figures en mouvement de Lascaux montrent ce que hommes et animaux ont en commun, à savoir la vie. Elles relèvent donc d'« un art de la participation, en lequel l'homme existe en étant présent au monde par l'animal, dès lors qu'en s'y rapportant, il s'en distingue » (*ibid.*, p. 187). Le second mode est présentiel et se donne à voir sur les plaques gravées retrouvées dans l'abri-sous-roche de La Marche qui, le fait est rarissime, portent la trace de figurations humaines. Elles montreraient la conscience naissante d'un écart avec l'animal par le biais de la « figuration de gestes existantiaux », c'est-à-dire d'attitudes fondatrices de la condition humaine. L'homme préhistorique s'y reconnaîtrait comme un existant et non plus seulement comme un

Les chamanes de la préhistoire. Texte intégral, polémiques et réponses, Paris, La Maison des roches, 2001.

52. Voir par exemple Norbert Aujoulat, *Lascaux. Le geste, l'espace et le temps*, Paris, Seuil, 2004. L'enchaînement systématique des images animales indique « l'étroite relation entre les espèces reproduites et des saisons précises » : à la séquence graphique « cheval-aurochs-cerf » se superpose le cycle « printemps-été-automne » (*ibid.*, p. 262). Cette donation de sens (doublée sûrement d'une symbolique astronomique) relève d'« une sanctuarisation du milieu souterrain », c'est-à-dire d'activités qui font de la caverne un « milieu clos, donc structuré, [qui] contraste avec les conditions extérieures, où l'espace est dépourvu de limites et s'apparente au chaos » (p. 264).
53. Michel Lorblanchet, *Art pariétal : grottes ornées du Quercy*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2010, p. 7.
54. Philippe Grosos, *Signe et forme. Philosophie de l'art et art paléolithique*, Paris, Éditions du Cerf, 2017, p. 146.

vivant (p. 218)⁵⁵. La démarche de Philippe Grosos mérite d'être relevée en ce qu'elle réagit à raison au peu d'intérêt de la philosophie pour l'art préhistorique, et parce qu'elle attire l'attention sur les étonnantes représentations humaines de La Marche. Mais à la différence de l'intention du présent ouvrage, qui entend repenser l'art et son histoire à partir du phénomène préhistorique, Philippe Grosos applique à quelques productions préhistoriques une théorie déjà constituée de l'art, inspirée des travaux de Maldiney et selon laquelle «l'art est la mise en forme d'une émotion par laquelle nous nous savons présents au monde» (p. 220). D'autre part, il limite fortement la pertinence d'une approche historique de l'art qui, selon lui, a pour défaut de faire de l'œuvre d'art un signe (p. 173-174).

Ces lectures successives et souvent incompatibles de l'art préhistorique ne doivent pas nous faire renoncer complètement à l'interprétation, et il faut de ce point de vue donner raison à Jean Clottes lorsqu'il soutient qu'on a tort de ne pas vouloir interpréter du tout, comme prétend le faire «un empirisme trompeur et sans ambition»⁵⁶. Néanmoins, il est impossible de reconstituer de façon sûre l'horizon symbolique, social, religieux, métaphysique et existentiel des hommes préhistoriques. Bien plus, on pourrait soutenir, à partir de l'hypothèse qui est la nôtre, à savoir que la prise en compte de l'art préhistorique entraîne une révision de certaines catégories esthétiques, que la suspension de la question du sens produit du sens, ou, pour le dire autrement, que c'est par sa structure formelle que l'art préhistorique peut constituer un (autre) modèle esthétique. Nous n'entreprendrons de dégager le sens de l'art préhistorique ni à partir de la vision du monde des artistes du passé ni à partir de celle des artistes du présent. À la différence de Jean-Paul Jouary qui explique l'engouement des artistes du xx^e siècle pour la préhistoire par des «raisons, qui renvoient plus généralement à leur conception du monde», à savoir des «aspirations humanistes et pacifistes»⁵⁷ nées du dégoût que leur inspirent les guerres, les massacres, les inhumanités de leur siècle, nous proposons l'idée que c'est d'une certaine structure formelle que naissent les significations plus que d'une volonté d'exprimer en art des émotions ou des idées. Dans le court avant-propos de Pierre Soulages à un ouvrage de Michel Lorblanchet et Paul G. Bahn consacré aux premiers artistes, le peintre rappelle que si, bien sûr, on peut s'intéresser à la signification des œuvres d'art

55. Les plaquettes de La Marche «relève[nt] de la première figuration de la différence anthropologique, c'est-à-dire de ce qui fait d'un humain un existant et non plus simplement un vivant parmi les vivants» (p. 54).

56. Jean Clottes, *Pourquoi l'art préhistorique?*, Paris, Gallimard (Folio Essais Inédit), 2011, p. 18-21.

57. Jean-Paul Jouary, *Le futur antérieur. L'art moderne face à l'art des cavernes*, cat. exp., Paris, Beaux-Arts Éditions, 2017, p. 11.

préhistoriques, on ne sera néanmoins jamais en mesure de la vérifier – à la différence des techniques employées qui, elles, peuvent être testées⁵⁸. Or ce sont elles qui le concernent en tant qu'artiste. «Ce qui m'intéresse, ce ne sont pas les raisons pour lesquelles les peintures ont été faites, mais les pratiques des peintres»⁵⁹. En prenant cette affirmation au sérieux, on peut se risquer à avancer que si l'art préhistorique est un paradigme pour l'art (moderne), c'est moins en raison des interprétations qu'on peut en faire que de ses traits stylistiques fondamentaux générateurs de significations. C'est le mode de fonctionnement même de l'art préhistorique qui en fait une forme symbolique plus que la superposition des interprétations qu'il a suscitées.

Dans son essai de 1927 sur «La perspective comme “forme symbolique”», Erwin Panofsky qualifie la perspective linéaire (celle d'Alberti, celle de Dürer) de «forme symbolique», désignant par là le potentiel de sens que peut générer une certaine façon de structurer l'espace et le regard :

— Nous parlerons de «vision perspective» de l'espace là et là seulement où l'artiste dépasse la simple représentation «en raccourci» d'objets singuliers [...] pour transformer [...] son tableau tout entier en une sorte de «fenêtre» par laquelle, comme l'artiste veut nous le faire croire, notre regard plonge dans l'espace.⁶⁰

Le sens donné à la perspective est pluriel et même contradictoire. L'essai s'achève par le constat que la perspective, «arme à double tranchant», peut faire l'objet d'une interprétation (et d'une critique) subjective ou au contraire objectiviste. L'histoire de la perspective peut aussi bien être comprise comme «un triomphe du sens distanciant et objectivant du réel» que comme «un triomphe de cette aspiration humaine à

58. C'est, dit-il, ce qui l'a intéressé dans le travail de Lorblanchet qui a réalisé le panneau des chevaux du Pech Merle (une réalisation qui a demandé trente-deux heures) pour tester ses hypothèses et cerner de nouvelles dimensions de cette œuvre. L'expérience est commentée dans Michel Lorblanchet, *Grottes ornées du Quercy*, ouvr. cité.

59. Pierre Soulages, avant-propos à Paul G. Bahn et Michel Lorblanchet, *The First Artists: in Search of the World's Oldest Art*, Londres/New York, Thames & Hudson, 2017, p. 6-7. Nous traduisons. Voir aussi: Pierre Soulages, «L'origine de l'art», *La recherche*, hors série n° 4, novembre 2010 (propos recueillis par Anita Rudman): «[...] j'aime bien sûr être informé des hypothèses développées aujourd'hui mais je ne suis pas vraiment motivé par ce que pourrait signifier, par exemple, telle main, telle empreinte laissée sur la paroi verticale ou au sol, ou si cette trace, ce signe, dévoile telle coutume, tel mode de vie, etc. Quand bien même nous en connaîtrions le sens, il est indépendant de la qualité et de la spécificité des formes peintes. Et cette signification elle-même risque de ne rencontrer que peu d'échos en nous qui n'avons ni les mêmes mythes, ni les mêmes religions, et qui vivons dans des sociétés très différentes. Seules, maintenant, les qualités physiologiques de ces formes peintes restent présentes, leur pouvoir d'émotion artistique prime».

60. Erwin Panofsky, «La perspective comme “forme symbolique”» [1927], *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, G. Ballangé dir. trad., Paris, Minit, 1975, p. 38.

la puissance, négatrice de distance», autant comme «une consolidation et systématisation du monde extérieur» que comme «un élargissement de la sphère du Je»⁶¹. Mais la perspective, qu'on l'interprète de manière objectiviste ou subjectiviste, repose sur un principe de construction identique, à savoir que l'espace de l'image est construit à partir des éléments et selon le schéma de l'espace visuel empirique – même si la perspective fait pour une large part abstraction du «donné» psycho-physiologique. Certes, elle mathématise l'espace visuel, mais c'est bien un espace visuel qu'elle mathématise. De la même façon, elle est bien un ordre (*Ordnung*), mais un ordre du phénomène visuel⁶². Quel pourrait être l'équivalent, pour l'art préhistorique et plus particulièrement pariétal, de la fonction perspective? Quelle pourrait être cette structure partout présente, support d'interprétations variées voire contradictoires?

34

L'idée selon laquelle la perspective linéaire est une matrice à partir de laquelle sont produites des œuvres qui toutes s'inscrivent dans un horizon commun malgré les divergences de style, de fonctions et d'interprétations qu'elles présentent est reprise par Hubert Damisch dans *L'origine de la perspective*. Écartant la question du symbolisme et l'idée selon laquelle une signification est produite en vertu d'une structure de renvoi d'un signifiant vers un signifié, il parle de paradigme pour dire la générativité propre à la perspective. Dans ce qui suit, nous ferons l'hypothèse que l'art préhistorique, et plus précisément le traitement qui y est fait de la paroi, constitue un tel paradigme, étant entendu que la structure formelle dégagée à partir de la paroi donne des éléments pour analyser les objets gravés ou les bifaces – tout comme la perspective permet de penser des décors de théâtre, des peintures murales, des plans d'architecture et des dessins techniques, et non simplement le tableau.

•

La paroi, paradigme anti-perspectif

Qu'est-ce qu'un paradigme?

Pour tenter de comprendre les répercussions de l'art pariétal préhistorique sur la production et la théorie artistiques des xx^e et xxi^e siècles, nous avançons l'idée que celui-ci constitue un autre paradigme qui serait non plus celui de la fenêtre mais de la paroi, non plus celui de la Renaissance mais du préhistorique – voire, paradoxalement,

61. *Ibid.*, p. 160 pour ces citations, traduction modifiée.

62. *Ibid.*, p. 181, traduction modifiée.

du moderne. Dans *L'origine de la perspective*, Hubert Damisch déplore qu'«une matière aussi éminemment spéculative que peut l'être la perspective» n'ait dans l'ensemble donné lieu qu'à des recherches très érudites, certes indispensables, mais dont «l'enjeu philosophique restait inaperçu»⁶³. Le constat vaut, selon nous, aussi pour l'art préhistorique : alors que l'archéologie, la préhistoire, l'anthropologie, l'ethnologie et l'histoire de l'art ont fourni une littérature abondante à son sujet, la discipline philosophique peine à se faire l'écho de la découverte inouïe des «20 millions d'images que nous ont léguées, en Europe, les Hommes préhistoriques en 40 millénaires»⁶⁴. Pour ce qui est de la perspective, Damisch considère que seuls Lacan et Foucault font exception, le premier dans sa réflexion sur le tableau et la fonction scopique ; le second dans son interprétation des *Ménines* de Vélasquez comme emblème de l'âge classique de la représentation. La plupart du temps, les (rares) prises en considération philosophiques de la perspective pèchent par leur généralité quand elles mettent en rapport la perspective avec le sujet cartésien, le développement de l'humanisme ou celui du capitalisme et de la bourgeoisie. À quoi s'ajoute un manque de savoir positif sur cet objet. Le constat vaut derechef pour l'art préhistorique qui fait l'objet soit d'un quasi-oubli philosophique soit de spéculations coupées de la réalité de leur objet – raison pour laquelle il faut, au contraire, faire toute leur place, en philosophie, aux travaux des préhistoriens, archéologues, géologues, paléontologues et ethnologues. Comme la perspective, l'art préhistorique n'est pas un concept qu'il n'y aurait plus qu'à interpréter ou un objet dont il n'y aurait plus qu'à faire l'histoire. Il n'est en aucun cas un «objet déjà constitué», un «objet "donné"», pour reprendre les expressions de Damisch⁶⁵.

Ce dernier appelle de ses vœux non pas une nouvelle interprétation ou une nouvelle histoire de la perspective, mais un examen de sa structure, «productrice d'effets» (*ibid.*, p.49), et de son rapport à l'histoire. Il est insuffisant de considérer que la perspective s'insère dans son époque ou l'exprime, comme si elle était «une forme conventionnelle de présentation parfaitement accordée à l'air du temps où elle a vu le jour» (p.47). C'est passer à côté du sens de la perspective que d'en faire un support d'interprétations et le reflet ou symptôme d'une époque. Pour comprendre comment la perspective produit des effets de sens et quel est son rapport à l'historicité, il faut d'abord suspendre la question de la signification et

63. Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987, p.7.

64. Yves Coppens, préface à Emmanuel Anati éd., *40 000 ans d'art contemporain: aux origines de l'Europe* [2000], cat. exp., Capo di Ponte, Edizioni del Centro, 2003, p.7.

65. Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, ouvr. cité, p.13.

de l'histoire pour s'interroger sur sa structure. «Symbolique, la forme dite "perspective"? Mais symbolique *de quoi?*», demande Damisch, critiquant «l'inflexion, voire la dégénérescence qu'a connue, dans le texte de Panofsky et plus encore chez ses épigones, une notion qui excluait, au moins dans un premier temps, toute détermination circonstancielle, fût-elle – précisément – une détermination "d'époque"» (p. 36). Il convient plutôt de tenir compte «du mode d'être, éminemment paradoxal, d'un type d'objets et de dispositifs» qu'il appelle paradigmatiques, et «qui traversent l'histoire – ou qui la prennent en écharpe – du seul fait qu'ils fonctionnent comme autant de modèles pour la pensée qui se règle sur eux, en joue dans les champs les plus divers [...]» (p. 13). Ce mode d'être nous semble être celui de la paroi préhistorique⁶⁶.

Précisons davantage, pour étayer cette lecture, le concept de paradigme selon Damisch. Celui-ci ne doit pas être pris au sens «très lâche» (p. 14) que lui a donné l'histoire des sciences. Pensons à l'usage qu'en a fait Thomas S. Kuhn dans *La structure des révolutions scientifiques* (1962) où le terme sert à désigner, d'une part, l'«ensemble de croyances, de valeurs reconnues et de techniques qui sont communes aux membres d'un groupe donné» et, d'autre part, un élément isolé de cet ensemble, à savoir «les solutions concrètes d'énigmes qui, employées comme modèles ou exemples, peuvent remplacer les règles explicites en tant que bases de solutions pour les énigmes qui subsistent dans la science normale»⁶⁷. Kuhn lui-même reconnaîtra qu'il a emprunté cette terminologie à l'histoire de la littérature, de la musique, de l'art ou encore de la politique, c'est-à-dire à des disciplines qui distinguent périodes de tradition et de révolution⁶⁸.

Damisch, lui, entend le terme de paradigme au sens technique, à savoir linguistique, de «modèle de déclinaison ou de conjugaison», définition à laquelle la perspective dite légitime correspondrait parfaitement :

— elle se caractérise en effet, en son appareil, par la réunion, le concours en un point donné pris pour «origine», des lignes qui mesurent, en les rapportant à un même horizon, la déclinaison des figures en même temps qu'elles règlent leur conjugaison dans le plan.⁶⁹

Le paradigme désigne, dans les langues flexionnelles, l'ensemble des formes que peut prendre un morphème lexical, c'est-à-dire la déclinaison dans le cas du nom, de l'adverbe, de l'adjectif, la conjugaison dans

66. Loin d'exclure la possibilité d'autres dispositifs que celui de la perspective, Hubert Damisch invite à en faire l'inventaire lorsqu'il parle «de ces objets, de ces dispositifs dont il vaudrait la peine de dresser le catalogue» (p. 14).

67. Thomas S. Kuhn, *La structure des révolutions scientifiques* [1962], L. Meyer trad., Paris, Flammarion, 2008, postface [1969], p. 238.

68. *Ibid.*, postface, p. 282.

69. Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, ouvr. cité, p. 14.

Le cas du verbe. «Qui», «que», «quoi» forment un paradigme pronominal; «dessine», «dessines», «dessinons», etc. forment un paradigme verbal. Appliqué à la perspective, cela signifie tout d'abord que celle-ci est une matrice réglée de possibles. Ensuite, en linguistique, les formes prises au sein d'un paradigme sont fonction du type de rapports que le morphème entretient avec les autres constituants de la phrase, rapport de nombre, de personne, de temps. Appliqué à la perspective, cela signifie que celle-ci est système. Enfin, en linguistique, le paradigme se distingue du syntagme. Le premier constitue un axe de combinaison au sens où, dans une proposition, un terme peut être remplacé par un autre d'une même catégorie sans altérer la syntaxe. C'est l'axe dit vertical ou taxinomique. Dans la phrase : «L'artiste peint une toile», «tableau», «mur», «esquisse» peuvent être substitués à «toile». L'axe syntagmatique est l'axe horizontal de la combinaison; il régit la place des mots dans un énoncé. Pour Damisch, la perspective assume des fonctions paradigmatiques et aussi syntagmatiques. Syntagmatique est l'assignation d'un point à partir duquel les rapports spatiaux sont déterminés : le point de fuite. Les figures sont déclinées selon ce point, c'est-à-dire qu'elles se voient assigner une position et une taille. Bref, le syntagme, c'est l'«appareil formel», l'ensemble des relations qui s'établissent entre point de vue, point de fuite, distance et position du «sujet» pris pour origine de la construction perspective – étant entendu que le point de fuite peut être situé à différents endroits du tableau, qu'il peut être placé hors du tableau, qu'il peut y avoir plusieurs points de fuite, etc. Paradigmatique serait le choix des figures et motifs, la figure d'un donateur agenouillé pouvant être substituée à celle d'un saint agenouillé.

C'est donc en vertu de cette structure formelle que la perspective est à même de générer de la pensée, ou qu'elle constitue un modèle pour la pensée qui, comme le suggère l'étymologie de *παράδειχνύμι*, montre, exhibe, indique, représente, compare. C'est en vertu de son caractère paradigmatique que «dans la perspective [...], ça montre, et même ça démontre» (*ibid.*, p. 15). Remarquons que le pouvoir monstratif et démonstratif de la perspective dite légitime, le fait qu'elle engendre de la pensée, signifie qu'un dispositif non discursif produit du sens. Mais il vaut d'être noté que cette possibilité même est exprimée à partir d'un modèle linguistique. La perspective est «système d'énonciation» (p. 14)⁷⁰.

70. Certains se risqueraient peut-être à décrire le caractère paradigmatique de l'art préhistorique en termes de système d'écriture, en partant de la parenté entre image et écriture dans les cultures ancestrales. On trouve cette idée chez Ernst Gombrich, dans son *Histoire de l'art* [1950], J. Combe et C. Lauriol trad., Paris, Flammarion, 1982, chap. 1, p. 30: «dans ces civilisations primitives, la création des images, tout en se rattachant à la magie et à la religion, était en même temps une première forme d'écriture. [...] images et alphabets sont deux branches de la même famille». Mentionnons aussi l'idée,

C'est en pensant en termes de paradigme qu'on peut soutenir que l'art préhistorique est un prisme pour repenser les questions d'esthétique. Le problème qu'il pose à l'interprète est moins de savoir ce qu'il signifie que *comment* il produit, de manière spécifique, formes et significations. Quels seraient les traits dominants de cet *autre* paradigme ?

Plan et relief

Dans son essai de 1927, Panofsky soutient que la perspective albertienne est facteur de style, non de valeur artistique⁷¹, c'est-à-dire qu'elle détermine les traits formels (et, pour lui, aussi spirituels) propres aux œuvres d'un artiste, d'une école, d'une époque, mais que le respect ou non des règles de la perspective linéaire ne fournit pas un critère pour juger de la valeur et de la réussite artistiques de ces œuvres. On observe en effet dans l'histoire d'autres façons de traiter l'espace de manière complexe, dans l'Antiquité ou au Moyen Âge par exemple. Appliqué à la préhistoire, le raisonnement signifie non pas qu'on ne savait pas y traiter l'espace, mais qu'on le traitait différemment. Les préhistoriens ont souligné le traitement varié et sophistiqué des parois ornées, et relevé divers effets de mise en espace : la «réserve» qui consiste à séparer un élément dessiné à l'arrière-plan des autres parties de l'animal par un espace laissé vierge afin de suggérer son éloignement ; l'«anamorphose», c'est-à-dire une déformation délibérée du corps (un allongement par exemple) visant à tenir compte de la position du spectateur⁷² ; la «perspective spatiale» qui consiste à donner une illusion de perspective par l'emploi du détournage⁷³ ou encore ce que Henri Breuil appelait la «perspective tordue» (pensons au bison de La Grèze dont le corps est rendu de profil et les cornes de face). Or «ces techniques n'allaient pas de soi»⁷⁴. Ce qui

35

soutenue par Emmanuel Anati, selon laquelle l'art pariétal est une proto-écriture. Voir Emmanuel Anati, *Aux origines de l'art. 50 000 ans d'art préhistorique et tribal*, J. Nicolas trad., Paris, Fayard, 2003.

71. Erwin Panofsky, «La perspective comme "forme symbolique"», ouvr. cité, p. 78 : «Si la perspective n'est pas un facteur de la valeur artistique, du moins est-elle un facteur du style».
72. Pour une description des procédés de réserve et d'anamorphose à Lascaux, voir Norbert Aujoulat, *Lascaux. Le geste, l'espace, et le temps*, ouvr. cité, p. 260. Les artistes auraient délibérément allongé le corps de la vache dite «à collerette noire» du Diverticule axial pour compenser les irrégularités du relief de la galerie et permettre aux proportions d'être correctement vues du sol, 3,5 mètres plus bas.
73. Jean Clottes, *L'art des cavernes préhistoriques*, Londres, Phaidon, 2008, p. 17. Pour une description des différents procédés de rendu spatial employés à Lascaux, Chauvet et Las Chimenas, voir p. 12. Voir aussi Norbert Aujoulat, Dominique Baffier, Valérie Feruglio, Carole Fritz et Gilles Tosello, «Les techniques de l'art pariétal», *La grotte Chauvet, l'art des origines*, J. Clottes éd., Paris, Seuil, 2001, p. 150-161.
74. Jean Clottes, *L'art des cavernes préhistoriques*, ouvr. cité, p. 17.

mérite d'être relevé dans ce rapport à l'espace, c'est la prise en compte des spécificités de la paroi. Comme le souligne Michel Lorblanchet, «la peinture sur paroi rocheuse n'est pas comparable à la peinture sur une surface plane de toile ou de papier»⁷⁵. Indépendamment des interprétations symboliques qui ont pu être faites de la paroi⁷⁶, c'est sa spécificité formelle et sa différence d'avec la surface du tableau qu'il convient ici de souligner – une surface dont Panofsky a noté le caractère fondamental pour le système perspectif⁷⁷. La paroi n'est ni plane ni lisse, et l'une des caractéristiques les plus répandues de l'art paléolithique, quels que soient la période ou l'espace géographique considérés, est l'utilisation des reliefs naturels. Fissures, nodules, rebords, concavités, bombements de la paroi sont intégrés dans le traitement pictural et gravé de la paroi, et, partout, on observe des «œuvres exploitant des volumes rocheux radicalement différents des toiles plates, de formes géométriques, des peintres actuels»⁷⁸ – ou, plutôt, des peintres antérieurs aux avant-gardes qui se sont succédé, en peinture, à partir des années 1860. L'opposition entre surface plane et relief marque à la fois une différence fondamentale entre le paradigme renaissant et le paradigme préhistorique et un point de rencontre entre art paléolithique et art des ^{xx}^e et ^{xxi}^e siècles.

La prise en considération formelle du potentiel de la paroi se traduit notamment par l'adaptation de la figure à celle-ci. C'est ainsi qu'au Pech Merle, sur le panneau dit des chevaux ponctués, la tête du cheval de droite s'insère dans un bec rocheux (illustration 3). Lorblanchet en relève la portée symbolique : les suggestions de la paroi sont utilisées comme si l'intervention humaine répondait, en la soulignant, à l'offre pariétale ; comme si l'artiste reconnaissait dans ces fissures et ces vermiculations une intention de la grotte, une amorce imprécise de représentations. Par son dessin, il sanctifierait la grotte comme un lieu d'émergence de la vie animale (*ibid.*, p.45). Ce qui nous intéresse dans cette remarque, c'est d'abord le rapport qu'elle suggère avec les préoccupations des artistes du

75. Michel Lorblanchet, *Grottes ornées du Quercy*, ouvr. cité, p.118.

76. On a déjà souligné que, dans l'hypothèse chamaniste, la paroi est envisagée comme interface entre deux mondes. Michel Lorblanchet critique cette hypothèse, mais souligne, lui aussi, la dimension signifiante de la paroi lorsqu'il mentionne «l'obsédante association paléolithique des formes et du relief qui nous dit quelque chose des croyances paléolithiques, peut-être de la naissance du monde vivant dans les plis intimes de la cave» (*ibid.*, p.76).

77. Erwin Panofsky, «La perspective comme "forme symbolique"», ouvr. cité, p.38 : «nous parlerons [...] de vision perspective quand, dans une œuvre d'art, la surface (c'est-à-dire ce qui sert de *support* à l'art pictural ou à l'art plastique et sur quoi l'artiste, peintre ou sculpteur, rapporte les formes des objets et des figures) est niée dans sa matérialité et qu'elle se voit réduite à n'être plus qu'un simple "plan du tableau" sur lequel se projette un ensemble spatial perçu au travers de ce plan et intégrant tous les objets singuliers [...]».

78. Michel Lorblanchet, *Grottes ornées du Quercy*, ouvr. cité, p.443.



Illustration 3 Panneau des chevaux ponctués, grotte de Pech Merle (Lot), environ 25 000 BP.
© Patrick Cabrol/Centre de préhistoire du Pech Merle/
akg-images

xx^e siècle. Le lien est notamment fait par Jean-Paul Coussy à propos de Roucadour : « Chaque représentation semble avoir été adaptée aux formes des parois, à leurs couleurs, comme le ferait un artiste contemporain pour le choix du support, des matériaux ou techniques »⁷⁹. Ensuite, c'est aussi l'idée d'une intention de la matière qui peut être rapprochée de certaines pratiques de l'art moderne. Lorblanchet poursuit :

L'art mobilier, lui-même, exploite une matière minérale ou animale qui n'est probablement jamais neutre. [...] L'artiste propose une œuvre à la paroi dans laquelle, en premier lieu, il perçoit une intention (un « vouloir » selon le terme d'Ernst Gombrich décrivant le travail du sculpteur Henry Moore) qui lui convient, et aussitôt s'engage le dialogue.⁸⁰

79. Jean-Paul Coussy, prologue à Jean-Paul Coussy, Pierre Daix et André Glory, *Roucadour. L'art initial gravé*, Cajarc, Résurgences, 2005, non paginé. La présentation de l'ouvrage est remarquable car les œuvres préhistoriques y sont présentées sous forme d'un catalogue d'exposition de l'œuvre graphique « sans titre » des artistes de Roucadour. Ce choix éditorial sous-entend l'existence d'un mouvement d'enrichissement de la préhistoire par l'art moderne, du passé par le présent, de la science par l'art. Pierre Daix évoque la « contribution de l'art moderne à l'art du paléolithique supérieur », au sens où le travail des artistes modernes a permis d'être plus attentif à certaines caractéristiques de l'art préhistorique (*ibid.*).

80. Michel Lorblanchet, *Grottes ornées du Quercy*, ouvr. cité, p. 434.

C'est dans *L'histoire de l'art* que Gombrich commente le fait que Moore ne commençait pas son œuvre en regardant le modèle, mais en contemplant la pierre dont il voulait «faire quelque chose», mais sans la morceler. Il s'efforçait de respecter la roche, de sentir ce que la pierre voulait, «cherchant, pourrait-on dire, le “vouloir” de la pierre». Dans le cas où c'est une femme qui était évoquée, suggérée, il ne s'agissait pas de faire une femme de pierre, mais plutôt quelque chose comme une femme ressemblant à la pierre⁸¹. Ce rapport modifié au matériau, analyse Gombrich, a donné aux artistes du xx^e siècle un sentiment nouveau pour les valeurs de l'art primitif. Le *Kunstwollen*, le vouloir d'art qui s'y exprime (pour utiliser un terme que Gombrich critiquerait) n'est plus celui d'un artiste ou d'un peuple comme le voulait Alois Riegl, mais celui de la matière.

Les réponses aux suggestions de la pierre sont lues par Lorblanchet de manière quasiment métaphysique. Dans les tracés digitaux de Pech Merle, il voit «des tracés dynamiques décrivant l'émergence des formes et la naissance du monde organisé»⁸². Ce «tracé-action» pourrait relever du rite par lequel l'artiste participait à la création du monde, dans un mouvement de va-et-vient entre les suggestions de la grotte et les réponses créatives de l'homme⁸³. Il peut être intéressant de mettre cette interprétation en rapport avec les analyses de Merleau-Ponty sur la peinture de Cézanne. Selon le philosophe, le peintre, réceptif au monde primordial, donne à voir sa naissance. Cézanne veut «peindre la matière en train de se donner forme, l'ordre naissant par une organisation spontanée»⁸⁴. Son traitement du contour (plusieurs traits cernant une pomme) évoque un objet en train d'apparaître et de s'agglomérer sous nos yeux. À suivre les analyses ultérieures de *L'œil et l'esprit*, cette philosophie de la vision, cette métaphysique de la chair sont aussi à l'œuvre à Lascaux où se révèlent les interactions entre le peintre et le monde⁸⁵.

81. Ernst H. Gombrich, *Histoire de l'art*, ouvr. cité, chap. 27, p. 467.

82. Michel Lorblanchet, *Grottes ornées du Quercy*, ouvr. cité, p. 166.

83. Les dessins, tracés et autres interventions sur la paroi peuvent être compris comme «une réponse humaine à l'invitation de la grotte, un écho à la vocation de la matière, comme si la roche plastique créait elle-même les formes par le moyen d'un geste humain. Le processus d'organisation du monde s'offre ici à la vue» (*ibid.*).

84. Maurice Merleau-Ponty, «Le doute de Cézanne» [1945], *Sens et non sens*, Paris, Nagel, 1966, p. 13-33, ici p. 24.

85. Même si la première mention de «l'homme des cavernes» par Merleau-Ponty remonterait à 1947, la mise en rapport de son interprétation de Cézanne (de 1945) avec ses remarques sur Lascaux semble justifiée. Voir Galen A. Johnson, «Sur la pluralité des arts, de Lascaux à aujourd'hui. Le concept radicalisé du temps historique chez Merleau-Ponty», *L'empreinte du visuel. Merleau-Ponty et les images aujourd'hui*, M. Carbone éd., Genève, Metispresses, 2013, p. 43-63 : «Il n'y a aucune mention de la peinture rupestre dans le célèbre essai de 1945 sur «Le doute de Cézanne». Mais rétrospectivement, la logique picturale liant Cézanne et Lascaux est déjà manifeste, tant sur la couleur que sur les formes» (p. 44).

Les animaux peints sur la paroi de Lascaux n'y sont pas comme y est la fente ou la boursouflure du calcaire. Ils ne sont pas davantage ailleurs. Un peu en avant, un peu en arrière, soutenus par sa masse dont ils se servent adroitement, ils rayonnent autour d'elle sans jamais rompre leur insaisissable amarre. Je serais bien en peine de dire où est le tableau que je regarde. Car je ne le regarde pas comme on regarde une chose, je ne le fixe pas en son lieu, mon regard erre en lui comme dans les nimbes de l'être, je vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois.⁸⁶

Les peintures de Lascaux ont une existence qui n'est pas que physique (des pigments sur la roche), mais elles ne sont pas non plus «ailleurs» au sens où elles n'auraient aucun lien physique avec leur créateur ou avec l'observateur. Leur existence relève du rayonnement, non d'une localisation. Elles rayonnent, c'est-à-dire qu'elles forment un halo, se répandent, dépassent, sortent de ce qu'on pourrait à tort penser être un cadre; elles ont un potentiel, une force d'émanation, une capacité à briser le face-à-face entre le sujet et l'objet. Elles ne se donnent pas simplement à voir mais donnent à voir, c'est-à-dire rendent visible et pensable un certain rapport au monde. Les peintures de Cézanne comme celles de Lascaux – et celles de Lascaux comme celles de Cézanne, puisque «la première des peintures allait jusqu'au fond de l'avenir» (*ibid.*, p. 92) – révèlent et relèvent d'un entrelacs entre la vision, le corps et le mouvement. Leur logique est celle de l'«empiètement», de l'«immersion» (p. 17), de l'«incrustation» de mon corps dans les choses et du «prolongement» de l'un par l'autre (p. 19). Or c'est ce jeu complexe de rapports qui fait la peinture : «dès que cet étrange système d'échanges est donné, tous les problèmes de la peinture sont là» (p. 21). Ainsi, «depuis Lascaux jusqu'à aujourd'hui [...] la peinture ne célèbre jamais d'autre énigme que celle de la visibilité» (p. 26). Si Lorblanchet et Merleau-Ponty se situent bien sûr dans un cadre interprétatif différent, ils partagent l'idée selon laquelle le rapport du peintre à la paroi ne peut être envisagé sur le mode du face-à-face, mais seulement sur celui de l'échange. Or, ce modèle de l'échange et de «l'accueil» (p. 22) peut être opposé à celui de la perspective. En effet, écrit Merleau-Ponty, «cet extraordinaire empiètement [...] interdit de concevoir la vision comme une opération de pensée qui dresserait devant l'esprit un tableau ou une représentation du monde» (p. 17). La logique de l'ici et du là-bas, de la séparation entre le sujet et le monde est, selon Merleau-Ponty, celle de la perspective albertienne – qu'il associe, dès les mots d'ouverture de *L'œil et l'esprit*, à la conception cartésienne et scientifique du monde qui entérine la séparation du sujet et de l'objet. La perspective albertienne véhicule une

86. Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 22-23.

conception de l'image comme «décalsque», «copie», «seconde chose» (p. 23). Pour Merleau-Ponty, l'espace de la perspective linéaire, qui présuppose un espace homogène et infini, est typique du rapport scientifique au monde qui met ce dernier à distance pour mieux le manipuler, oubliant le rapport charnel à ce qui nous entoure. L'activité picturale de l'homme de Lascaux, elle, relève de l'entrelacement du dehors et du dedans, non d'un régime de la distance mais d'un régime de la «quasi-présence» (*ibid.*). Loin d'instaurer et d'installer une coupure avec l'objet, elle rappelle que «le monde est autour de moi, non devant moi»⁸⁷. Enfin, tandis que la perspective est fixation d'un lieu et d'une vue déterminés sur le monde – «je conviens de ne faire figurer dans mon dessin que ce qui pourrait être vu d'un certain point de station par un œil immobile fixé sur un certain "point de fuite" d'une certaine "ligne d'horizon"»⁸⁸ –, l'art des parois est ouverture des possibles.

À cette interprétation du travail de la paroi comme ouverture d'un rapport non objectivant et magique au monde⁸⁹ (que Lorblanchet, rappelons-le, développe à partir du constat de l'adaptation de la figure à la roche) peut s'en superposer une autre, formelle cette fois, qui met en avant la notion de rythme⁹⁰. Dans le cas du Pech Merle, la correspondance entre la tête du cheval peint et le bec rocheux introduit un tel rythme. De nouveau, un rapprochement avec l'esthétique moderne est possible. Lorblanchet le rappelle : «Le peintre Pierre Soulages voyait une "rime plastique" dans l'étroite correspondance entre ces peintures et le contour calcaire»⁹¹. La

87. Pour une comparaison de la logique de l'entrelacs (incarnée notamment par la peinture de Cézanne) et celle de la perspective (synonyme de cartésianisme), voir : Isabelle Thomas-Fogiel, «Merleau-Ponty: de la perspective au chiasme, la rigueur épistémologique d'une analogie», *Revue Chiasmi*, n° 13, 2011, p. 381-405.

88. Maurice Merleau-Ponty, «Le langage indirect et les voix du silence», *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 49-104, ici p. 62.

89. Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, ouvr. cité, p. 27-28 : «le peintre, quel qu'il soit, pendant qu'il peint, pratique une théorie magique de la vision».

90. Une autre interprétation de cette notion d'adaptation est proposée par Horst Bredekamp dans «Les sorties de la caverne. Nouvelles découvertes et résultats de la paléontologie», *Préhistoire/Modernité*, R. Labrusse et M. Stavrinaki éd., n° 126 des *Cahiers du musée national d'Art moderne*, ouvr. cité, p. 15-23. Il montre comment la fonction émerge de la forme, en particulier dans l'art mobilier (il prend entre autres le cas des javelots de Schöningen) : «les outils anciens ont, dès le commencement, consciemment suivi le langage des formes et [...] c'est donc le façonnage qui aurait donné lieu à la fonction et non l'inverse, à savoir que la fonction aurait produit la forme» (p. 18). Pour Bredekamp, les découvertes comme celles faites à Hohle Fels (une Vénus, une pointe de javelot à la forme d'oiseau...) et Hohlenstein-Stadel (la statuette de «l'homme-lion») ouvrent plus largement à une interrogation sur la nature de l'image qui n'est pas seulement considérée comme «un véritable ferment des premières cultures», mais «l'un des attributs essentiels de l'espèce humaine» dont il s'attache à dégager la force effective dans le cadre d'une théorie de l'acte d'image. Voir Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image. Conférences Adorno, Francfort 2007*, F. Joly et Y. Sintomer trad., Paris, La Découverte, 2015, p. 22-23, p. 25.

91. Michel Lorblanchet, *Grottes ornées du Quercy*, ouvr. cité, p. 433.

rime renvoie à une expérience fondatrice de Soulages qui prit la décision de peindre dans la basilique de Conques : « dans la pénombre de la nef que les étroites fenêtres romanes transperçaient de leurs traits de lumière »⁹². C'est donc un certain rythme, une harmonie interne, des résonances formelles que les artistes du xx^e siècle voient dans la peinture pariétale. Ainsi Soulages à propos de peintures rupestres et objets paléolithiques :

Au-delà de la représentation, ce que j'interroge et qui m'atteint directement ce sont les qualités concrètes de la trace, de la forme, de la tache, des contrastes, de la vibration et de la modulation de la couleur, souvent du noir. De l'organisation de tous ces éléments picturaux et de leur rapport avec la surface de la paroi naissent le rythme, l'espace.⁹³

Il faut souligner d'emblée combien cet espace né de la peinture est distinct du perspectif. L'attention aux potentialités des couleurs et des formes, à leur agencement mutuel et leur rapport à la roche, la considération des propriétés des matériaux sont diamétralement opposées au traitement de la surface requis par la perspective linéaire. À la surface lisse du tableau renaissant s'oppose la matérialité tridimensionnelle irrégulière de la paroi. « Le terme "support" du vocabulaire technique des préhistoriens est la projection erronée d'une notion moderne. La roche ne "supporte" pas l'œuvre paléolithique, elle y participe intimement. L'œuvre ne réside pas seulement à la surface de la pierre »⁹⁴. La peinture pariétale n'est pas une pellicule qu'on pourrait ôter pour la placer ailleurs. Elle n'est pas davantage un support, un moyen matériel destiné à permettre la représentation de figures et à disparaître à leur profit. Elle n'est pas simple vecteur de signes, mais est partie intégrante de l'œuvre et du processus créatif. En ce sens, la paroi paléolithique s'oppose à la fenêtre sur le modèle de laquelle Alberti pense le tableau en perspective : « Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire (*historia*) »⁹⁵. Le tableau donne à contempler l'*historia* (non une nature qu'il faudrait copier); en ce sens, il est un médium transparent, fait pour qu'on regarde à travers lui, très différent de la surface opaque de la paroi qui suscite un jeu avec son relief. Puis, tandis que le geste premier d'Alberti consiste à délimiter un espace de la représentation, à le cadrer, l'artiste préhistorique envisage la paroi comme un tout, jamais appréhendable

92. Henri Meschonnic, *Le rythme et la lumière avec Pierre Soulages*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 174. Il repère cette rime dans d'autres œuvres tel l'autoportrait de Courbet, avec un col rayé gris et noir (1854), conservé au musée Fabre, à Montpellier.

93. Pierre Soulages, « L'origine de l'art », art. cité.

94. Michel Lorblanchet, *Grottes ornées du Quercy*, ouvr. cité, p. 434.

95. Leon Battista Alberti, *De pictura/De la peinture* [1435], J.-L. Scheffer trad., Paris, Éditions Macula, 1992, p. 115.

sous forme de carré ou de rectangle. Au-delà de la surface mobilisée pour tel ou tel décor (dans le cas des chevaux du Pech Merle, on a affaire à un panneau de 1,65 mètre de haut et de 3,6 mètres de long), il faut prendre en compte le milieu global constitué par la grotte, avec sa configuration géologique, ses concrétions, ses stalagmites, sa sonorité et souvent aussi sa situation dans le cadre naturel environnant (présence de sources ou de cours d'eau, paysage remarquable, insolation exceptionnelle). Au cadrage et au centrage perspectifs s'opposent les surfaces irrégulières de grands ensembles, pris dans un cadre géologique et paysager global.

Une dernière différence entre le traitement perspectif et le traitement pariétal préhistorique de l'espace peut être avancée à partir d'une remarque d'Hubert Damisch suggérant que la perspective prescrit un lieu plus qu'elle n'ordonne un espace :

À chaque figure son lieu : en chacun des points de l'échiquier de base, sinon en chacune de ses cases, une figure et une seule peut prendre place, parmi d'autres possibles – ce qui nous renvoie à un ordre de combinaisons (ou, comme parlait Saussure : d'associations) qui n'ont pas l'étendue pour support. Certes, il n'en va pas de même pour la déclinaison et la conjugaison des figures sur la scène perspective : mais partie de l'effort des théoriciens, à commencer par Piero della Francesca, aura précisément visé à astreindre la *diminutio* à une règle de proportionnalité strictement numérique, indépendante, en son principe, de toute considération d'extension.⁹⁶

On a déjà évoqué le sens linguistique du paradigme comme axe des combinaisons, explicité ici par la référence à Saussure. Il faut relever dans cette analyse de Damisch l'opposition entre lieu, d'une part, étendue et extension, de l'autre. On pourrait dire que tandis que la peinture perspective quadrille son tableau et y place et positionne ses figures, la peinture préhistorique engendre un espace dans lequel la paroi, la grotte et l'environnement entrent en relation.

Mouvements

La prise en compte du relief et du volume de la paroi, en particulier pour figurer les animaux, favorise le rendu du mouvement. Selon le déplacement du spectateur – et celui de la torche qui éclaire – des animaux semblent se mettre en mouvement. Un taureau trapu s'allonge, un groupe de lions s'élance, une vache apparaît tour à tour à l'arrêt et

96. Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, préface, ouvr. cité, p. 14.

campée à la limite de l'extension de course. Albert Skira le note à propos des peintures de Lascaux :

Elles ne se présentent pas comme des surfaces planes dont on aurait une vision parfaite en se plaçant face à elles, à deux ou trois mètres de distance. Les artistes de la grotte ont tiré un parti prodigieux du relief et des aspérités des parois, tout comme de la perspective des salles. Car, à chaque pas, tout change.⁹⁷

Marc Azéma a mis en avant les différents procédés visant à susciter l'impression de mouvement, et il est allé jusqu'à parler de préhistoire du cinéma. Pour lui, les procédés qui allaient aboutir à l'invention du cinématographe, à son perfectionnement et à son utilisation narrative sont contenus en germe dès l'avènement des arts graphiques (figuratifs). Il les dégage dès la préhistoire, puis les repère sur tous les continents, des tombeaux de l'Égypte pharaonique aux temples d'Angkor, de la tapisserie de Bayeux aux premiers mangas. Il insiste sur les procédés d'animation séquentielle et de narration graphique visibles sur les parois préhistoriques tels que la décomposition du mouvement d'une ou de plusieurs parties du corps d'un animal – le mouvement d'une patte est rendu par plusieurs traits indiquant les différentes positions prises par celle-ci – ou encore la représentation d'une séquence de mouvement par juxtaposition, comme dans l'épisode de chasse du « Grand Panneau » de Chauvet. Azéma analyse également des jouets optiques tels que des rondelles dont chacune des faces représente un autre instant d'un même mouvement. Lorsqu'on fait pivoter la rondelle, on voit un animal alternativement se lever ou chuter⁹⁸.

Ce traitement du mouvement distingue de nouveau l'art préhistorique de l'art perspectif de la Renaissance. Bien sûr, le paradigme perspectif n'est pas exclusif du mouvement. Alberti accorde une place à sa représentation et écrit : « comme la variété est agréable (*iocunda*) dans toute histoire, la peinture qui est la plus agréable à tout le monde est

97. Albert Skira, mot de l'éditeur à Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira, 1953, non paginé.

98. Marc Azéma, *La préhistoire du cinéma. Origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe*, Arles, Actes Sud, 2011. L'ouvrage est instructif en ce qu'il montre que la création d'une animation graphique jointe à des effets lumineux et sonores (grâce, par exemple, à des lithophones) constitue les bases probables d'un système de « monstration » qui a pu servir de support à des croyances animistes et à des mythes divers. L'art des cavernes doit donc être perçu en trois dimensions, et ce n'est qu'à ce titre que sa quatrième dimension, le temps du récit, peut être véritablement envisagée. Nous ne partageons néanmoins pas l'idée que le cinéma aurait existé de tout temps. Comme le montre Friedrich Kittler dans une optique média-technique, le cinéma est conditionné par une technique de stockage d'images en mouvement déterminant une forme de perception spécifique, non pas le libre déplacement du regard sur la paroi mais le bombardement de l'œil par un défilement d'images. Voir Friedrich Kittler, *Médias optiques, cours berlinois 1999*, A. Carvalho, T. Eble, É. Vayssière et S. Waeltli trad., A. Rieber dir. trad., Paris, L'Harmattan (Esthétiques allemandes), 2015, p. 172-237.

celle qui présente une grande diversité dans la taille et le mouvement des corps»⁹⁹. Une peinture réussie présente une double variété (un critère tiré de la rhétorique) : d'abord une variété formelle consistant à présenter les figures dans différentes positions. Il en existe sept, et le peintre « désire que tous ces mouvements soient dans la peinture » (*ibid.*, § 43, p. 177). À cela s'ajoute une *varietas* narrative : chaque personnage est une variation sur un thème, celui de la lamentation dans une *Descente de croix* par exemple. La représentation en perspective n'a pas pour vocation de présenter des figures hiératiques. Néanmoins, il existe une différence fondamentale entre la représentation de figures en mouvement sur une surface plane pour un spectateur immobile et la représentation de figures mises en mouvement par le double moyen d'une utilisation du relief naturel et du déplacement du spectateur (et de l'éclairage). La vision perspective, on le sait, est calculée pour un spectateur immobile, situé à une distance déterminée du tableau, et regardant avec un seul œil. Panofsky le soulignait déjà : la construction albertienne fait abstraction de la dimension psycho-physiologique de la vision. Elle considère une « image rétinienne » (*Netzhautbild*), mécaniquement conditionnée, bien différente de l'« image visuelle » (*Sehbild*), de l'impression visuelle subjective¹⁰⁰. Les peintures préhistoriques, au contraire, sont conçues pour un observateur qui se déplace et dont la vision change en fonction d'un éclairage vacillant. Certaines impliquent également que le peintre se soit placé dans des positions variables. Les peintures au fond des puits par exemple requièrent que le peintre ait peint à genoux ou couché, ou dans d'autres positions fort différentes de l'attitude du peintre en face d'un chevalet ou d'un perspectographe.

Le souffle et l'empreinte

Parmi les techniques utilisées pour réaliser des parois ornées, celle du crachis mérite tout spécialement d'être relevée, car elle implique un rapport à l'œuvre très différent de celui suscité par le tableau en perspective. Elle engage un autre rapport à l'œil, au corps et à l'espace. Cette technique consistant à cracher ou à souffler la peinture peut faire l'objet d'une interprétation symbolique du fait de l'association qu'elle suggère avec le souffle, l'*anima*, l'âme :

99. Leon Battista Alberti, *De pictura*, ouvr. cité, § 40, p. 171.

100. Erwin Panofsky, «La perspective comme "forme symbolique"», ouvr. cité, p. 41-49 : «la structure d'un espace infini, continu et homogène, en un mot d'un espace purement mathématique, se situe très précisément à l'opposé de la structure de l'espace psycho-physiologique» (p. 42).

cette technique semble avoir eu une valeur symbolique exceptionnelle, car c'est le souffle de l'homme, l'expression la plus profonde de son être, qui crée directement l'animal ou les signes sur la paroi. Il n'y a pas, dans tous les sens du terme, de *projection* plus authentique et de communion plus étroite entre le créateur et son œuvre.¹⁰¹

Le terme de « projection » désigne ici strictement le geste d'envoyer des pigments sous pression sur le support à revêtir, et ne fait justement pas référence à la projection perspective. La peinture par crachis, qui requiert une proximité avec la paroi, implique un rapport à l'espace très différent de celui du système projectif perspectif. Elle abolit la distance entre l'artiste et son œuvre¹⁰² – une distance dont Panofsky souligne l'importance dans le système perspectif lorsqu'il affirme que celui-ci « crée une distance entre l'homme et les choses », et cite Dürer reprenant Piero della Francesca : « en premier lieu vient l'œil qui voit, en second lieu l'objet qui est vu, en troisième lieu la distance intermédiaire »¹⁰³. Lors de la réalisation d'une peinture soufflée ou crachée, le visage et la bouche sont placés à une vingtaine de centimètres de la paroi, distance fort réduite par rapport à celle requise par une construction perspective dans laquelle le tableau est défini comme l'intersection de la pyramide visuelle. « La peinture sera donc une section de la pyramide visuelle selon une distance donnée, le centre étant placé et les lumières fixées [...] », prescrivait Alberti¹⁰⁴. Quant aux gravures de Dürer représentant un dessinateur faisant usage d'un perspectographe (je pense à celle présentant le modèle féminin allongé sur une table), elles montrent une triple distance : celle entre l'artiste et son modèle (d'une longueur de deux bras), celle entre l'œil de l'artiste et le dispositif quadrillé qui le sépare de son modèle, celle, enfin, entre l'œil de l'artiste et la feuille sur laquelle il reporte les positions.

Tandis que la peinture au crachis se fait sans la main, d'autres techniques d'art pariétal la mettent au centre du processus créatif : les mains

101. Michel Lorblanchet, *Grottes ornées du Quercy*, ouvr. cité, p.115. Soulages voit dans le souffle l'une des premières manières de peindre et rappelle les différentes associations symboliques dans lesquelles le souffle est pris: la vie, la mort, l'esprit. Voir Pierre Soulages, « L'origine de l'art », art. cité.

102. Par ailleurs, l'une des conséquences pratiques de la technique consistant à souffler la peinture est que l'artiste perd de vue l'ensemble de son dessin. La réalisation de celui-ci requiert donc une ébauche préalable. Il faut en conclure que les œuvres retrouvées ne sont pas le fruit d'une inspiration ou d'un seul état de transe, mais procèdent d'une technique maîtrisée.

103. Erwin Panofsky, « La perspective comme "forme symbolique" », ouvr. cité, p.160. La position de Panofsky est néanmoins subtile. La perspective linéaire est, selon lui, « une arme à double tranchant ». Si elle crée une distance entre l'homme et l'objet, elle la supprime en même temps: « elle abolit en retour cette distance en faisant en un certain sens pénétrer jusque dans l'œil humain ce monde des choses dont l'existence autonome s'affirmait en face de l'homme » (*ibid.*).

104. Leon Battista Alberti, *De pictura*, ouvr. cité, § 12, p.115.

positives ou négatives, selon que c'est la main qui est colorée ou son entour, ou encore les tracés digitaux. Là encore, une valeur spirituelle peut être attribuée aux empreintes et traces des mains et aussi, selon toute vraisemblance, à l'acte même de poser ses doigts ou sa paume sur la paroi et d'y laisser une trace. Si la roche avait une valeur signifiante, la toucher et la peindre devait avoir une fonction plus qu'esthétique, à savoir rituelle. Cette valeur rituelle est aussi suggérée par le fait que certaines représentations comme *L'homme du puits* à Lascaux ou *Le panneau de la cage au lion* du Pech Merle sont très difficiles d'accès; il faut se glisser dans un goulet pour y accéder. Ces cas laissent à penser que le faire, l'opération, étaient aussi importants que le résultat ou la contemplation, bref qu'il y avait des rituels de peinture¹⁰⁵.

La technique de l'empreinte implique un contact physique direct avec la surface rocheuse de la grotte. Sans médium ni intermédiaire, elle tranche avec le régime de la projection perspective. Dans *Homo spectator*, Marie-José Mondzain développe une «fiction vraisemblable» pour donner à comprendre l'émergence du spectateur, c'est-à-dire aussi de l'homme qui est, selon elle, caractérisé par sa capacité à produire des signes. Il s'agit en d'autres termes de reconstituer «les gestes qui ont fait naître ensemble l'homme et l'image»: «des opérateurs de séparation et donc d'altérité»¹⁰⁶. En posant sa main sur la paroi puis en la retirant, l'homme de Chauvet ouvre le régime des traces et un sens. Par un triple mouvement d'apposition, de pigmentation (main enduite ou expulsion de pigments par la bouche) et de retrait, il se dessaisit de soi et crée une image pour autrui lorsqu'il contemple non sa main maculée de peinture, mais son image. Pour Mondzain, il n'y a ni sens ni humanisation sans un acte originaire de mise à distance d'un monde chaotique, sans «capacité de mettre de l'espace et du temps dans les ténèbres originaires d'une première indistinction» (p. 11). Cette thèse entre comme en résonance avec l'ouverture de *L'atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg: «La création consciente d'une distance entre soi et le monde extérieur, tel est sans doute ce qui constitue l'acte fondamental de la civilisation humaine»¹⁰⁷. Pour Mondzain, le lien entre image et humanité tient au fait que le logos est avant tout rapport: «un rapport du sujet à un dehors ou la mise en œuvre d'une relation entre le sujet qui voit et celui

105. Michel Lorblanchet, *Grottes ornées du Quercy*, ouvr. cité, p. 208: «dans les activités pariétales associées aux peintures ce n'est pas toujours le résultat du tracé qui compte, puisqu'il est parfois presque invisible, mais simplement le geste symbolique de toucher ou caresser la roche». Il voit dans ces gestes une prise de possession rituelle de la surface (*ibid.*, p. 191).

106. Marie-José Mondzain, *Homo spectator*, Paris, Bayard, 2007, p. 21 et p. 25.

107. Voir Aby Warburg, *L'atlas Mnemosyne*, S. Zilberfarb trad., avec un essai de Roland Recht, Paris, L'Écarquillé/INHA, 2012, p. 54.

qui dit ce qu'il voit» (p. 15). La fiction proposée par la philosophe rend-elle caduque l'opposition que nous esquissons entre un régime du contact ou du quasi-contact (crachis, toucher, empreinte) et un régime de la distance (perspective linéaire)? En réalité, le retrait, la distance, l'absence soulignés par Mondzain (elle définit l'image comme «production interne des signes de la séparation et de l'absence», p. 14) ne sont pas du même ordre que la distance que relève et critique Merleau-Ponty quand il dit du dispositif perspectif qu'il crée et entérine le dualisme sujet/objet. L'acte originaire de retrait, selon Marie-José Mondzain, ne nous coupe pas du monde, mais permet au contraire d'entrer avec lui dans un rapport imaginaire et pensé. Ce n'est donc pas le même type de séparation qui est visé¹⁰⁸.

Du point de vue d'une théorie des arts et de leur histoire cette fois, l'empreinte bouleverse les conceptions usuelles héritées de «l'esthétique humaniste» et du récit vasarien¹⁰⁹. Comme le montre Georges Didi-Huberman dans *La ressemblance par contact*, l'attention portée au «paradigme théorique» (*ibid.*, p. 12) qu'est, selon lui, l'empreinte permet d'écrire une autre histoire de l'art. Si l'empreinte est une procédure utilisée par les hommes préhistoriques, elle est en même temps une constante de la pratique des arts (y compris à la Renaissance, avec les sceaux, les médailles, les masques funéraires, les ex-voto obtenus par moulage sur le vif du visage et des mains du donateur) et une technique importante dans l'art moderne (il analyse notamment le moule à pièces en plâtre pour *Feuilles de vigne femelle* de Marcel Duchamp¹¹⁰). Cette triple temporalité la rend «anachronique» (*ibid.*). En ce sens, «l'empreinte nous impose de repenser certains modèles de temporalité»¹¹¹. Sa prise en compte permet par ailleurs d'insister sur d'autres composantes de l'activité artistique en mettant par exemple au premier plan les arts mécaniques et non plus, comme c'est l'usage pour la Renaissance, les arts libéraux. De manière corrélative, l'attention au geste du toucher et à ses résultats permet de mettre l'accent non plus sur les procédures d'imitation mais de reproduction, que Vasari avait rejetées de la sphère artistique – et donc de son développement historique. Et Didi-Huberman de tracer une opposition entre les arts du toucher, anachroniques, et une esthétique humaniste qui fait des arts visuels, arts du «dessin» (le *disegno* de Vasari), des arts libéraux, par opposition

108. La fiction développée par Marie-José Mondzain s'inscrit dans une critique plus vaste des usages actuels de l'image qui ruinent le lien originaire entre humanité, image et communauté.

109. Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, 2008, p. 92.

110. *Plâtre de 1950-1951, moule à pièces en cinq éléments*, Centre Georges Pompidou, Paris.

111. Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, ouvr. cité, p. 18. L'auteur va jusqu'à parler d'«une contre-histoire de l'art» (p. 101).

aux arts mécaniques qui restent en prise avec la matière. L'exemple de la perspective permet de bien saisir les différences entre le geste consistant à laisser une marque sur une surface, d'une part, et «l'axiome humaniste de l'imitation [et] [...] le modèle d'historicité que Vasari aura voulu lui adjoindre» (p. 107)¹¹², de l'autre. Il est instructif de relever les écarts entre «l'appareil perspectif»¹¹³, pensé en fonction de l'espace visuel empirique (mathématisé)¹¹⁴, et le procédé de l'empreinte reposant sur un exercice de la main. D'abord, à la différence de la perspective à laquelle on attribue une date de naissance (sûrement 1415 avec le petit tableau du baptistère de Florence par Brunelleschi), l'empreinte est «une survivance technique» dont l'invention «se perd dans la nuit des temps»¹¹⁵. Ensuite, l'«*anthropologie du contact*» dont relèvent les techniques d'empreinte et qui «[font] du contact un résultat visuel»¹¹⁶ peut être opposée au jeu de distance instauré par la perspective linéaire et la vision du monde correspondante. Enfin, la présence de l'empreinte (trace laissée par la main sur la paroi) contraste avec la représentation (distance) perspective¹¹⁷.

Figuration et abstraction

Le dernier élément qui distingue le paradigme pariétal préhistorique de celui de la perspective renaissante tient à l'opposition entre figuration et abstraction. Si l'art en perspective sert la représentation, l'art préhistorique n'est pas représentatif par nature. Les premiers travaux sur les grottes ornées préhistoriques se sont concentrés sur les spectaculaires représentations animales, et en ont fourni de nombreux

-
112. Dans la pratique, les problèmes de perspective «ne vont pas sans une certaine *expérimentation tactile*». Mais il était «rationnellement délicat, pour les humanistes du xv^e siècle de fonder en théorie l'usage tout mécanique de l'empreinte» (*ibid.*, p. 96-97).
113. Jean-Louis Déotte, *L'époque de l'appareil perspectif: Brunelleschi, Machiavel, Descartes*, Paris, L'Harmattan (Esthétiques), 2001. La notion d'appareil permet d'insister sur le conditionnement technique de la vision perspective du monde. Elle est une technicisation des notions de «forme symbolique» (Cassirer, Panofsky), de «paradigme» (Damisch), de «dispositif» (Foucault). Voir aussi Jean-Louis Déotte, «Belting: Maschrabiya et fenêtre albertienne», *Cosmétiques. Simondon, Panofsky, Lyotard*, Paris, Éditions des Maisons des sciences de l'homme associées, 2018, p. 56-67.
114. Quelles que soient les interprétations que l'on peut en donner, la perspective linéaire «repose sur la volonté (même si celle-ci fait autant qu'on voudra abstraction de toute référence au "donné" psycho-physiologique) de construire l'espace de l'image à partir des éléments et sur le schéma de l'espace visuel empirique», Erwin Panofsky, «La perspective comme "forme symbolique"», *ouvr. cité*, p. 181, traduction modifiée. Voilà ce qui, pour Panofsky, ferait le paradigme perspectif.
115. Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, *ouvr. cité*, p. 27.
116. *Ibid.*, p. 37 et p. 44. Cette remarque s'inscrit dans une réflexion sur les travaux d'André Leroi-Gourhan sur les rapports entre outil et langage, main et visage, geste et parole, et leur rôle dans l'hominisation.
117. «Les mains de Gargas sont-elles présences ou représentations de mains humaines?», demande Georges Didi-Huberman (*ibid.*, p. 47).

relevés. Mais les parois présentent en réalité un ensemble de signes, tracés, points et empreintes qui forment un système complexe avec les figurations animales et les rares figurations humaines. L'un des apports du structuralisme a été de souligner l'organisation d'ensemble de la paroi – et plus largement de la grotte – et de ne pas limiter l'attention aux figurations d'animaux. André Leroi-Gourhan a dégagé la position privilégiée de grands signes dont il fournit la typologie : archétypes scutiformes, aviformes, tectiformes, claviformes, penniformes, etc., qui se ramènent eux-mêmes à deux schèmes : scutiforme et claviforme. Ces types font l'objet de très nombreuses variations. Leroi-Gourhan insiste sur le caractère abstrait de ces signes : « Contrairement à l'opinion courante, aucun d'entre eux ne suggère directement l'interprétation réaliste d'un objet matériel, d'usage technique, comme un piège ou une maison »¹¹⁸. Il est donc vain de recourir au comparatisme ethnographique pour voir dans ces signes la stylisation de huttes ou de pièges pour la chasse. « Le seul parallèle ethnographique qu'on puisse évoquer à leur sujet n'est pas dans la représentation d'objets [...], mais dans les nombreux exemples vivants de variation autour d'une représentation abstraite » (*ibid.*). Si tant est qu'on puisse comparer le lointain géographique au passé historique, ce qui se dégage d'une telle comparaison n'est pas l'universalité de l'imitation mais celle de l'abstraction. Leroi-Gourhan défend la thèse du caractère premier de l'abstraction : « L'art primitif débute [...] dans l'abstrait et même dans le préfiguratif », et l'on observe une « lente surrection du réalisme » au cours du Paléolithique¹¹⁹. D'autres préhistoriens, en revanche, refusent de raisonner en termes de progression. C'est ainsi que pour Michel Lorblanchet, les hommes préhistoriques ont d'emblée utilisé toutes les techniques disponibles. Il n'y a pas eu de progression de l'abstraction vers le réalisme (ni l'inverse) : il s'agit de deux possibilités plastiques, différemment mobilisées au cours de la Préhistoire¹²⁰ :

En réalité, toutes les formes d'art et tous les styles sont présents et associés dès le début. D'emblée, tout l'arsenal des techniques et des procédés se met en place : gravures par incision, piquetage, raclage, martelage, tracés digitaux, peintures au doigt, au crachis, au pinceau,

118. André Leroi-Gourhan, « La fonction des signes dans les sanctuaires paléolithiques », art. cité, p. 318.

119. André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, t.2: *La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965, p. 220 et p. 221.

120. Michel Lorblanchet, *La naissance de l'art*, ouvr. cité, p. 266 : Il n'y a « aucune progression du non iconique vers l'iconique, du non figuratif vers le figuratif, de l'abstrait vers le réalisme, ni [...] aucune antériorité du contour linéaire par rapport au volume. La filiation opposée, conduisant progressivement de la ronde-bosse au bas-relief, puis à la gravure, [...] n'est pas davantage confirmée ».

au bâtonnet, sculptures en haut et bas-relief sur toutes les variétés de supports.¹²¹

Les artistes modernes ont été sensibles à la dimension abstraite de l'art préhistorique – à son jeu de points (Charles Christopher Hill) ou de lignes (Mario Merz)¹²². Mais ce qui semble surtout caractériser l'art préhistorique, c'est qu'abstraction et figuration sont mêlées, rendant leur distinction difficile. Alors qu'il décrit de fausses griffades d'ours sur les parois et des empreintes animales imitées, Didi-Huberman pointe le jeu préhistorique entre «*empreinte-réalisme*» et «*empreinte-schématisme*». Plus généralement, ce jeu invite à interroger les catégories esthétiques de l'abstrait et du figuratif, qu'il est coutume d'opposer¹²³. L'«action conjuguée de l'imitation et de l'abstraction» remet en effet en question une théorie évolutionniste du progrès de l'imitation ainsi que le primat qui a pu être donné à la fonction mimétique. On comprend que la dimension abstraite de l'art préhistorique et le rapport complexe à la figuration qu'il propose rencontrèrent un écho enthousiaste auprès des artistes du xx^e siècle :

— L'artiste de l'époque du renne a utilisé tous les moyens d'expression allant du dessin le plus schématisé à la forme la plus élaborée de l'art figuratif, de la grande arabesque gestuelle la plus abstraite à la gravure la plus minutieuse, du tachisme même à l'utilisation des reliefs naturels. Aussi, cet art, le plus éloigné de nous dans le temps, est-il peut-être le plus proche de notre vision et de nos préoccupations modernes.¹²⁴

Ce sont ces liens entre abstraction et figuration, dans la préhistoire et la modernité, que développent de manière originale les pages de Chiara Di Stefano intitulées : «Art préhistorique et art abstrait. Un dialogue à deux voix» dans lesquelles elle se demande plus spécialement

121. *Ibid.* Michel Lorblanchet remet aussi en question la distinction entre «figuratif», «non figuratif» et «abstrait», catégories qui n'ont de signification que dans un contexte culturel spécifique et n'avaient «probablement aucun sens pour les préhistoriques, ni même pour les artistes des civilisations traditionnelles non occidentales» (p. 212). Ces précautions n'empêchent pas de reconnaître des spécificités stylistiques et culturelles, et de voir par exemple une différence entre l'art australien, «un art de la surface à tendance ornementale» et l'art des chasseurs de rennes européens, «un art du volume à tendance naturaliste» (p. 267).

122. Voir François Jeune, «Peindre (d')après Lascaux», *Préhistoire et art d'aujourd'hui*, D. Baffier, M. Charvolen, F. Jeune et R. Labrusse éd., n°18 d'(*Art absolument*). *Les cahiers de l'art d'hier et d'aujourd'hui*, 2006, p. 10-25; ici p. 13.

123. Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, ouvr. cité, p. 48. À propos de ces fausses traces et empreintes, l'auteur renvoie à l'article de Brigitte et Gilles Delluc, «De l'empreinte au signe», *Les dossiers histoire et archéologie*, n°90, 1985, p. 56-62; ici p. 59-60.

124. Lucien Mazenod, avant-propos de l'éditeur à André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, ouvr. cité, non paginé.

si les signes pariétaux sont devenus plus «visibles» avec le déploiement de l'art abstrait. On lira en complément les réflexions de Muriel van Vliet sur la façon dont Leroi-Gourhan envisage le rapport à l'art dit «primitif» dans le contexte de l'avènement de l'art abstrait et de l'art brut.

•

Un nouveau paradigme pour l'histoire de l'art

Au cours de sa réflexion sur la perspective, Hubert Damisch soutient que celle-ci invite à repenser le concept d'histoire, non seulement parce que l'histoire de la perspective est «plurielle»¹²⁵ et fait l'objet d'interprétations multiples, liées à autant d'histoires différentes, mais parce qu'elle réinterroge le concept même d'histoire : «[...] s'il y a histoire, *de quoi* est-ce l'histoire? Avec pour conséquence que l'histoire ne soit jamais mieux elle-même que là où elle se mesure à des objets qui échappent pour partie à ses prises et imposent d'en moduler à nouveaux frais le concept» (*ibid.*, p. 12-13). Nous proposons, à titre de conclusion, de voir ce que l'art préhistorique fait à l'histoire de l'art.

51

•

Critique du progrès

La rencontre entre l'art moderne et l'art *avant l'art* a pour premier effet la mise à l'écart nette du concept de progrès pour penser le devenir des arts. C'est dans cet esprit que Pierre Soulages affirme :

— [...] il n'y a jamais eu de progrès en art. Ce n'est pas parce que certains spécialistes limitent la peinture aux quelques siècles présents dans les musées, qu'on devrait considérer comme des balbutiements les trois cents siècles qui les ont précédés. [...] Mallarmé dit qu'on ne peut «abaïsser» l'art au rang d'une science et «Ainsi l'art se limite à l'infini et y commençant ne peut progresser».¹²⁶

Pour comprendre l'enjeu de la coïncidence entre la réhabilitation, pourrait-on dire, du préhistorique et la critique d'une conception de l'art et de l'histoire en termes de progrès, il faut rappeler, d'abord, que le concept de progrès est au cœur de la science préhistorique de Gabriel de Mortillet et donc d'une théorie qui résiste à l'authentification de la grotte d'Altamira. «Le Progrès, c'est la loi de l'univers, c'est la loi de l'humanité»¹²⁷,

125. Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, ouvr. cité, p. 15.

126. Pierre Soulages, «L'origine de l'art», art. cité.

127. Gabriel de Mortillet, «Les études préhistoriques devant l'orthodoxie», *Revue d'anthropologie*, n°4, 1875, p. 116-119, ici p. 117.

écrivait Mortillet. Ensuite, et pour filer la comparaison entre art préhistorique et art perspectif, le récit de l'invention et du développement de la perspective s'inscrit facilement dans un récit du progrès. Avec la perspective, écrit Alberti, « nous inventons des arts et des sciences dont personne n'avait entendu parler et que personne n'avait vus »¹²⁸. Quant à Vasari, ses *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* font état de progrès décisifs dans la représentation de l'espace, par exemple avec Brunelleschi puis Masaccio. Les recherches du premier lui permirent de « découvrir enfin une méthode juste et parfaite, reposant sur l'intersection du plan et de l'élévation, trouvaille géniale très utile pour l'art du dessin »¹²⁹. Vasari ne résume pas l'histoire de l'art à celle du perfectionnement de la perspective, et critique les artistes qui, comme Paolo Uccello, s'y adonnèrent avec trop d'exclusive¹³⁰. Il n'en demeure pas moins qu'il propose de considérer l'histoire de l'art en termes de progrès, un progrès de l'imitation dont la perspective est un moyen et le dessin le cœur – « on revient toujours à une seule et même chose : le dessin »¹³¹.

Un tel régime de l'imitation combiné à une conception de l'histoire de l'art en termes de progrès ne peut faire aucune place à l'art préhistorique. C'est donc en toute logique qu'un théoricien et historien de l'art comme Ernst Gombrich, qui considère le devenir des arts comme un perfectionnement de l'illusion, est amené à rejeter l'art préhistorique hors de l'histoire de l'art, c'est-à-dire à la fois hors de l'art et hors du devenir historique. C'est la catégorie de primitif qui lui permet de tenir compte de ce type de productions tout en les écartant de « l'évolution de l'art »¹³².

-
128. Leon Battista Alberti, « Dédicace à Filippo Brunelleschi », *De pictura*, ouvr. cité, p. 89. Tout de suite après avoir exposé la nouvelle méthode pour tracer le dallage, il écrit : « Or, comme nous le voyons aisément d'après les ouvrages des Anciens, et peut-être même d'après ceux de nos ancêtres, parce qu'elle était obscure et très difficile, elle leur demeura tout à fait inconnue » (§ 21, p. 131-133).
129. Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, A. Chastel trad. et éd., Arles, Actes Sud, 2005, vol. 1, livre III, p. 195. Quant à Masaccio, « c'est [lui] qui réussit les raccourcis bien mieux qu'aucun de ses prédécesseurs » (livre III, p. 176).
130. « Pour la première fois [avec Uccello], on montrait aux artistes, dans un style parfait, les lignes de fuite conduites avec grâce et de justes proportions, de manière à obtenir, sur une surface réduite et limitée, un espace semblant s'ouvrir et s'étendre » (*ibid.*, livre III, p. 106). Mais un « violent excès d'étude » perspective lui a donné « un style sec, tout en contours ». Uccello n'a fait que « gaspiller son temps à ces fantaisies » (p. 105-106).
131. *Ibid.*, livre I, p. 157. Une histoire du progrès, de « la perfection, de la ruine et de la restauration des arts, ou pour mieux dire, leur renaissance » (*ibid.*, « Préface aux vies », p. 221) qui mobilise les modèles de l'âge de la vie (p. 219), de l'évolution du corps humain qui « comporte naissance, croissance, vieillissement et mort » (p. 233) et de la roue de la fortune (p. 224).
132. Ernst H. Gombrich, *Histoire de l'art*, ouvr. cité, chap. 2, p. 31 : « Une certaine forme d'art existe dans chaque coin du monde, mais l'évolution de l'art, envisagé comme un effort suivi, ne débute ni dans les cavernes du Sud de la France ni parmi les Indiens de l'Amérique du Nord ». Sur la difficulté de Gombrich à intégrer l'art préhistorique dans l'histoire de l'art mondiale, je me permets de renvoyer à : Audrey Rieber, « Art et temps. Les

Repérant «une parenté structurelle entre des images que nous désignons comme moins sophistiquées ou plus primitives»¹³³, Gombrich met sur le même plan l'art préhistorique, l'art tribal, l'art folklorique, les dessins d'enfants et ceux des personnes non instruites pour les dévaloriser en raison de leur incapacité à produire un art mimétique. Dans *La préférence pour le primitif*, il convoque le traitement de l'espace pour étayer ses propos. Créer une illusion de réalité en dessinant ou en peignant sur une surface plane requiert une habileté mimétique qui, loin d'être donnée de tout temps, repose sur le développement d'une habileté représentative qui est contre-intuitive. Dans le cas de la perspective avec point de fuite, la représentation mimétique doit, pour se rapprocher davantage de l'illusion, surmonter l'obstacle constitué par nos constantes perceptives qui nous font par exemple sous-estimer la diminution des carreaux d'un sol rendu en perspective :

— L'artiste qui pratique la *mimesis* doit apprendre non à s'en remettre à la manière dont il voit le monde, mais à laisser de côté son expérience visuelle et à adopter une construction géométrique fondée sur les lois de l'optique, selon lesquelles les rayons lumineux se propagent en ligne droite et se projettent orthogonalement sur la rétine.¹³⁴

Or, comme la découverte de ces lois et l'invention d'appareils de mesure connexes sont très complexes, il est normal que la représentation mimétique soit le fruit de développements graduels dont les étapes les moins abouties peuvent être qualifiées de primitives¹³⁵.

catégories historiques à l'épreuve de l'art préhistorique», *Penser l'art, penser l'histoire*, A. Rieber éd., Paris, L'Harmattan (Esthétiques), 2014, p. 121-139.

133. Ernst H. Gombrich, *La préférence pour le primitif. Épisodes d'une histoire du goût et de l'art en Occident* [2002], D. Lablanche trad., Londres, Phaidon, 2004, chap. 7, p. 288.

134. *Ibid.*, p. 277 et p. 279. On ne peut de toute évidence pas parler de perspective linéaire à la préhistoire. En revanche, il y a bien à la préhistoire une conventionnalité de l'expression artistique (notamment spatiale) sur laquelle les préhistoriens insistent. Voir en particulier Emmanuel Guy, *Préhistoire du sentiment artistique. L'invention du style, il y a 20 000 ans*, Dijon, Les Presses du réel, 2011. L'auteur y soutient l'existence, à la préhistoire, de conventions artistiques et par conséquent de traditions artistiques reposant sur la transmission de certains traits stylistiques. Il va jusqu'à parler d'école artistique pour rendre compte de l'évolution du style, des gravures paléolithiques de plein air à Foz Côa, au Nord-Est du Portugal, jusqu'aux productions de l'ensemble du Sud-Ouest de l'Europe occidentale, entre le Gravettien et le début du Solutréen (soit de 31 000 à 22 000 BP). Dans le chapitre 7 intitulé «Un code symbolique», il parle d'une «hyperstandardisation du style» due à la transmission d'un «code symbolique», de «stéréotypes» – l'artiste préhistorique imitant moins la nature que des conventions qui, au fil du temps, sont maniées par de véritables spécialistes ayant reçu un apprentissage. Une telle pratique de l'art repose sur une certaine organisation sociale que l'auteur cherche à mettre au jour dans son dernier ouvrage: Emmanuel Guy, *Ce que l'art préhistorique dit de nos origines*, Paris, Flammarion, 2017.

135. Pour Gombrich, l'art préhistorique n'est pas mimétique: son caractère esthétique n'est pas intentionnel (cet art répond à une intention magique); son réalisme n'est que partiel; la ressemblance n'y tient qu'à un seul caractère (on y reconnaît l'ours à sa patte, et

À l'opposé de cette disqualification du primitif, les artistes du xx^e siècle valorisent les figures de l'enfant, du primitif et aussi du fou, des figures du créateur on ne peut plus éloignées de celle de l'artiste-ingénieur de la Renaissance. Concernant la figure de l'enfant, rappelons que les récits de découverte se plaisent à insister sur la présence de très jeunes gens – c'est le cas à Altamira et à Lascaux¹³⁶. Dans sa contribution au présent volume, Nathalie Richard commente de manière inédite les travaux de Walter Deonna sur le cycle de l'histoire de l'art, et montre comment l'archéologue articule une réflexion sur le primitivisme au vocabulaire de l'inconscient, à partir d'emprunts à l'ethnographie, à la psychologie et aux travaux consacrés à des «primitifs» modernes : les enfants, et les fous¹³⁷. La revendication du «primitif» va de pair avec une critique de l'art traditionnel et aussi avec une certaine façon d'envisager l'histoire (de l'art). Parmi les autres modèles ou contre-modèles d'histoire que suscite l'art préhistorique, il convient de faire une place particulière à celui de la présence qui est un leitmotiv dans la réception artistique moderne.

•

Présence préhistorique

À partir des années 1920, la confrontation directe ou indirecte avec l'art préhistorique éveille chez les artistes un sentiment paradoxal : celui d'absolue modernité ou d'inactualité de ces œuvres immémoriales, le très ancien devenant l'absolument contemporain. Tandis que l'état de fraîcheur des peintures d'Altamira était utilisé avant 1902 comme argument pour refuser leur très haute antiquité, leur étonnant état de conservation constituait désormais un élément du mystère signifiant l'entremêlement de l'originaire et du présent, de l'ancien et de l'actuel, bref «une temporalité folle»¹³⁸ où

non grâce au traitement stylistique global dont il fait l'objet). Même lorsqu'elle existe, la reproduction de l'apparence réelle des choses résulte donc non d'un savoir artistique, mais d'une observation aiguë de la nature. Pour cette argumentation, voir Ernst H. Gombrich, *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale* [1960], G. Durand trad., Paris, Gallimard, 1996, introduction, p.16.

136. Daniel Fabre, *Bataille à Lascaux. Comment l'art préhistorique apparut aux enfants*, Paris, L'Échoppe, 2014. Mentionnons aussi le catalogue d'exposition précédemment cité : *Neolithische Kindheit*. Le titre de l'exposition est emprunté à Carl Einstein, «L'enfance néolithique (Hans Arp)», *Documents*, n°8, 1930, p. 35-43. Sur Einstein, voir Maria Stavrinaki, *Contraire à la liberté : Carl Einstein, les avant-gardes, l'histoire*, Paris/Dijon, Centre allemand d'histoire de l'art/Les Presses du réel, 2018.
137. Sur cette association du primitif, du fou, de l'enfant, voir aussi René Huyghe, *Sens et destin de l'art*, Paris, Flammarion, 1967, t. 1, chap. 3 : «L'art "primitif" hors de la préhistoire» qui examine tour à tour «L'art de l'enfance», «L'art de la folie», «L'art des civilisations attardées» et «L'art populaire» (p. 65-86).
138. Rémi Labrusse, «Préhistoire : une poétique de l'indistinction», *Préhistoire/Modernité*, numéro cité, p. 44-57 ; ici p. 51.

s'interpénètrent le sentiment de la ruine et celui de la naissance. Pour penser cette temporalité inédite, Jean-Paul Jouary mobilise les notions de «futur antérieur» et de «passé décomposé»¹³⁹. Mais c'est surtout en termes de présence et d'actualité que nombre d'artistes et de théoriciens expriment l'expérience temporelle née de la rencontre avec le préhistorique. Écoutons Picasso :

— Pour moi, il n'y a ni passé ni futur dans l'art. Si une œuvre d'art ne peut vivre toujours au présent, elle ne doit pas du tout être considérée. L'art des Grecs, des Égyptiens, des grands peintres qui vécurent à d'autres époques n'est pas un art du passé ; il est peut-être plus vivant aujourd'hui qu'il ne l'a jamais été.¹⁴⁰

Picasso ne voit pas dans les peintures de Lascaux les tâtonnements de l'art à ses débuts, mais l'art d'un coup pleinement réalisé, à partir duquel se déploient des variations et redécouvertes qui ne s'apparentent ni à un progrès des arts ou de la représentation ni à une histoire des influences. De la même façon, Albert Skira écrit en ouverture à l'ouvrage de Georges Bataille sur Lascaux : « Mais ces peintures préhistoriques, témoignage de l'art à ses origines, se révèlent étrangement proches de la sensibilité moderne : à les considérer, on dirait que le temps n'existe pas »¹⁴¹.

Dans ses réflexions sur Lascaux, Bataille insiste sur l'originalité de l'expérience temporelle suscitée par les fresques monumentales de la caverne, une expérience qui est plus précisément celle de la suspension du temps : « les fresques monumentales que nous admirons à Lascaux sont, à peu de choses près, intactes, elles nous introduisent *sans transition* dans le monde des premiers hommes »¹⁴². Ce qui se joue à leur contact, c'est une certaine expérience de l'art, mais aussi de la temporalité : un « primat du présent » ou, mieux, un « instant suprême qui annule le temps »¹⁴³. Ce sentiment, loin de s'estomper au fil du xx^e siècle, a été ravivé par la

139. Jean-Paul Jouary, *Le futur antérieur*, ouvr. cité. L'ouvrage a été conçu en parallèle à la création d'une salle consacrée à l'art moderne et contemporain au Centre international d'art pariétal de Lascaux-Montignac (inaugurée en décembre 2016). Six écrans permettent de convoquer des œuvres de Picasso, Miró, de Stael, Dubuffet, Tal Coat, Brassai, Klee, Pollock, Klein, Soulages, Bonnard, Viallat, Fautrier, Zadkine, et des dizaines d'autres en lien avec l'art paléolithique. « C'est un petit voyage au confluent de ce futur antérieur et de ce passé décomposé que la salle n°6 propose au visiteur » (*ibid.*, p. 9).

140. Pablo Picasso et Marius de Zayas, « Picasso speaks » (interview), *The Arts*, vol. 3, n°5, mai 1923, p. 315-326, nous traduisons.

141. Albert Skira, mot de l'éditeur à Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, ouvr. cité, non paginé.

142. Georges Bataille, « Dossier de Lascaux », *Œuvres complètes*, t. 9, Paris, Gallimard, 1979, p. 333. C'est nous qui soulignons.

143. Daniel Fabre, « Le poète dans la caverne. Georges Bataille à Lascaux », *Imaginaires archéologiques*, ouvr. cité, p. 127-182, ici p. 136. Selon Fabre, c'est Bataille qui a donné à l'idée d'une rencontre entre préhistoire et modernité toute son ampleur : « le fondateur de ce discours, celui qui lui a conféré sa dimension cosmogonique et l'a diffusée dans un large public, de part et d'autre de l'Atlantique, est Georges Bataille » (*ibid.*, p. 129).

découverte des peintures de la grotte Chauvet en 1994 qui «semblent jeter un pont par-dessus les temps»¹⁴⁴.

Les enjeux de cette expérience du présent retrouvé sont triples. Tout d'abord, comme le montre Maurice Blanchot interprétant les analyses batailliennes, ce qui se joue à Lascaux, c'est une certaine conception de l'art comme d'«un pouvoir qui est essentiellement pouvoir de commencement»¹⁴⁵. En deuxième lieu, la notion de présence conduit à déplacer des catégories chronologiques ou stylistiques, souvent normatives, telles le contemporain ou le moderne. Celles-ci sont désormais utilisées pour caractériser les productions artistiques de culture vieilles de dizaines voire de centaines de milliers d'années si l'on considère la fabrication de pierres taillées voire l'attention portée à des pierres remarquables¹⁴⁶. C'est ainsi que le préhistorien Emmanuel Anati peut soutenir que l'Europe «a 40 000 ans d'art contemporain»¹⁴⁷. C'est la revendication même de modernité qui bascule de la Renaissance ou du dernier tiers du XIX^e siècle – selon qu'on choisisse de la faire commencer avec l'invention de la perspective ou avec Manet¹⁴⁸ – vers la préhistoire. Une exposition de 2019 au centre Pompidou qualifiait de manière significative la préhistoire d'«énigme moderne»¹⁴⁹. C'est en effet l'idée même de moderne qui est en jeu. On doit à Maria Stavrinaki une étude récente du rapport des artistes d'après 1920 à l'art préhistorique sous l'angle de l'expérience du temps des modernes. C'est un nouveau rapport à l'histoire qu'a provoqué

56

144. Horst Bredekamp, «Les sorties de la caverne», art. cité, p.15.

145. Maurice Blanchot, «Naissance de l'art», *Nouvelle revue française*, n°35, 1955, p.933; repris dans Maurice Blanchot, *L'amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p.9-20: «l'art a sans doute pour la première fois atteint la plénitude de commencement et ainsi ouvert à l'homme un séjour d'exception auprès de lui-même et auprès de la merveille derrière laquelle il lui fallait nécessairement se dérober et s'effacer pour apparaître».

146. «depuis [...] 3 millions d'années, depuis le temps des Australopithèques, les premiers hommes ont collecté des pierres aux formes et surtout aux couleurs inhabituelles, non toujours pour fabriquer des instruments, mais simplement pour leurs caractères chromatiques et leurs capacités colorantes», rappelle Michel Lorblanchet dans *La naissance de l'art*, ouvr. cité, p.8.

147. Emmanuel Anati, «L'art rupestre d'Europe. 40 000 ans d'art contemporain. Pour une nouvelle histoire de l'Europe», *40 000 ans d'art contemporain*, ouvr. cité, p.10: «On a l'impression que l'essence de la pensée et de l'imagination est présente dans les créations des premiers artistes dès le commencement. [...] Ce sont des œuvres d'actualité "permanente"».

148. Rappelons les derniers mots de Panofsky dans «La perspective comme "forme symbolique"» qui esquissent le rapport entre perspective et modernité: la vision perspective de l'espace s'est imposée «comme signe d'un début, lorsque l'anthropocratie des modernes s'érigea» (traduction modifiée, p.182). Vasari, déjà, pensait les développements de la perspective en termes de progrès lorsqu'il écrivait à propos d'Andrea del Castagno qu'«il traitait les raccourcis de façon bien meilleure et plus moderne qu'aucun autre peintre avant lui» (Giorgio Vasari, *Les vies*, ouvr. cité, livre IV, p.38). Sur Manet comme premier moderne, voir Clement Greenberg, «La peinture moderniste», P. Krajewski trad., *Appareil*, n°17, 2016. En ligne: [<https://journals.openedition.org/appareil/2302>]. D'autres scénarios de l'avènement du moderne existent bien sûr.

149. Voir le catalogue déjà mentionné de l'exposition *Préhistoire, une énigme moderne*.

la découverte de l'art de la préhistoire, d'une part parce que les chronologies de l'histoire de l'art traditionnelle sont rendues caduques – la préhistoire a produit un «ébranlement des doctrines relatives au temps de l'art»¹⁵⁰. D'autre part, et à la différence du primitivisme, l'art préhistorique a bouleversé le rapport général au temps en vertu précisément de sa durée abyssale et de son rapport complexe à l'histoire : «ce que [l'homme moderne] trouve dans la préhistoire, c'est cette temporalisation, ce surcroît d'historicité auquel le primitivisme ne peut prétendre parce qu'il œuvre dans une sphère au mieux atemporelle, au pire régie par l'idée d'une dégénérescence sans fin ou d'un déclin foudroyant»¹⁵¹. Or c'est ce nouveau rapport au temps, ouvert par la préhistoire, qui permet à la modernité artistique de s'inventer.

Troisièmement, l'oxymore d'une présence préhistorique remet en question une façon usuelle de concevoir l'histoire de l'art comme linéaire, chronologique, voire téléologique. Elle permet de mesurer les paradoxes de cet *art avant l'art* qui remet en cause aussi bien les concepts esthétiques qu'historiques communément mobilisés. Parler d'art préhistorique n'est finalement pas parler de «l'art avant l'histoire», pour reprendre une expression de René Huyghe¹⁵². Le préfixe «pré» met au contraire en doute l'idée selon laquelle le concept d'antériorité chronologique suffirait à penser l'histoire de l'art. Paradoxalement, la préhistoire évoque moins un moment sur un axe chronologique (ce qui est avant l'histoire) que quelque chose qui lui échappe : le présent, l'actuel. L'hypothèse selon laquelle l'art préhistorique invite à repenser les catégories avec lesquelles l'histoire de l'art s'est écrite sera poursuivie par deux études. La première, par nous-même, intitulée «La symphonie de l'histoire selon Élie Faure. Les “fresques émouvantes des grottes de la Vézère et de la caverne d'Altamira”», met au jour les modèles épistémologiques et aussi poétiques qui, tels le transformisme de Lamarck, l'histoire de Michelet ou le rythme musical, ont permis à l'auteur de *L'histoire de l'art* d'être l'un des tout premiers à inscrire l'art préhistorique dans la grande symphonie de l'art mondial, au prix d'ailleurs de difficultés théoriques instructives. Dans «Contemporain du “jadis” : contourner le roman préhistorique chez Pascal Quignard, Éric Chevillard et Maylis de Kerangal», Chloé Morille montre comment le roman préhistorique contemporain défait la vision de la préhistoire qui était celle des «romans des âges farouches» de Rosny

150. Maria Stavrinaki, *Saisis par la préhistoire. Enquête sur l'art et le temps des modernes*, Dijon, Les Presses du Réel, 2019, p. 8.

151. *Ibid.*, p. 23. Ou encore : «entre la préhistoire et la modernité, il y a eu l'histoire, l'écart nécessaire à la dialectisation moderne de la préhistoire, c'est-à-dire son historicisation» (*ibid.*).

152. René Huyghe, *Sens et destin de l'art*, ouvr. cité, p. 39-63.

ainé pour proposer un autre rapport à la temporalité, irréductible à une histoire linéaire et téléologique. Ce sont les ressources poétiques qui nous amènent ici à reconsidérer le rapport au temps à partir d'une expérience de l'art du plus-que-passé.

Partie I

L'invention d'un art

De la magie au symbolisme: préhistoriens et archéologues face à l'art pariétal (1860-1920)

À propos de Lascaux, Georges Bataille soulignait que la confrontation à l'art paléolithique nous laisse « péniblement suspendus »¹. Cet état d'inconfortable suspension tient au contraste entre l'ancienneté et l'exceptionnel état de conservation des œuvres dans plusieurs grottes, à Lascaux comme à Altamira et plus récemment à Chauvet. La fraîcheur des traces paraît abolir le temps et cette suspension de la temporalité, fréquemment redoublée par l'émotion esthétique ou mystique du visiteur², vient troubler le rapport à l'altérité. Ce qui était étranger, éloigné dans le passé humain le plus ancien, semble devenir proche. Et pourtant, les œuvres et les pratiques auxquelles renvoient certaines traces laissées par l'homme résistent à l'interprétation, révélant le caractère illusoire, ou provisoire, de la communion émotionnellement ressentie avec les plus lointains ancêtres.

Les archéologues du passé, comme ceux d'aujourd'hui, ont été confrontés à cet inconfortable basculement, consubstantiel de l'énigme de l'art paléolithique. Ils ont produit, au cours du temps, des explications qui faisaient usage des outils intellectuels dont ils disposaient. Leurs interprétations ont ainsi varié en fonction des représentations de l'autre – du « sauvage », du « primitif », de « l'enfant », – et des grilles d'analyse qu'ils privilégiaient. Les pages qui suivent explorent ces variations et s'efforcent de les restituer dans leurs contextes intellectuels. Elles s'attardent sur un

1. Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art* [1955], Genève, Skira, 1986, p. 13.

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

moment moins connu de cette histoire, celui des années 1920, où se nouent des relations nouvelles entre ethnographie, psychologie et archéologie.

•

L'artiste préhistorique et le berger de l'Oberland

Les premières interprétations portant sur l'art paléolithique ont été élaborées au début des années 1860, à propos d'objets progressivement rassemblés sous l'étiquette d'art mobilier, découverts dans la vallée de la Vézère par Henry Christy et Édouard Lartet³. Dans un article daté de 1864⁴ et dans un livre de synthèse resté inachevé⁵, ces deux auteurs utilisaient en premier lieu ces vestiges comme preuve de la grande antiquité de l'humanité, dont on pouvait affirmer qu'elle avait été contemporaine des animaux représentés. Mais les auteurs reconnaissaient aussi à ces artefacts le statut potentiel d'objets d'art (illustration 4). Le texte de 1864 ne tranchait pas entre le vocabulaire du savoir-faire et celui de l'art, qualifiant l'auteur des objets d'« ouvrier » ou « si l'on veut, [d']artiste »⁶, mais il soulignait quoi qu'il en fût que ces réalisations « s'accord[ai]ent mal avec l'état de barbarie inculte dans lequel nous nous représentons ces peuples aborigènes » (*ibid.*, p. 34). En effet, les conceptions dominantes concernant les peuples non civilisés insistaient alors sur l'absence, chez les plus primitifs d'entre eux, de religion et d'activités symboliques élaborées. En France, l'anthropologie physique et les outils de l'anatomie comparée étaient prioritairement mobilisés, notamment au sein de la Société d'anthropologie de Paris (1859), pour établir une vision raciale et hiérarchique des peuples⁷. Au Royaume-Uni, les premiers travaux d'Edward Tylor et de

62

-
3. Manuel R. Gonzáles Morales et Oscar Moro Abadía, « Towards a Genealogy of the Concept of "Paleolithic Mobiliary Art" », *Journal of Anthropological Research*, n°60, 2004, p. 321-340; Nathalie Richard, « De l'art ludique à l'art magique, interprétations de l'art pariétal au XIX^e siècle », *Histoire de la préhistoire, Bulletin de la Société préhistorique française*, t. 90, n°1, 1993, p. 60-68.
 4. Henry Christy et Édouard Lartet, « Sur des figures d'animaux gravées ou sculptées et autres produits d'art et d'industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine », *Revue archéologique*, vol. 5, 1864, p. 233-267.
 5. Henry Christy et Édouard Lartet, *Reliquiae Aquitanicae: Being Contribution to the Archaeology and Paleontology of Perigord and the Adjoining Provinces of Southern France*, Londres, Williams and Norgate, 1875.
 6. Henry Christy et Édouard Lartet, « Cavernes du Périgord. Objets gravés et sculptés des temps préhistoriques. Sur des figures gravées ou sculptées et autres produits d'art et d'industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine », *Bureaux de la Revue archéologique*, 1864, p. 31.
 7. Claude Blanckaert, *De la race à l'évolution. Paul Broca et l'anthropologie française. 1850-1900*, Paris, L'Harmattan, 2009; Nicolas Bancel, Thomas David et Dominic Thomas éd., *L'invention de la race. Des représentations scientifiques aux exhibitions populaires*, Paris, La Découverte, 2014.



Illustration 4

Henry Christy et Édouard Lartet, *Reliquiae Aquitanicae: Being Contribution to the Archaeology and Paleontology of Perigord and the Adjoining Provinces of Southern France*, Londres, Williams and Norgate, 1875, planche 24 (p.158) présentant des fragments de divers outils ornés, surtout en bois de rennes.

© BnF

63

John Lubbock⁸ reformulaient, à l'aide de données ethnographiques et dans le cadre de l'évolutionnisme, un schéma hérité de l'histoire philosophique du XVIII^e siècle qui faisait se succéder des stades de civilisation depuis la sauvagerie primitive jusqu'à l'état moderne. Les formes successives prises par les croyances religieuses constituaient le principe directeur de leur classification⁹. Si Lubbock et Tylor, contrairement à certains matérialistes français¹⁰, ne pensaient pas que les plus primitifs étaient dépourvus de religiosité, ils insistaient sur le caractère frustré de ce qu'ils dénommaient

8. Efram Sera-Shriar, *The Making of British Anthropology, 1813-1871*, Londres, Pickering and Chatto Publishers, 2013; George W. Stocking, *Victorian Anthropology*, Londres, Macmillan, 1987.
9. John Lubbock, *Pre-historic Times, as Illustrated by Ancient Remains and the Manners and Customs of Modern Savages*, Londres, Williams and Norgate, 1865; Edward B. Tylor, *Researches into the Early History of Mankind and the Development of Civilization*, Londres, J. Murray, 1865; et, du même: *Primitive Culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, Londres, J. Murray, 1871.
10. Par exemple le préhistorien Gabriel de Mortillet. Voir Jennifer M. Hecht, *The End of the Soul. Scientific Modernity, Atheism, and Anthropology in France*, Columbia, Columbia University Press, 2003; Nathalie Richard, «Entre matérialisme et spiritualisme: les préhistoriens et la culture dans la seconde moitié du XIX^e siècle», *La culture est-elle naturelle? Histoire, épistémologie et applications récentes du concept de culture*, A. Ducros, J. Ducros et F. Julian éd., Paris, Errance, 1998, p. 25-40.

parfois «superstitions», sur l'absence de notion de transcendance et sur l'inexistence d'une morale fondée sur la métaphysique¹¹.

Identifiant les objets ornés comme relevant potentiellement de l'art, Lartet et Christy se heurtaient donc à la difficulté de rendre compte d'une activité apparemment symbolique chez les plus anciens êtres humains. Ils surmontaient la contradiction en définissant l'art, non comme l'indice de pratiques symboliques associées à un état déjà évolué de culture, mais comme une activité humaine spontanée, quasi instinctive, d'imitation de la nature, produit du temps libre en une époque où la vie aurait été plus simple, voire plus douce, que la vie moderne¹². Ils comparaient le graveur ou le sculpteur préhistorique au «berger de l'Oberland suisse», capable de reproduire à la pointe de son couteau les animaux des montagnes avec plus de vérité que le meilleur ouvrier des villes (*ibid.*). Ils inventaient ainsi une forme d'idylle primitiviste de l'art, destinée à coexister, non sans paradoxe, avec un scénario explicatif du progrès des outillages préhistoriques qui mettait quant à lui en avant la lutte des hommes pour leur survie dans un environnement hostile. Malgré cette contradiction, cette thèse emporta l'adhésion de la grande majorité des préhistoriens jusqu'à la fin du XIX^e siècle. L'existence d'un art préhistorique fut rapidement acceptée comme un fait, mais il était la trace d'une activité de loisir, d'imitation pure, dont la qualité esthétique était dénuée de signification symbolique.

Dans ce contexte, l'art pariétal constitua dès sa découverte une anomalie, et le demeura pendant près de deux décennies. Altamira, la première grotte ornée paléolithique qui fit l'objet de discussions, fut découverte dans le Nord de l'Espagne par Marcelino Sanz de Sautuola en 1879¹³. La position des fresques dans des galeries obscures aux accès difficiles (posant la question de l'éclairage), mais surtout la composition complexe des scènes, la polychromie et la beauté des figures ne paraissaient conciliables ni avec l'état de primitifs associé aux populations paléolithiques, ni avec l'explication d'un art d'imitation. Un paléontologue de Bordeaux, Émile Harlé, se rendit sur les lieux et publia en 1881 des conclusions qui ne furent plus débattues. Au mieux, concluait-il, les peintures d'Altamira devaient être datées d'une période plus récente, encore indéterminée, au pire, elles pouvaient être des faux, peut-être destinés à discréditer la science nouvelle des préhistoriens¹⁴. Les conceptions dominantes sur l'homme primitif rendirent ainsi, pour un temps, l'art

11. Par exemple, John Lubbock, *Pre-historic Times*, ouvr. cité, p. 470-471.

12. Henry Christy et Édouard Lartet, «Cavernes du Périgord», art. cité, p. 34.

13. Marcelino Sanz de Sautuola, *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*, Santander, T. Martinez, 1880.

14. Édouard Harlé, «La grotte d'Altamira, près de Santander (Espagne)», *Matériaux pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme*, Toulouse, Fillous et Lagarde, 1881, p. 275-283.

des cavernes inconcevable. Aucun des préhistoriens influents d'alors ne dérogea à ce point de vue, qui ne fut pas soumis à critique lors des congrès internationaux d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques qui se réunissaient régulièrement depuis 1866, et qui fut même repris dans les principaux traités de la seconde moitié du XIX^e siècle, tel *Le préhistorique* de Gabriel de Mortillet¹⁵.

• **Pensée magique, pensée mystique**

Ce premier cadre d'interprétation fut ébranlé autour de 1900 à la faveur d'un changement de génération et des découvertes de nouvelles grottes ornées, telles celles des Combarelles et de Font-de-Gaume en 1901, qui entraînèrent la réévaluation d'Altamira, visitée par Henri Breuil et Émile Cartailhac en 1902¹⁶. Ce dernier, qui appartenait à l'ancienne génération, publia la même année un *Mea culpa* remarqué¹⁷. Ce changement s'expliquait également par les développements de l'anthropologie culturelle anglo-saxonne, au sein de laquelle se multipliaient les monographies mettant en avant la complexité des croyances, des pratiques symboliques et des liens sociaux chez les peuples dits «sauvages»». Le totémisme notamment concentrait l'attention¹⁸ et était au cœur du *Rameau d'or*¹⁹ de James George Frazer, ouvrage de synthèse maintes fois réédité et augmenté.

En 1903, Salomon Reinach, professeur d'archéologie nationale à l'École du Louvre, opérait la connexion entre ces recherches et l'art des cavernes dans un article intitulé «L'art et la magie»²⁰. Se présentant comme l'artisan d'une réinterprétation radicale, il mettait en avant un comparatisme ethnographique privilégiant non les traditions populaires encore observables en Europe, mais celles des populations extra-européennes.

-
15. Gabriel de Mortillet, *Le préhistorique. Antiquité de l'homme*, Paris, Reinwald, 1883, p. 416-421.
 16. Henri Breuil et Émile Cartailhac, *La caverne d'Altamira à Santillane près Santander (Espagne)*, Monaco, Imprimerie de Monaco, 1906.
 17. Émile Cartailhac, «Les grottes ornées de dessins. La grotte d'Altamira, Espagne. "Mea culpa" d'un sceptique», *L'anthropologie*, t. 13, 1902, p. 348-354.
 18. Frederico Rosa, *L'âge d'or du totémisme. Histoire d'un débat anthropologique, 1887-1929*, Paris, CNRS Éditions/Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2003.
 19. James George Frazer, *The Golden Bough: A Study in Comparative Religion*, Londres, Macmillan, 1890, 2 vol. Pour la traduction française, voir: *Le rameau d'or* [1911-1915], N. Belmont et M. Izard éd., Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1981-1984, 4 tomes: t. 1: *Le roi magicien dans la société primitive. Tabou et les périls de l'âme*, P. Sayn et H. Peyre trad., 1981; t. 2: *Le dieu qui meurt; Adonis; Atys et Osiris*, P. Sayn et H. Peyre trad., 1983; t. 3: *Esprits des blés et des bois; Le bouc émissaire*, P. Sayn et L. Grove trad., 1983; t. 4: *Balder le Magnifique*, P. Sayn trad., 1984.
 20. Salomon Reinach, «L'art et la magie. À propos des peintures et des gravures de l'âge du renne», *L'anthropologie*, t. 14, 1903, p. 257-266.

Citant régulièrement Frazer, il empruntait à une monographie portant sur les peuples de l'intérieur de l'Australie les éléments les plus décisifs de sa comparaison²¹. Notant que durant la cérémonie totémique de l'*intichiuma* la tribu des Arunta produisait des images peintes qui pouvaient être comparées aux œuvres paléolithiques²², il en déduisait que le désir de se rendre maître des êtres représentés était à la source de l'art et spécifiait la nature de cette opération magique en la situant dans le cadre d'un rituel, sans doute accompagné de danses et de chants, destiné à favoriser la chasse. Cette interprétation de l'art pariétal préhistorique comme magie de la chasse domina les publications jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Elle posait, à la suite de Reinach et en se référant à Frazer, l'art pariétal comme trace d'une « religion très grossière » qui n'avait d'autre but que la « satisfaction immédiate des besoins de la vie physique » et qui correspondait à la « phase où l'humanité se passe de dieux » (*ibid.*, p. 265-266). Dans l'entre-deux-guerres, cette conception trouva en Henri Bégouën l'un de ses plus fidèles interprètes²³. Elle fut pourtant, presque dès sa formulation, critiquée ou nuancée.

En 1906, dans la monographie issue de leurs recherches à Altamira, Breuil et Cartailhac prenaient quelques distances avec la thèse de Reinach. De ce dernier, ils retenaient la centralité d'un comparatisme ethnographique privilégiant les mondes extra-européens. Trois chapitres étaient ainsi consacrés à « l'art des primitifs actuels » en Amérique, en Afrique et en Australie²⁴. Mais si la « valeur magique » de l'art préhistorique était bien affirmée (*ibid.*, p. 135), les auteurs soulignaient aussi qu'elle ne pouvait être appliquée de manière exclusive et qu'elle se heurtait à plusieurs anomalies. Les animaux représentés ne correspondaient pas toujours aux animaux réellement chassés, dont les restes consommés étaient retrouvés dans les foyers situés à l'entrée des grottes. L'explication magique rendait mal compte des signes abstraits associés aux silhouettes animales et des figures mixtes mêlant traits humains et animaux. Les premiers étaient comparés à des signes similaires dans les œuvres et les tatouages de certains peuples; les secondes étaient rapprochées de danses masquées observées chez les Peaux-Rouges ou les *Bushman* (San) sud-africains. Ces comparaisons

21. Francis J. Gillen et Baldwin W. Spencer, *The Native Tribes of Central Australia*, Londres, Macmillan, 1899.

22. Salomon Reinach, « L'art et la magie », art. cité, p. 261.

23. Par exemple, Henri Bégouën, « Les bases magiques de l'art préhistorique », *Scientia*, n° 23, 1939, p. 202-216.

24. Henri Breuil et Émile Cartailhac, *La caverne d'Altamira à Santillane près Santander (Espagne)*, ouvr. cité, chap. 10-13.

ethnographiques ouvraient sur l'hypothèse de «traditions mythiques»²⁵ qui ne se réduisaient pas aux seuls objectifs utilitaires de la magie de la chasse.

Breuil précisa par la suite cette intuition. Contrairement à Reinach, qui empruntait principalement à l'anthropologie culturelle évolutionniste anglo-saxonne, le préhistorien s'inspirait aussi de l'ethnographie catholique que pratiquaient des missionnaires de mieux en mieux formés et que promouvaient, au début du siècle, le père Wilhelm Schmidt et la revue *Anthropos*²⁶. Aspirant à mettre la connaissance ethnographique au service de la missiologie, cette ethnographie était particulièrement attentive aux conceptions primitives du divin et de la transcendance. Breuil en avait pris connaissance alors qu'il était chargé, en 1905, d'un cours d'ethnographie à l'université de Fribourg, un berceau de l'anthropologie catholique²⁷.

Dans l'entre-deux-guerres, la grotte des Trois-Frères étudiée avec Henri Bégouën lui fournit l'occasion de prolonger ses réflexions sur les figures mixtes, dont plusieurs furent découvertes à la faveur d'explorations menées jusqu'au début des années 1930. Parmi elles – seule peinture et dominant de plusieurs mètres les gravures – figurait le «Sorcier des Trois-Frères». Présentée à l'Académie des inscriptions et belles-lettres en 1920, cette silhouette humaine à tête barbue portant des bois de cervidé permettait de réitérer les interrogations présentes dans la monographie de 1906, tout en réaffirmant la légitimité du comparatisme ethnographique. Au regard des rituels observés chez les peuples extra-européens, la figure pouvait représenter soit une divinité, «un esprit supérieur ayant les attributs des animaux qu'il domine», soit un sorcier masqué pratiquant la magie de la chasse, précisaient Bégouën et Breuil, en optant à cette date pour la seconde hypothèse²⁸. Divergeant de Bégouën, qui maintint l'interprétation magique, Breuil infléchit progressivement son opinion. Dans un article de 1930, il qualifiait des figures mixtes récemment découvertes «d'êtres irréels» et la grotte de «sanctuaire»²⁹. Dans les synthèses publiées après la Seconde Guerre mondiale, il abandonna le terme de sorcier au profit de «Dieu cornu». À ses yeux désormais, les figures mixtes n'étaient pas celles de magiciens engagés dans les rites d'une «religion

25. Par exemple, *ibid.*, p. 221.

26. Serge Reubi, *Gentlemen, prolétaires et primitifs. Institutionnalisation, pratiques de collection et choix muséographiques dans l'ethnographie suisse, 1880-1950*, Zurich, Peter Lang, 2011; Olivier de Servais et Gérard Van't Spijker éd., *Anthropologie et missiologie, XIX^e-XX^e siècles. Entre connivence et rivalité*, Paris, Karthala, 2004.

27. Henri Breuil, *Autobiographie*, MNHN, ms fonds Henri Breuil, Br 3, f. 227.

28. Henri Bégouën [et Henri Breuil], «Un dessin relevé dans la caverne des Trois-Frères, à Montesquieu-Avantès (Ariège)», *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 64^e année, n° 4, 1920, p. 309-310.

29. Henri Breuil, «Un dessin de la grotte des Trois-Frères (Montesquieu-Avantès), Ariège», *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 74^e année, n° 3, 1930, p. 264.

grossière», mais bien celles de dieux, esprits, ancêtres ou héros, renvoyant à des mythes de création dont «ces êtres supérieurs, participant à la fois de la nature de l'Homme et de celle des animaux» étaient les acteurs³⁰. Cette interprétation trouvait désormais une caution dans l'œuvre de Lucien Lévy-Bruhl³¹, auquel Breuil empruntait son vocabulaire en parlant de «mentalité» et de «pensée mythique». L'homme préhistorique participait ainsi de la «mentalité primitive» que Lévy-Bruhl avait décrite en 1922³², et plus particulièrement de la pensée mythique dont il avait exposé les particularités logiques et psychologiques en 1935. Dans *La mythologie primitive* d'ailleurs, Lévy-Bruhl opérait lui-même un rapprochement entre primitifs actuels et hommes préhistoriques, évoquant Altamira et les Trois-Frères³³, alors que cette comparaison était absente de l'ouvrage de 1922.

Si Breuil mit rapidement l'accent sur l'impossibilité de réduire l'art pariétal paléolithique à une signification unique, et s'il n'eut de cesse de souligner l'incertitude des conclusions et le probable degré d'élaboration des croyances religieuses des préhistoriques, il rejoignait en revanche Reinach dans sa défense du comparatisme ethnographique extra-européen comme clé d'interprétation. Il partageait avec ce dernier la conviction que «le seul espoir que nous ayons de savoir *pourquoi* les troglodytes ont peint et sculpté, c'est de poser la même question aux primitifs actuels dont la condition nous est révélée par l'ethnographie»³⁴.

D'autres auteurs cependant furent plus radicaux dans les critiques portées à la thèse associée à Reinach, en s'attaquant à la légitimité même de ce comparatisme et au postulat réaliste ou naturaliste qui présidait à l'interprétation des œuvres.

•

Art préhistorique, psychologie, psychanalyse

Georges-Henri Luquet, professeur de philosophie dans un lycée parisien, était connu pour ses recherches sur les dessins d'enfants, auxquels il avait consacré sa thèse en 1913³⁵. Dès 1910, il avait effectué un rapprochement entre ces dessins et l'art paléolithique³⁶, engageant une critique de la

30. Henri Breuil et Raymond Lantier, *Les hommes de la pierre ancienne: paléolithique et mésolithique*, Paris, Payot, 1951, p. 327.

31. Par exemple, *ibid.*, p. 326.

32. Lucien Lévy-Bruhl, *La mentalité primitive*, Paris, Alcan, 1922.

33. Lucien Lévy-Bruhl, *La mythologie primitive. Le monde mythique des Australiens et des Papous*, Paris, Alcan, 1935, p. 121-126.

34. Salomon Reinach, «L'art et la magie», art. cité, p. 259.

35. Georges-Henri Luquet, *Les dessins d'un enfant*, Paris, Alcan, 1913. Sur Luquet, voir en ligne: [<https://luquet-archives.univ-paris1.fr/archive.php?domaine=psychologie>].

36. Georges-Henri Luquet, «Sur les caractères des figures humaines dans l'art paléolithique»,

magie de la chasse qu'il synthétisa en 1926 dans *L'art et la religion des hommes fossiles*. Luquet scrutait chez l'enfant l'émergence du dessin, considérant celui-ci comme un matériau permettant d'étudier les étapes du développement psychologique de l'individu. Il identifiait à partir de ces documents des phases allant de l'activité spontanée ou involontaire (le graffiti) jusqu'au réalisme visuel, stade où l'enfant était capable de distinguer ce qu'il voyait (et qu'il représentait) de ce qu'il savait.

Luquet calquait sa conception de l'origine historique de l'art sur ce schéma psychologique : à l'apparition spontanée du dessin, produit sans intention artistique, succédait la prise de conscience du plaisir esthétique, puis l'intention artistique proprement dite. En 1926, cette interprétation était appliquée aux œuvres paléolithiques et Luquet s'élevait ouvertement contre l'hypothèse utilitariste qui soumettait l'origine de l'art aux besoins alimentaires. Son ouvrage s'achevait sur une conclusion dénuée d'ambiguïté : « quand bien même l'art aurait reçu postérieurement une destination magique et par suite utilitaire, il a été au début purement désintéressé et n'a eu d'autre objet que le beau »³⁷. Réhabilitant, au nom d'une conception kantienne, l'art ludique et l'art pour l'art, Luquet ne faisait cependant pas retour à Lartet et Christy. Ses interprétations ouvraient la préhistoire, comme l'ethnographie dans son ensemble³⁸, à la psychologie expérimentale. Elles promouvaient une approche prioritairement psychologique de l'art paléolithique et faisaient de l'enfant, scruté scientifiquement dans le laboratoire du psychologue, un terme de comparaison aussi légitime, voire plus éclairant, que le primitif extra-européen.

Substituant l'enfant au sauvage, donnant priorité à l'approche psychologique sur l'analyse ethnographique ou sociologique promue tant par l'anthropologie culturelle de tradition anglo-saxonne que par les durkheimiens³⁹, l'œuvre de Luquet opérait une critique profonde de la thèse de Reinach. Son auteur toutefois n'était pas préhistorien ou archéologue ; il était avant tout représentatif de l'intérêt que les psychologues portaient alors à la question de l'art préhistorique, comme en attestent par exemple les colonnes du *Journal de psychologie normale et pathologique*.

Dans les mêmes années, il revint à Waldemar Deonna d'opérer une synthèse entre exercice de l'archéologie et nouvelles psychologies.

L'anthropologie, t. 21, 1910, p. 409-423. Les interprétations de Luquet concernant l'art préhistorique font l'objet d'une analyse développée par Philippe Grosos dans *Signe et forme. Philosophie de l'art et art paléolithique*, Paris, Cerf, 2017, notamment p. 37-55.

37. Georges-Henri Luquet, *L'art et la religion des hommes fossiles*, Paris, Masson, 1926, p. 228.

38. Par exemple, Georges-Henri Luquet, « Sur l'utilisation psychologique des documents ethnographiques », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n° 80, 1915, p. 160-177.

39. Voir Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, Paris, Alcan, 1912.

Archéologue et historien d'art, formé à l'école d'Athènes, Deonna devint en 1921 conservateur du Musée d'art et d'histoire de Genève et occupa la chaire d'archéologie et d'histoire de l'art de l'université de cette ville. Dans l'entre-deux-guerres, il était un archéologue reconnu, bien intégré dans les réseaux scientifiques internationaux, comme en attestent les archives conservées à Genève⁴⁰ et ses contributions régulières à de nombreux périodiques européens, dont *La revue archéologique*, principale revue francophone des professionnels. Spécialiste de la statuaire grecque archaïque, à laquelle il avait consacré sa thèse⁴¹, Deonna s'intéressa dès les années 1910 à l'art paléolithique⁴² et développa ses conceptions dans un long article publié en 1924 dans *La revue de l'histoire des religions*⁴³.

Deonna situait ses recherches au croisement de l'archéologie et de l'histoire de l'art, œuvrant à ce qu'il désignait comme «une science intégrale de l'art»⁴⁴. À partir des traces archéologiques, il entreprit de construire une histoire universelle de l'art, fondée sur des lois liées à des constantes du psychisme humain. *L'archéologie, sa valeur, ses méthodes*, ouvrage récompensé par le prestigieux prix Bordin de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, posait les bases de cette vision d'ensemble⁴⁵. Deonna y exposait une histoire cyclique de l'art. Une première phase, celle de l'art primitif ou archaïque, était caractérisée par le surgissement non volontaire ou spontané des procédés et des représentations; elle était marquée par le schématisme et l'apparente abstraction des figures. Une deuxième phase correspondait à l'élaboration consciente des représentations et à la pleine maîtrise des procédés; période d'apogée, elle se distinguait par le réalisme des représentations. Dans cette phase, l'art atteignait parfois un degré de perfection tel qu'il justifiait le terme de «miracle», qui fut associé à la Grèce classique ou à l'art du XIII^e siècle⁴⁶. Une troisième phase était celle de la routinisation des procédés et de l'académisme; l'art y

-
40. Principalement bibliothèque et Musée d'art et d'histoire de Genève. Voir Jacques Chamay, Chantal Courtois et Serge Rebetez, *Waldemar Deonna, un archéologue derrière l'objectif*, Genève, Musée d'art et d'histoire, 2000; Christina Theodosiou, «A World in Collapse: How the Great War Shaped Waldemar Deonna's Theory on Europe's Decline», *The Academic World in the Era of the Great War*, M.-E. Chagnon et T. Irish éd., Londres, Palgrave Macmillan, 2017, p.141-160.
 41. Waldemar Deonna, *Les statues de terre cuite dans l'Antiquité. Sicile, Grande-Grèce, Étrurie et Rome*, thèse de doctorat soutenue à Genève, Paris, A. Fontemoing, 1907.
 42. Par exemple, Waldemar Deonna, «Les masques quaternaires», *L'anthropologie*, t.25, 1914, p.107-113, ici p.111-113.
 43. Waldemar Deonna, «Quelques réflexions sur le symbolisme, en particulier dans l'art pré-historique», *Revue de l'histoire des religions*, n°89, 1924, p.1-60.
 44. Waldemar Deonna, «Nécessité d'une science intégrale de l'art», *Revue de l'Institut de sociologie Solvay*, n°1, 1920, p.47-73.
 45. Waldemar Deonna, *L'archéologie, sa valeur, ses méthodes*, Paris, Laurens, 1912, t.1: *Les méthodes archéologiques*; t.2: *Les lois de l'art*; t.3, *Les rythmes artistiques*.
 46. Waldemar Deonna, *Du miracle grec au miracle chrétien: classiques et primitivistes dans l'art*, Bâle, Birkhäuser, 1945-1948, 3 vol.; et Waldemar Deonna, «Du "miracle grec" au

retombait dans une forme d'inconscience, caractérisée par l'automatisme de la routine. Le cycle artistique se bouclait ainsi sur une période de déclin, avant que ne s'engageât un nouveau cycle.

Une telle conception impliquait de comprendre l'origine de l'art dans sa phase primitive, que Deonna décrivait en usant assidûment du vocabulaire de l'inconscient, évoquant par exemple «les procédés inconscients des origines»⁴⁷. Pour ce faire, il empruntait à l'ethnographie, mais aussi à la psychologie et aux travaux consacrés à l'art de ceux qui pouvaient être assimilés en Occident à des «primitifs» modernes, les enfants et les fous. Ces rapprochements étaient facilités par le contexte intellectuel de la Genève du début du xx^e siècle où Deonna côtoyait Carl Gustav Jung, Édouard Claparède, promoteur de la psychologie de l'enfant, ou encore Théodore Flournoy, l'un des premiers commentateurs francophones de *L'interprétation du rêve* de Freud et psychologue connu pour ses études sur les phénomènes médiumniques⁴⁸. Deonna les citait fréquemment et collaborait aux *Archives de psychologie*, revue fondée en 1901 par Claparède et Flournoy. Il réalisa lui-même une étude sur l'œuvre picturale d'Hélène Smith (Élise-Catherine Müller), médium à laquelle Flournoy avait consacré une célèbre monographie intitulée *Des Indes à la planète Mars*⁴⁹. Faisant suite à une exposition des œuvres d'Hélène Smith au Musée d'art et d'histoire de Genève⁵⁰, l'ouvrage de Deonna s'intitulait *De la planète Mars en terre sainte. Art et subconscient*⁵¹. Scrutant les phases de la réalisation des tableaux en état de transe, Deonna y voyait un modèle analogique de l'origine inconsciente de l'art chez les sujets normaux. Rejetant les explications parapsychologiques ou métaphysiques posées en termes de spiritisme ou d'inspiration par les esprits, il voyait à l'œuvre dans l'art d'Hélène Smith des mécanismes psychologiques tels que l'expression de désirs refoulés. Sa monographie faisait largement référence à la psychanalyse freudienne, notamment à *L'interprétation du rêve*. L'article de 1924 mobilisait également les nouvelles psychologies – psychanalyse et

“miracle chrétien”. Classiques et primitifs dans l'art antique», *L'antiquité classique*, t. 6, fasc. 2, 1937, p. 181-230.

47. Waldemar Deonna, *L'archéologie, sa valeur, ses méthodes*, ouvr. cité, t. 2, p. 23.

48. Vincent Barras et Fernando Vidal, «La Suisse romande à la découverte de l'inconscient», *Revue médicale de la Suisse romande*, n° 116, 1996, p. 909-915.

49. Théodore Flournoy, *Des Indes à la planète Mars, étude sur un cas de somnambulisme avec glossolie*, Paris/Genève, F. Alcan/C. Eggimann, 1900.

50. Allison Morehead, «Le legs et l'exposition des tableaux d'Élise-Catherine Müller, dite Hélène Smith, au Musée d'art et d'histoire de Genève, 1929-1937», *Genava*, n° 49, 2001, p. 100-136. Ces œuvres, également exposées à Paris, influencèrent les surréalistes, voir Allison Morehead, «Symbolism, Mediumship, and the "Study of the Soul that has Constituted Itself as a Positivist Science"», *RACAR, Canadian Art Review*, n° 34, vol. 1, 2009, p. 77-85.

51. Waldemar Deonna, *De la planète Mars en terre sainte. Art et subconscient. Un peintre médium, Hélène Smith*, Paris, Éditions de Boccard, 1932.

psychologie de l'enfant – pour interpréter un art situé, historiquement, aux origines.

Héritier critique de la tradition archéologique de la symbolique illustrée, entre autres, au siècle précédent par Georg Friedrich Creuzer⁵², Deonna, dans *De la planète Mars en terre sainte*, fondait son interprétation de l'art préhistorique sur le postulat du « caractère instinctif et nécessaire du symbole » (p. 16). De cette universalité dans le temps et dans l'espace attestée par l'archéologie, par l'histoire de l'art et par l'ethnographie, il proposait une explication inspirée de l'histoire de l'esprit humain d'Ernest Renan (*ibid.*) formulée en termes d'opposition entre imagination et réflexion. Plus l'imagination l'emportait chez un individu ou chez un peuple, plus l'activité symbolique prédominait. Elle décroissait au profit de formes plus rationnelles d'expression à mesure que se développaient la réflexion et la civilisation. Aussi la composante symbolique des œuvres était-elle d'autant plus forte que l'art était éloigné dans le temps. Et Deonna concluait : « C'est pourquoi le préhistorien plus encore que l'archéologue classique, doit accorder son attention au symbolisme, comprendre qu'il existe aux périodes préhistoriques, précisément parce qu'il correspond à un état mental primitif » (p. 17).

Afin d'expliquer la production spontanée de symboles qui caractérisait l'état mental primitif, Deonna faisait appel exclusivement à la psychologie, et écrivait :

Ici l'archéologue doit recourir aux lumières d'une autre science, de la psychologie. Les progrès de celle-ci, dans la seconde moitié du XIX^e siècle et dans les deux premières décades du XX^e siècle, ont ouvert de nouveaux horizons sur les modalités de la pensée humaine dans ses stades les plus rudimentaires. (p. 19)

Il évoquait les psychologues de l'enfant, tel Piaget (p. 20), mais donnait la priorité aux psychologies nouvelles de l'inconscient, et citait abondamment les travaux de « Freud et de son école psychanalytique ». Sans faire de distinction entre les courants divergents de la psychanalyse – par exemple entre Jung et Freud – il considérait que ces recherches avaient établi que la « pensée symbolique [...] loin d'être un produit de la maturité spirituelle, est primordiale, instinctive » (*ibid.*). Comme il le fit par la suite à propos de l'état médiumnique, Deonna opérait en 1924 des comparaisons entre l'artiste primitif et le rêveur, citant de nombreux travaux sur

52. Georg Friedrich Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, Leipzig/Darmstadt, K. W. Leske/Heyer und Leske, 1810-1812; Waldemar Deonna, « Quelques réflexions sur le symbolisme, en particulier dans l'art préhistorique », art. cité, p. 7-13. En revanche, Deonna ne cite pas Cassirer, dont le premier volume de *Philosophie der symbolischen Formen* date de 1923. Voir Ernst Cassirer, *Philosophie des formes symboliques*, t. 1: *Le langage* [1923], Ø. Hansen-Løve et J. Lacoste trad., Paris, Minuit, 1972.

le «symbolisme dans les rêves», et décrivant, à la suite d'Alfred Maury ou de Jung plus que de Freud⁵³, l'état de rêve comme un retour vers un type de pensée plus primitif où se déployait «une sorte de langue archaïque qui subsiste dans l'inconscient de l'humanité», une formulation qu'il empruntait au manuel qu'Angelo Hesnard et Emmanuel Régis avaient consacré à la psychanalyse en 1914⁵⁴.

Aussi Deonna définissait-il l'art des origines comme un langage imagé mais non figuratif, issu d'une pensée «concrète» qui fonctionnait par analogie⁵⁵. Il soulignait la difficulté d'interpréter un tel langage où les figurations analogiques, parfois apparemment réalistes, signifiaient autre chose que ce qu'elles figuraient. Il mettait en garde contre les dangers de toute interprétation exclusive, telle la magie de la chasse, et soulignait en outre qu'une même figure pouvait avoir des significations symboliques qui variaient dans le temps et dans l'espace. C'est pourquoi il incitait avant tout «le préhistorien à la prudence» (*ibid.*, p.42). Il s'attardait sur la difficulté qu'il y avait à discerner, dans l'art préhistorique, ce qui relevait du symbole et ce qui relevait du graffiti, du décoratif ou de la contrainte technique, et proposait des principes méthodologiques fondés sur un large comparatisme (p.45). L'universalité d'une association analogique établie par les ethnographes, les archéologues et les psychologues, et le constat de la stabilité de sa signification dans le temps et dans l'espace ouvraient sur la possibilité d'interpréter des symboles préhistoriques chargés d'une valeur «mystique» universelle. Ces «associations instinctives à l'homme» étaient le produit d'un fonds psychique commun de l'humanité que Deonna décrivait en termes d'inconscient. Son interprétation se rapprochait de celle de Flournoy, mais aussi en bien des points de celle de Jung, bien qu'il ne mobilisât pas en 1924 le vocabulaire des archétypes⁵⁶.

Afin d'établir l'universalité d'un symbole, Deonna faisait appel à l'ethnographie au même titre que Reinach ou que Breuil. Mais il marquait ses distances face à leurs démarches en critiquant le recours à un comparatisme prioritairement centré sur les peuples extra-européens :

Je reconnais les grands services que l'ethnographie rend à l'archéologie, préhistorique ou classique, et même à l'histoire de

53. Voir Jacqueline Carroy, *Nuits savantes. Une histoire des rêves (1800-1945)*, Paris, EHESS, 2012.

54. Waldemar Deonna, «Quelques réflexions sur le symbolisme, en particulier dans l'art préhistorique», art. cité, p. 23; Angelo Hesnard et Emmanuel Régis, *La psychanalyse des névroses et des psychoses, ses applications médicales et extra-médicales*, Paris, Alcan, 1914.

55. Waldemar Deonna, «Quelques réflexions sur le symbolisme, en particulier dans l'art préhistorique», art. cité, p.19, p. 32.

56. Ce vocabulaire est convoqué en note dans une publication tardive: Waldemar Deonna, *Le symbolisme de l'œil*, Paris, Éditions de Boccard, 1965, p.122, n. 1.

l'art moderne et je me suis moi-même efforcé de montrer que la coopération de ces disciplines permet de mieux comprendre certains problèmes, insolubles à vouloir les étudier avec les seules lumières du passé mort. [Mais] je me demande toutefois si l'on n'est pas trop enclin aujourd'hui à ne trouver de lumière que chez les sauvages.⁵⁷

Il suggérait qu'il fallait privilégier plutôt des documents moins éloignés dans l'espace, soulignant que l'observation des potiers suisses et savoyards lui avait permis de comprendre maints détails des poteries grecques. Son comparatisme ethnographique faisait ainsi place aux études des traditions populaires, auxquels il consacra lui-même plusieurs articles.

74

Plus encore, décrivant l'art paléolithique comme surgissement d'une pensée analogique s'exprimant par symboles, la grille de lecture que proposait Deonna avait pour conséquence d'ébranler dans leur fondement même les interprétations antérieures de l'art préhistorique, puisque toutes postulaient son réalisme ou son naturalisme premier, faisant de l'émergence du symbole et de l'abstraction des figures un moment second dans l'évolution de l'art. Cette critique de l'a priori réaliste avait été formulée déjà avant 1914, par exemple à propos de la «Vénus à la corne» découverte à Laussel en 1911. Deonna dénonçait à son propos l'abus des interprétations qui déduisaient des représentations préhistoriques des caractéristiques anatomiques réelles des femmes du passé, soulignant «une fâcheuse confusion entre l'art et la réalité»⁵⁸. L'identification des figures mixtes à des portraits de sorciers masqués et la théorie de la magie de chasse dans son ensemble reposaient, aux yeux de Deonna, sur une confusion de même nature⁵⁹.

Convoquant la psychanalyse, reliant l'art paléolithique à un inconscient collectif humain qui s'exprimait aussi dans l'art des fous, dans celui des médiums et dans les rêves, Deonna esquissait une interprétation qui, contrairement à celles de Breuil ou de Luquet, ne laissait plus de place à la magie de la chasse. Elle entrait en écho avec des réflexions contemporaines des surréalistes, dont certains, à l'instar d'André Breton, furent fascinés par Hélène Smith et lurent la monographie que lui avait consacrée Deonna⁶⁰. Elle eut sans doute une influence plus directe encore

57. Waldemar Deonna, «Un précurseur de la théorie actuelle des origines de l'art», *Isis*, n°1, vol. 4, 1913, p. 656-657.

58. Waldemar Deonna, «À propos d'un bas-relief de Laussel», *Revue archéologique*, n°22, 1913, p. 112.

59. Par exemple, Waldemar Deonna, «Les masques quaternaires», art. cité, p. 107-113.

60. Claudie Massicotte, «Spiritual Surrealists. Seances, Automatism, and the Creative Unconscious», *Surrealism, Occultism, and Politic. In Search of the Marvellous*, T.M. Bauduin, V. Ferentinou et D. Zamani éd., New York, Routledge, 2018, p. 35; Allison Morehead, «Symbolism, Mediumship, and the "Study of the Soul that has Constituted Itself as a Positivist Science"», art. cité, p. 77-85.

sur Bataille, puisque Deonna donna plusieurs articles à la revue *Aréthuse* où Bataille publia ses premiers textes, et que ce dernier emprunta plusieurs ouvrages de l'archéologue genevois à la Bibliothèque nationale en 1928, alors qu'il était engagé dans l'aventure de *Documents*⁶¹.

•
Mentalité et évolution: retour à Bataille

Si les auteurs évoqués ici n'épuisent pas la diversité des réflexions menées sur l'art paléolithique de part et d'autre de la Première Guerre mondiale, ils illustrent la polyphonie et l'incertitude interprétatives qui prédominent alors en France et dans l'espace francophone européen. Bien que la plus fréquemment avancée, la thèse de la magie de la chasse associée au nom de Salomon Reinach fait très tôt l'objet de critiques, de même que le comparatisme ethnographique et le postulat réaliste qui la fondent. La thèse de l'art pour l'art ou de l'art ludique, quant à elle, ne se réduit pas alors à une interprétation vieillie, mais fait l'objet de reformulations, comme l'illustre l'œuvre de Luquet. Elle n'est en outre pas la seule alternative à la magie de la chasse : Breuil esquisse dès les années 1920 une analyse qui s'éloigne des rituels de chasse pour se redéfinir en termes de mythologie et de divinités transcendantes, tandis que Deonna engage une lecture symboliste qui autorise un rapprochement inédit entre archéologie et psychanalyse naissante. Tous ces auteurs insistent sur la prudence nécessaire face à un art qui échappe à l'interprétation évidente et sur les dangers d'une analyse trop univoque.

Le dynamisme de ces débats se lit aussi dans l'introduction d'un nouveau vocabulaire qui gagne en puissance dans les années 1920 et se formule en termes de « mentalité » : « Nous croyons que l'artiste quaternaire a voulu représenter un magicien. Dans quel but, nous l'ignorons. Rien ne nous permet de deviner la mentalité qui était la sienne ni la préoccupation à laquelle il a obéi », écrivent Breuil et Bégouën en 1920⁶². Et Luquet d'affirmer en 1926 :

[...] on serait entraîné à de graves contresens en voulant interpréter d'après notre mentalité actuelle les documents préhistoriques, et il faut commencer par se faire, dans la mesure du possible, une âme préhistorique. Si malaisée que soit cette tâche de gymnastique et

61. Par exemple, Charlie F. B. Miller, « Archaeology », *Undercover Surrealism. Georges Bataille and Documents*, D. Ades et S. Baker éd., Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2006, p. 40.

62. Henri Bégouën [et Henri Breuil], « Un dessin relevé dans la caverne des Trois-Frères », art. cité, p. 310.

presque d'acrobatie intellectuelle, elle est facilitée par la connaissance de mentalités analogues, en tant que primitives, avec lesquelles l'ethnographie peut entrer en contact direct chez les sauvages. La psychologie de l'enfant actuel, maniée avec précaution, peut également fournir des indications précieuses.⁶³

Rêveurs éveillés ou endormis, sujets en proie au délire de l'opium ou du vin, aliénés, poètes et artistes ont tous, à des degrés divers, une mentalité primitive. Ceci a été depuis longtemps noté, et tout spécialement mis en lumière par Freud et par ses disciples, écrit pour sa part Deonna en 1924⁶⁴.

Le mot «mentalité» s'introduit dans les réflexions sur l'art préhistorique, alors qu'il était absent de l'article que Salomon Reinach avait consacré à l'art et la magie en 1903. Les archéologues l'empruntent aux sciences humaines de leur temps, au sein desquelles il est mobilisé pour repenser l'articulation du mental et du social. Il est au cœur des réflexions philosophiques et anthropologiques de Lucien Lévy-Bruhl. En 1910, ce dernier opère un déplacement des «représentations collectives» durkheimiennes aux «fonctions mentales», introduisant l'idée de la «mentalité prélogique» des peuples «primitifs»⁶⁵. En 1922, cette notion et ce vocabulaire sont mis plus encore en lumière⁶⁶. La focalisation sur la «mentalité primitive» plutôt que sur les «représentations collectives» fait pencher la science de Lévy-Bruhl, philosophe de formation, vers la philosophie de l'esprit et vers la logique autant que vers la sociologie et l'ethnographie, reformulant un équilibre entre faits psychiques et structures sociales où les premiers ne se subsument pas sous les secondes. L'entreprise de psychologie philosophique et d'anthropologie de Luquet peut, assurément, se lire en regard de celle de Lévy-Bruhl.

Dans l'entre-deux-guerres, Marc Bloch et Lucien Febvre mobilisent également la notion de mentalité, certes chacun à leur manière, mais dans l'objectif commun d'évaluer le poids respectif des logiques mentales et des logiques sociales dans l'histoire humaine⁶⁷. Identiquement, l'introduction du vocabulaire de la mentalité chez des archéologues, tels Deonna et Breuil, est porteuse d'une réflexion sur les apports de la psychologie et de la socio-anthropologie en préhistoire. Ce vocabulaire est l'indice d'un

63. Georges-Henri Luquet, *L'art et la religion des hommes fossiles*, ouvr. cité, p.5.

64. Waldemar Deonna, «Quelques réflexions sur le symbolisme», art. cité, p.27.

65. Lucien Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Alcan, 1910.

66. Lucien Lévy-Bruhl, *La mentalité primitive*, ouvr. cité.; Frédéric Keck, *Lucien Lévy-Bruhl: entre philosophie et anthropologie. Contradiction et participation*, Paris, CNRS Éditions, 2007; voir aussi Thomas Hirsch, *Le temps des sociétés. D'Émile Durkheim à Marc Bloch*, Paris, EHESS, 2016.

67. Florence Hulak, *Sociétés et mentalités. La science historique de Marc Bloch*, Paris, Hermann, 2012.

refus de réduire l'homme préhistorique aux seules logiques du social et du biologique, en ne considérant que des besoins physiques dont la magie de la chasse viserait à assurer la satisfaction immédiate. Il marque, en conséquence, l'affirmation d'une dimension psychique irréductible des êtres humains, qu'elle soit formulée à l'aide des outils de la psychanalyse ou pensée dans les cadres de la métaphysique chrétienne.

Mais le terme de mentalité est investi après 1910 d'une autre portée critique, qui touche à la conception de l'homme et au schème évolutionniste qui dominent l'anthropologie culturelle de la fin du XIX^e siècle et la sociologie et la préhistoire qui s'en inspirent. Lévy-Bruhl introduit, avec la «mentalité prélogique», l'idée de la non-universalité de la rationalité occidentale. Sa démarche vient contredire, écrit-il, le postulat d'un «esprit humain parfaitement semblable à lui-même au point de vue logique, dans tous les temps et dans tous les lieux» sur lequel reposent la tradition anthropologique issue de Tylor et la sociologie qui lui a emprunté ses observations⁶⁸. Comme l'analyse Frédéric Keck⁶⁹, sans remettre en question le schème général d'une évolution du primitif au civilisé, la «mentalité» en valorise le caractère complexe et non linéaire. Cessant d'être définie comme un universel, la logique occidentale européenne ne peut plus être pensée comme le terme nécessaire d'une évolution linéaire. De fait, la «mentalité prélogique» est conçue par Lévy-Bruhl moins comme un stade antérieur dans l'évolution humaine que comme l'élément d'une polarité qui échappe pour partie à l'histoire. Mentalités logique et prélogique coexistent dans l'homme et dans les groupes humains, partout et en tout temps. La première ne se transforme pas dans la seconde, mais c'est leur équilibre respectif qui varie dans l'histoire de l'humanité. Et Lévy-Bruhl d'écrire :

Il n'y a pas une mentalité primitive qui se distingue de l'autre par [des] caractères qui lui sont propres. Il y a une mentalité mystique plus marquée et plus facilement observable chez les «primitifs» que dans nos sociétés, mais présente dans tout esprit humain.⁷⁰

Cette manière de repenser l'évolution humaine entraîne une reformulation, certes marquée d'une forte ambiguïté, du rapport du civilisé au primitif. La présence de traits hérités du passé primitif dans le présent – que Tylor qualifiait de «survivances» – n'est plus pensée sur le mode de l'atavisme, c'est-à-dire de la monstruosité due à un dysfonctionnement de l'hérédité, mais sur celui de la coexistence normale entre des

68. Lucien Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, ouvr. cité, p. 7.

69. Frédéric Keck, *Contradiction et participation*, ouvr. cité, p. 4-5 et chap. 1.

70. Lucien Lévy-Bruhl, *Les carnets de Lucien Lévy-Bruhl [1949]*, Paris, PUF, 1998, p. 131 ; cité par Frédéric Keck, *Contradiction et participation*, ouvr. cité, p. 4.

fonctions mentales gouvernées par des logiques différentes au sein de tous les groupes et de chaque individu. Si ce « primitif » est toujours interprété dans un schéma hiérarchique qui postule son infériorité face au « civilisé », il est dans le même temps associé aux racines non rationnelles de la créativité de l'homme moderne, à la poésie et à l'art notamment.

Parler de « mentalité » à propos de l'homme préhistorique, c'est ainsi marquer la distance qui sépare les pensées prélogique et logique et souligner à quel point il est ardu, voire impossible, d'interpréter les concrétisations (artistiques notamment) de la pensée primitive avec les outils de la logique des civilisés. Mais c'est aussi, dans le même temps, signaler la proximité du préhistorique, puisque chaque homme du xx^e siècle conserve en lui une parcelle de prélogique. C'est ainsi que la notion de mentalité permet de formuler, dans les années 1920, l'état de pénible suspension que Bataille avait ressenti à Lascaux.

Pareidolies. Fantômes et fausses figures aux sources de l'invention de l'art paléolithique

•

1.

Relisons les trois volumes des *Antiquités celtiques et antédiluviennes* de Boucher de Perthes, publiés entre 1847 et 1864¹, et relisons-les pour leur

-
1. Jacques Boucher de Perthes, *Antiquités celtiques et antédiluviennes. Mémoire sur l'industrie primitive et les arts à leur origine*, Paris, Treuttel et Wurtz, Derache, Dumoulin, Victor Didron, vol. 1, 1847 [1849], vol. 2, 1857, vol. 3, 1864. Les études sur Boucher de Perthes sont abondantes, particulièrement en France, depuis les premiers travaux de Léon Aufrère (*Essai sur les premières découvertes de Boucher de Perthes et les origines de l'archéologie primitive (1838-1844)*, Paris, Louis Staude, 1936; *Le cercle d'Abbeville. Paléontologie et préhistoire dans la France romantique*, M.-F. Aufrère éd., Turnhout, Brepols, 2007; *Boucher de Perthes. Imaginer la préhistoire [1940]*, A. Hurel et Y. Potin éd., Paris, CNRS Éditions, 2018) et le colloque d'Abbeville en 1988 (*Jacques Boucher de Perthes, un découvreur à découvrir, Actes du colloque d'Abbeville, 1988*, Abbeville, Société d'émulation historique et littéraire, 1997). Parmi les recherches plus récentes, citons la biographie de Claudine Cohen et Jean-Jacques Hublin, *Boucher de Perthes 1788-1868. Les origines romantiques de la préhistoire [1989]*, Paris, Belin, 2017; le collectif *Les origines de la préhistoire: une histoire actuelle*, N. Coye et A. Hurel éd., n°129 des *Nouvelles de l'archéologie*, 2012 (notamment les articles de Marie-Françoise Aufrère, « Histoire de l'archéologie préhistorique comme patrimoine. Léon Aufrère et Jacques Boucher de Perthes », en ligne: [<https://doi.org/10.4000/nda.1803>], Rachel Orliac, « L'invention de la préhistoire par les objets. Essai sur la collection Boucher de Perthes conservée au Muséum national d'histoire naturelle », en ligne: [<https://doi.org/10.4000/nda.1871>], et Nathan Schlanger, « Inventer la préhistoire. Pratiques antiquaires et naturalisations historiographiques », en ligne: [<https://doi.org/10.4000/nda.1858>]); l'article de Nathan Schlanger, « Boucher de Perthes au travail. Industrie et préhistoire au XIX^e siècle », *Histoire des sciences et des savoirs*, vol. 2 de *Modernité et globalisation*, K. Raj et H. Otto Sibum éd., Paris, Seuil, 2015, p. 267-283. Par ailleurs, dans les études générales d'histoire de la préhistoire, le rôle de Boucher de Perthes fait l'objet d'une attention particulière dans: Annette Laming-Empeaire, *Origines de l'archéologie préhistorique en France, des superstitions médiévales à la découverte de l'homme fossile*, Paris, Picard, 1964; Marc Groenen, *Pour une histoire de la préhistoire. Le paléolithique*, Grenoble, Jérôme Millon, 1994; Arnaud Hurel, *La France préhistorienne, de la Révolution à 1941*, Paris, CNRS Éditions, 2007; Nathalie Richard, *Inventer la préhistoire. Les débuts de l'archéologie préhistorique en France*, Paris, Vuibert/

part la plus obscure : la conviction d'avoir identifié des œuvres d'art parmi les traces les plus anciennes de l'industrie humaine, dans les couches «antédiluviennes» du sol; et pour leur échec le plus persistant : le refus descendant que les contemporains puis la postérité, jusqu'à nous, n'ont cessé d'opposer à cette conviction. Échec? Sur un plan matériel, certainement, car ces «pierres-figures», comme Boucher de Perthes les appelle en une occurrence dans son troisième volume de 1864², n'ont jamais été reconnues comme telles; mais échec qui ne doit pas masquer la formidable fécondité d'une obsession à travers laquelle certaines des résonances les plus fondamentales de notre rapport avec l'art dit «préhistorique» se sont trouvées formulées et fixées dans la conscience collective.

Parallèlement à la réflexion sur l'outil, le thème de la naissance antédiluvienne des images faites de main d'homme est un des deux grands fils directeurs de l'ouvrage. Le sous-titre le dit clairement, associant «l'industrie» et «les arts» au sein d'une même enquête sur la nature originellement ouvrière et artiste de l'humanité : *Mémoire sur l'industrie primitive et les arts à leur origine*. Certes, la notion d'art doit être entendue en son sens le plus large d'activité fabricatrice mais, précisément, ce sens inclut aussi la confection d'images dont les fonctions, à la différence de celles des outils, ne sont pas directement pratiques. Au fil des pages, il apparaît d'ailleurs clairement que ces formes figuratives ou quasi figuratives, sans usage pratique, constituent pour Boucher de Perthes la zone la plus fascinante et la plus chargée de sens des activités par lesquelles l'homme révèle sa présence dans la nuit des temps. Seulement, leur mise en évidence raisonnée est bien moins aisée que celle des outils. Une fois acceptée l'idée d'une haute antiquité de l'homme, la preuve de son activité «industrielle» grâce aux outils lithiques – essentiellement des bifaces acheuléens – n'était guère contestable : l'évidence de leur utilité pratique apparaissait au premier coup d'œil. Rien de tel, en revanche, avec les images figuratives : jusqu'aujourd'hui, personne, en effet, n'a voulu suivre Boucher de Perthes dans son identification de «figures» intentionnelles, révélant une attitude

Adapt-SNES (Inflexions), 2008; le volume collectif *Dans l'épaisseur du temps. Archéologues et géologues inventent la préhistoire*, N. Coye et A. Hurel éd., Paris, Muséum national d'histoire naturelle, 2011; Claude Blanckaert, «Nommer le préhistorique au XIX^e siècle. Linguistique et transferts lexicaux», *Organon*, n° 49, 2017, p. 57-103. Enfin, les contributions de Boucher de Perthes à l'invention de la préhistoire sont resituées dans leur contexte intellectuel, dans les recueils *L'invention de la préhistoire: anthologie*, N. Richard éd., Paris, Presses Pocket, 1992; et Adolphe d'Archiac, Jacques Boucher de Perthes, Charles-Joseph Buteux et al., 1859, *naissance de la préhistoire. Récits des premiers témoins*, Clermont-Ferrand, Paléo, 1999.

2. Jacques Boucher de Perthes, *Antiquités celtiques et antédiluviennes*, ouvr. cité, vol. 3, p. 481.

artistique, parmi les pierres dégagées du fond de ces couches du Paléolithique ancien et moyen, dans les gravières de la Somme.

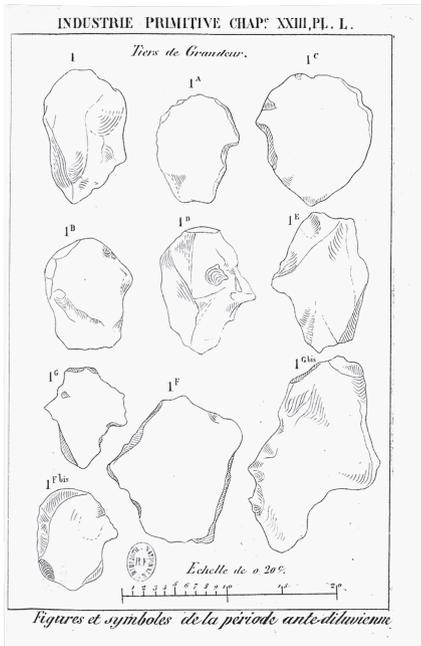
Lui, en revanche, a passionnément désiré ces figures et, bientôt après, il les a vues. Dans le premier volume des *Antiquités celtiques et antédiluviennes*, achevé en 1847 et diffusé en 1849, il raconte comment, après en avoir intellectuellement supposé l'existence, il a trouvé son premier «analogue», c'est-à-dire un silex ouvré qui, selon lui, imitait peut-être un profil humain, le 10 septembre 1844; puis comment la découverte, près d'un an plus tard, le 29 août 1845, d'une seconde pierre présentant cette fois une face humaine lui a procuré une «grande satisfaction» en faisant enfin clairement correspondre, estimait-il, la réalité matérielle avec ses convictions intellectuelles (*ibid.*, vol. I, p. 478-480). Dans le deuxième volume, paru en 1857, il reprend presque exactement la même histoire avec, cette fois, deux dates différentes – le mois de juin et le 5 juillet 1854 (p. 143-144) –, comme si la démarche se répétait à l'identique à une décennie d'intervalle, trébuchant sur le plaisir inquiet de dissiper des doutes qui, pourtant, tendaient obstinément à se reformer et exigeaient donc d'être toujours à nouveau conjurés.

Quelque chose d'obsessionnel caractérise en effet le discours de Boucher de Perthes sur les prétendues images antédiluviennes : il a beau annoncer, dans le premier volume, que ce thème n'est qu'un «incident»³ dans une enquête «archéogéologique»⁴ dont le but central consiste à prouver l'existence de l'homme antédiluvien par les produits de son activité «d'ouvrier», il ne consacre pas moins une énergie disproportionnée, tant dans son texte que dans les planches dessinées qui l'accompagnent, à tenter de montrer que cet homme était aussi un «artiste». Des suites de pierres aux apparences «bizarres», selon son propre mot, s'égrènent sur ces planches (illustration 5), comme pour compenser par la quantité ce que la qualité même des formes peine à rendre crédible. Quant au texte, il est émaillé d'introspections critiques qui visent ouvertement à conjurer l'hypothèse d'un simple rêve personnel de l'auteur – mais non sans que cette inquiétude inaugurale, maintes fois reprise, jette son ombre sur le reste des raisonnements et nourrisse, par contrecoup, leur inlassable répétition.

Au total, cet irréprensible désir de voir des images dans les pierres, en dépit de l'obscur et persistante conscience qu'elles ne seront jamais acceptées, résonne d'une façon pathétique : l'appel à un partage de la

3. «La discussion que j'ouvre sur l'existence ou la non existence d'images des temps primitifs, n'est point d'ailleurs le sujet principal de cet essai; ce n'en est qu'un incident» (*ibid.*, vol. 1, p. 14).

4. «[...] cette science nouvelle qu'il a nommée archéogéologie, et dont il peut à juste titre être proclamé le créateur» (vol. 3, avant-propos de l'éditeur, p. III).

**Illustration 5**

Jacques Boucher de Perthes, «Figures et symboles de la période antédiluvienne. Tiers de grandeur», *Antiquités celtiques et antédiluviennes. Mémoire sur l'industrie primitive et les arts à leur origine*, Paris, Jung-Treuttel, vol. 1, 1847 [1849], chap. 23, planche 50. « Sous le numéro 1, nous présentons des apparences plus ou moins grossières de créatures humaines. [...] Le premier analogue, en silex gris mêlé de jaune, a été trouvé le 10 septembre 1844, dans une des couches les plus profondes du banc de l'Hôpital » (p. 478).

© BnF

vision de l'auteur par ses lecteurs est toujours teinté du sentiment de son irrémédiable solitude, comme si la volonté de transformer un rêve intime en savoir collectif se savait vouée à l'échec. Dans l'avant-propos au second volume, en 1857, l'éditeur lui-même annonce qu'il s'agit de « la partie la plus difficile de la question », « la plus violemment combattue »⁵; et dans le troisième volume, en 1864, l'auteur finit par s'avouer vaincu en constatant qu'il n'est pas parvenu à faire cesser le « sourire d'incrédulité » (vol. 3, p. 105) de ses interlocuteurs devant ses « pierres-figures »; que le combat, autrement dit, sur ce terrain, est encore perdu, alors même que l'idée de la haute antiquité de l'homme, quant à elle, est désormais acquise.

5. Vol. 2, avant-propos de l'éditeur, p. v.

•

2.

Avant d'explorer plus précisément ces tensions intimes, il faut rappeler la façon dont le fantasque président de la Société d'émulation historique et littéraire d'Abbeville a entendu mener son combat. Quelle était sa méthode, sur quels raisonnements se fondait-elle? Son point de départ, c'est la reconnaissance d'une indistinction originelle entre nature et culture : moins l'homme est civilisé, plus ses productions sont proches de la nature et plus la confusion est possible, par conséquent, entre ces productions et les simples hasards de la matière, qui donnent aux pierres l'apparence d'objets ouvrés. Pour lever cette ambiguïté, trois conditions sont requises, affirme-t-il, qui forment la base de sa méthode archéologique : s'en tenir aux couches géologiques profondes, correspondant à des temps reculés; apprendre à déceler les traces d'un geste humain sur la pierre, «à la loupe»⁶ si nécessaire; enfin, ne pas s'en tenir à des trouvailles singulières mais manier d'importantes quantités de matériaux afin d'identifier des récurrences formelles, de former des séries et d'en déduire l'existence de types.

Ces traces physiques d'un travail humain et ces catégories typologiques, Boucher de Perthes a cru pouvoir les repérer dans les terrains «antédiluviens». Il les a vues également dans les couches dites «celtiques», plus tardives sans doute mais elles aussi marquées par une primitivité due, selon lui, au cataclysme qui avait anéanti la civilisation et la vie même après la période antédiluvienne. Tout se passe donc comme si la rigueur et les peines d'une enquête méthodique, appuyée sur la grande quantité d'objets mis au jour, lui avaient permis de déjouer les pièges tendus à l'imagination par la ténuité des frontières entre nature et culture : au terme de cette enquête prétendument rationnelle, il ressort que les pierres-figures ne sont pas un rêve mais un fait : «l'œuvre existe» (vol. 1, p. 10).

Une fois ce premier pas gagné, la démarche de l'archéologue consiste à déterminer la structure de ces «œuvres» de l'homme qui ne sont pas des outils. Deux critères de classement leur sont alors appliqués. Le premier est technique, fondé sur le processus de production : il permet de distinguer les silex entièrement ouvrés et ceux où une forme naturelle déjà suggestive – une sorte d'œil, par exemple, ou la courbe d'un corps – a conduit l'artisan à se contenter de retouches pour accentuer une ressemblance déjà existante, soit par intervention directe sur la forme représentée soit par sa mise en

6. «Pour qu'il y ait intention, il faut que ces ébréchures aient été régularisées par de petits éclats transversaux, qu'on ne peut quelquefois reconnaître qu'à la loupe» (vol. 2, p. 202).

valeur – l'isolement d'une «tache» naturelle⁷, ou la création d'une assise pour produire la «pose» «la plus pittoresque possible» (p. 436). S'y ajoute une catégorie intermédiaire : celle de silex volontairement brisés, dont on aurait prélevé les éclats ressemblant le plus à un animal. Dans ce cadre d'ensemble, les notions de retouche ou de choix au sein d'un éventail de formes naturelles préexistantes sont centrales : elles permettent d'insister sur le fait que l'ambiguïté ressentie au départ est normale et que seul l'archéologue aguerri est légitimement en mesure de la lever. Ce qui compte alors pour Boucher de Perthes est d'intégrer à son raisonnement même le statut matériellement incertain de ces «morceaux» «mi-naturels, mi-factices» (p. 101-102) dans lesquels il veut voir des images, afin de couper court *a priori* aux critiques que cette incertitude suscite inévitablement.

Le second critère de classement est iconographique : il porte non sur le mode de production mais sur l'objet fini. À la différence du premier critère, il permet cette fois de fixer les significations des œuvres plutôt que d'insister sur les ambiguïtés de la notion de travail. En séparant les imitations de formes humaines (visages et bustes) de celles d'animaux classés par espèces et de végétaux, l'auteur insiste sur le réalisme des représentations qui, assène-t-il, ne sont jamais fantastiques mais correspondent toujours à des êtres existants reconnaissables. On aura l'occasion de revenir sur la tension entre cette affirmation d'un réalisme clair et distinct et l'imprécision ou l'étrangeté frappantes des formes qui se déploient sur les planches dessinées (illustration 5), pourtant censées faire office de preuves, à l'égal du texte.

Au total, cette catégorisation iconographique aboutit à l'hypothèse d'une langue constituée de «types», dont Boucher de Perthes laisse le nombre ouvert, dans l'attente de découvertes à venir, mais dont il isole d'ores et déjà vingt-cinq cas (des feuilles d'arbre aux profils d'hommes), c'est-à-dire, proclame-t-il fièrement, plus que les «lettres de l'alphabet»⁸. À ce stade apparaît le but de son enquête : transformer la réalité en signes interprétables, sur un modèle linguistique. «Langues mères» (vol. 1, p. 13) faites avec des formes d'animaux, «langue hiéroglyphique» (p. 499), «langue souterraine» (vol. 2, p. 4), «langue symbolique probablement la plus ancienne de toutes celles de la terre» (p. 203), «première langue monumentale» (vol. 3, p. 368), «langue des rébus» (p. 480) : il n'en finit pas d'accumuler les superlatifs et les métaphores pour se placer lui-même en position de Champollion d'une nouvelle proposition de langue adamique

7. «[...] je veux parler de ces taches blanchâtres, grisâtres, noirâtres, tranchant par leur couleur, sur le fond du caillou, et figurant assez bien un œil» (vol. 1, p. 102).

8. «Depuis ma dernière publication, j'ai pu augmenter le nombre de ces caractères qui, maintenant, excède celui des lettres de notre alphabet» (vol. 2, p. 25).

– un Graal dont, on le sait, la quête a hanté les spéculations des philosophes, des linguistes et des grammairiens tout au long du siècle.

Ainsi la fragilité de l'hypothèse artistique de l'archéologue est-elle doublement contrebalancée : d'abord par l'intégration de l'ambiguïté visuelle elle-même à la logique de son raisonnement (puisqu'il est normal que les œuvres des premiers hommes se rapprochent de celles de la nature); ensuite – et contradictoirement – par l'affirmation d'une supposée vraisemblance mimétique des formes (puisque les pierres peuvent être classées par grandes catégories d'espèces, contemporaines des hommes qui les ont sculptées).

•

3.

Il faut maintenant évoquer ce que cette langue imaginaire, exhaussée des profondeurs de la terre, a dit à Boucher de Perthes. À partir de sa méthode, il parvient à deux conclusions principales.

La première est celle d'une tendance mimétique générale dans la nature. Une loi universelle ferait que «la nature affectionne certaines formes» (vol. I, p. 11) et que le hasard des impressions matérielles, telles que les enfants, les découvrent dans leurs jeux – par exemple, avec de la craie délayée dans de l'eau et frottée sur une surface plane (p.8) –, ces impressions en viennent presque toujours à «réfléter» des êtres vivants. Cette propension à la «réflexion [sic]»⁹ des choses vivantes dans les choses mortes se perpétue au sein du monde vivant lui-même, où elle prend la forme d'un «sentiment inné» : «l'instinct d'imitation» ou la «volonté de copier la vie» (p. 11), qui caractériserait aussi bien les animaux (notamment les singes et les oiseaux) que les humains. Autrement dit, l'activité artistique de l'homme serait naturelle (puisqu'elle procède de l'instinct), donc originelle; et elle serait spontanément mimétique (puisqu'elle n'est qu'un des avatars d'une loi générale de «réflexion»). Les images non intentionnelles de la nature prédétermineraient ainsi les images intentionnelles de l'homme. La tendance à la *pareidolie*, c'est-à-dire à l'identification de représentations figuratives dans des formes naturelles, ne procéderait pas simplement d'une tendance psychologique mais d'une loi à valeur ontologique. Elle ne relèverait pas du seul rêve humain mais s'intégrerait à une dynamique générale du réel à laquelle

9. «Les formes humaines comme les formes animales trouvent donc, je ne dirai pas un rapport, mais une réflexion [sic] dans les formes mortes ou celles qu'amènent le plus souvent les jeux de la matière» (p.10).

le pareidolisme, si l'on peut dire, serait conforme et qu'il contribuerait même à révéler.

À partir de là se serait déployé, selon Boucher de Perthes, un processus évolutif de l'art qui, quant à lui, concernerait en propre l'activité humaine. «L'artiste» apparaît comme une figure fondatrice de l'humanité : l'homme «naît sculpteur et peintre», comme l'écrit l'éditeur des *Antiquités celtiques et antédiluviennes* en paraphrasant leur auteur¹⁰ ; puis ce «sculpteur sauvage» (vol. 2, p. 102) humanise progressivement cet instinct naturel et l'intègre au système général de la civilisation. Comme pour les outils, la loi du progrès, en matière d'œuvres d'art, va alors du plus simple au plus complexe, qu'il s'agisse des motifs eux-mêmes – des poissons dépourvus de membres au chien et au cheval et enfin à l'homme (vol. 1, p. 432) – ou des techniques de la représentation – de la ronde-bosse, écho direct des pierres naturelles, aux «images plates» et, finalement, aux bas-reliefs (vol. 3, p. 475). Il n'en reste pas moins que ce qui distingue l'art par rapport aux outils est son enracinement de départ dans une naturalité qui le rend étranger à la civilisation : «Un peuple peut être artiste et poète avant d'être civilisé» (p. 61).

La seconde conclusion de l'archéologue porte sur les usages sociaux de ce grand peuple d'images mimétiques qu'un instinct naturel aurait porté l'homme-artiste à produire. Il se fonde pour cela sur la permanence de besoins humains qui, constate-t-il, sont à la fois pratiques et moraux : aux premiers répondent les outils, aux seconds les images. La «nécessité matérielle» est à peine plus fondamentale que la «nécessité morale»¹¹ : selon les pages, Boucher de Perthes pose l'hypothèse d'une succession immédiate ou d'une simultanéité entre l'apparition du «premier artiste» et celle du «premier industriel» (p. 15). Sans doute la loi du progrès permet-elle de définir des stades dans l'affinement des formes et des techniques, passant de l'homme mécanique (ou instinctif) à l'homme sauvage, puis agreste et enfin civilisé (p. 446). Mais, d'une part, ce développement n'affecte en rien une nature humaine immuable, une «individualité impérissable» (p. 496) qui situe fondamentalement l'homme antédiluvien sur le même plan spirituel que l'homme moderne. D'autre part, le développement même de la civilisation obéit à une loi cyclique plutôt que linéaire, dont

10. Vol. 3, avant-propos de l'éditeur, p. XIII. Voir Boucher de Perthes lui-même, p. 61 : «Tous les hommes naissent sculpteurs, dessinateurs et peintres : tous aiment à représenter ce qu'ils voient».

11. «Les premiers ouvrages de l'homme furent déterminés par la nécessité matérielle ; les seconds, par la nécessité morale. L'une a suivi l'autre. De la nécessité matérielle sont sortis les ustensiles de ménage, puis ceux de chasse, enfin ceux de guerre. De la nécessité morale sont nés les images, les symboles, les représentations d'hommes ou d'animaux» (vol. 1, p. 443).

les effets d'échos entre les «bancs diluviens» (c'est-à-dire paléolithiques) et les «gisements celtiques» (c'est-à-dire néolithiques) seraient le premier et le plus éclatant exemple : la «révolution géologique»¹² qui les sépare ainsi que l'analogie formelle entre les puissants mégalithes «celtiques» et les petits bifaces «antédiluviens» induisent à penser que l'humanité, en recommençant à zéro, aurait toujours satisfait les mêmes besoins selon les mêmes modalités.

Pour être exact, la pensée de Boucher de Perthes est un peu flottante sur ce point : il a tendance à mêler théorie cyclique et évolutionnisme continu. Par exemple, il fait l'hypothèse que les «Celtes» (entendez les populations néolithiques) conçurent leurs dolmens et autres menhirs en observant des pierres ouvrées antédiluviennes et en y décelant des témoignages d'une première industrie humaine disparue¹³ – ce qui implique deux hypothèses contradictoires : d'un côté, l'idée d'une rupture et d'une table rase entre les deux âges et, de l'autre, l'idée d'une avancée régulière de la technique, puisqu'on passe entre les deux périodes de l'échelle miniature à l'échelle monumentale. En sous-main, on sent bien que le vrai moteur du raisonnement n'est pas là, mais plutôt dans le désir d'attribuer à ces sociétés «celtiques» un regard sur les «pierres-figures» antédiluviennes identique à celui que l'archéologue a lui-même développé : ces Celtes qu'il dépeint ramassant sur le sol ou extrayant des bancs creusés par les rivières des silex taillés et les imitant avec curiosité sont comme un autoportrait caché, dans une activité que sa projection dans le lointain passé auréole de prestige.

En tout état de cause, les signes ou les symboles – Boucher de Perthes n'établit pas de différence bien nette entre les deux termes – auxquels s'identifient les œuvres d'art celtiques ou antédiluviennes construisent à ses yeux des phrases dont la signification est «morale»¹⁴. À son tour, ce contenu moral se répartit pour lui en deux grandes catégories : le «caractère mémoratif» qui apparente l'image à un «ex-voto»¹⁵; et le «caractère religieux» qui l'apparente à une «idole», expression originelle de l'idée de dieu¹⁶. S'y ajoute, dans le troisième volume, «l'amour du jeu», qui identifie

12. Vol. 3, avant-propos de l'éditeur, p. v.

13. «Quand ces peuples [celtes] ne trouvaient pas d'images toutes taillées, ils les taillaient; mais ils ne s'écartaient point du type traditionnel: l'œuvre nouvelle était copiée sur l'œuvre ancienne, c'est-à-dire sur les figures ramassées à la surface du sol ou extraites des bancs» (vol. 1, p. 517).

14. «[...] dans ces signes si nombreux auxquels il est impossible de donner une application purement matérielle, il faut voir une pensée morale, une intention ayant son caractère mémoratif et religieux» (vol. 2, p. 30).

15. «[...] il devenait évident que c'était aussi comme ex-voto ou signes commémoratifs qu'ils [les silex taillés] avaient été mis là» (vol. 3, p. 64).

16. «Avec la première prière fut conçue la première idole» (vol. 1, p. 498).

cette fois les «pierres-figures» à des «jouets» (p. 476) – évocation fugitive et un peu incongrue au sein des analyses des *Antiquités celtiques et antédiluviennes*, mais promise à une riche postérité dans les théories dites de l'art pour l'art qui ont dominé les interprétations de l'art paléolithique pendant la seconde moitié du XIX^e siècle. Les dimensions mémorative et religieuse, en revanche, demeurent centrales tout au long de l'ouvrage et impliquent d'interpréter les traces artistiques de l'humanité préhistorique comme un ensemble de «grands récits», pages arrachées à un livre disparu dont les fragments, par force, seraient donc devenus quasi ininterprétables. Pour appuyer cette idée, Boucher de Perthes recourt aussi à la métaphore textile, parlant de «fils insaisissables», bouts de trame défaite de sa chaîne, flottante, dont la structure signifiante serait aussi patente qu'en seraient inaccessibles les contenus commémoratifs et dévotionnels précis¹⁷.

•

4.

Après avoir identifié la méthode archéologique et la grille interprétative de Boucher de Perthes à l'égard des «pierres-figures», il est temps d'en déplier plus précisément les tensions internes. Celles-ci procèdent toutes d'une intense pression de l'imaginaire, face au non moins intense pouvoir répressif de la rationalité, exacerbé par l'idéologie positiviste de l'époque.

À la surface du discours, le savant d'Abbeville s'emploie à dénoncer les rêveries pareidoliques de ses ouvriers, qu'un goût immaîtrisé du merveilleux, remonté du Moyen Âge, inciterait à projeter des fantasmes sur des formes naturelles dépourvues de toute signification, en voyant soit des images intentionnelles soit des «pétrifications» ou des «empreintes» de membres humains ou d'animaux dans de vulgaires silex, des «étoiles tombées du ciel» dans des fossiles d'oursins et «le tonnerre lui-même» dans des cristaux de pyrite (vol. I, p. 8), à l'instar de ces «pierres de foudre» auxquelles on identifiait autrefois les flèches en silex taillé trouvées dans les champs au hasard des labours. Ce faisant, Boucher de Perthes adopte à l'égard de ces manœuvres exactement l'attitude censurante de ses propres détracteurs à son égard.

À partir de là, une ruse rhétorique le conduit à devenir son propre procureur pour mieux asseoir, finalement, sa différence, non seulement avec le peuple inéduqué mais avec une tendance pareidolique qui

17. «De ces grands récits il ne reste plus que quelques pages; ce sont ces dolmens isolés, ces groupes épars dont l'enchaînement rompu et le sens tronqué ne nous offrent que des fils insaisissables. Le seront-ils toujours et le problème est-il pour jamais insoluble?» (p. 499).

affecterait, dit-il, l'humanité toute entière : « Cette propension à trouver partout des figures n'est pas spéciale aux ouvriers, elle s'étend même aux personnes plus instruites, et vous aurez bientôt à juger si je ne m'y suis pas laissé entraîner moi-même » (*ibid.*). De fait, toute une rhétorique de l'enquête à charge et de l'examen de conscience hante les trois volumes des *Antiquités celtiques et antédiluviennes*, pour savoir si, en l'unique personne de l'« archéogéologue », l'« observateur convaincu par une longue série de recherches, de découvertes et de rapprochements » n'a pas été trompé par le « poète que son imagination emporte et qui voit moins ce qui est, que ce qu'il croit et désire faire croire » (vol. 2, p. 195). Le verdict est évidemment favorable à l'accusé et permet de l'instituer en maître de la raison, imperméable aux chants des sirènes de l'imaginaire : « Je me demandais encore : n'est-ce pas un rêve ? Sont-ce bien là des traces humaines ? Alors je recommençais mon étude, et je répétais : oui, la main de l'homme est là » (vol. 1, p. 440). Ce rationalisme vainqueur s'acharne même sur sa victime, en l'occurrence la « poésie », à laquelle Boucher de Perthes dénie à l'occasion tout rôle moteur dans l'avancée de la civilisation :

C'est au perfectionnement de ses outils ou de ses moyens d'œuvres utiles et nourricières qu'on peut reconnaître la croissance véritable d'un peuple, car, ne vous y trompez pas, ce n'est pas à ses poèmes qu'on peut apprécier la valeur intellectuelle d'une nation. (vol. 3, p. 443)

Inutiles poèmes ? Inutiles œuvres d'art ? On a déjà eu l'occasion de voir que ce déni de sens trouvait sa justification intellectuelle dans la naturalité supposée de l'instinct d'imitation, phénomène transversal qui ne différencierait pas, au départ, l'humanité du reste des vivants. Mais pourquoi tant d'énergie, alors, à prouver leur existence et leur importance, si ces créations sont si peu dignes d'estime ? C'est qu'il faut comprendre cette haine de la poésie, au sens le plus général du terme, moins comme la conclusion d'un raisonnement que comme le symptôme d'une réaction affective violente, produite par la pression de la censure rationnelle sur un désir plus profond qui, lui, est bel et bien d'ordre poétique.

D'autres indices – positifs, cette fois – vont dans le même sens, à commencer par la description exaltée de la jouissance produite par les effets de la pareidolie : « extase », c'est le mot que l'auteur des *Antiquités celtiques et antédiluviennes* emploie, par exemple pour parler de la réaction des enfants face à l'apparition « comme par enchantement » (vol. 1, p. 10) de formes sur les pierres, et donc à la découverte du prestige de la ressemblance. Ce diagnostic pourrait s'achever en simple critique de l'écervelage enfantin, auquel saurait remédier la raison adulte. Mais il n'en va pas exactement ainsi : l'impératif rationaliste s'affaiblit chez Boucher de Perthes à mesure que le temps avance et que s'amenuisent les chances d'emporter

la conviction de ses lecteurs. Dans le deuxième volume, en 1857, le règne sans partage du «positif» est explicitement décrit comme une forme de censure, bloquant l'expression du «possible» et des «présomptions» au profit des seuls «faits» et du «cela est», alors qu'«il y aurait *bien des choses à dire encore* sur ce langage des pierres et les inductions qu'on pourrait en tirer», si on consentait à accorder de la valeur au «peut-être» (vol. 2, p. 213, nous soulignons). Et dans le troisième volume, en 1864, l'anti-rationalisme se fait plus direct encore :

90 —

Si l'amour du merveilleux nous a conduits parfois à une crédulité aveugle, si nous avons cru aux géants et pris des éléphants pour des hommes, ne sommes-nous pas aujourd'hui, passant d'un extrême à un autre, arrivés à un scepticisme par trop exclusif? (vol. 3, p. 368)

Malaisément, Boucher de Perthes cherche donc à se dégager de cette emprise positiviste et du scepticisme qu'elle implique à l'égard du «merveilleux». Il avoue à l'occasion sa foi à demi coupable dans la véracité de phénomènes étranges, comme l'existence de «crapauds vivant dans l'intérieur des pierres», témoins d'une capacité inexplicée de la vie à traverser le temps et à orchestrer de loin en loin «le réveil des germes, des chrysalides ou même des créatures complètes, mais endormies depuis des siècles»¹⁸. Surtout, il s'émerveille d'avoir lui-même été mystérieusement élu, doté par son désir d'un pouvoir hors du commun de voir l'invisible : «Le caillou désiré avait échappé aux travailleurs. Une trace presque invisible me le montrait entre mille. Bientôt cette trace me conduisait à une autre, et celle-ci à une autre encore» (vol. 2, p. 4). Au sens le plus précis du terme, cette révélation est d'ordre *mystique* : secrète, inexplicable, individuelle, ancrée dans les profondeurs d'une subjectivité singulière. Certes, le sentiment d'une élection est aussitôt contrebalancé par les rappels à l'ordre de la raison mais, plutôt que de s'effacer, il se transforme alors en plaisir solitaire de la rêverie, mû par la même puissance du désir :

N'en fût-il pas ainsi, je ne regretterai ni mon temps ni mes peines, car à mesure que je faisais un pas dans cette voie inconnue, heureux de mes efforts, je m'abandonnais à mes rêves, je me croyais ce voyageur à qui se révélait un nouveau monde. (p. 5)

Ainsi la sensibilité au mystère, entravée plutôt qu'abolie par le nouvel impératif catégorique de l'analyse scientifique, hésite-t-elle entre la foi effective dans un au-delà du visible et l'introspection mélancolique des pulsions de l'imaginaire.

18. «On a souri à l'histoire de ces découvertes de crapauds vivant dans l'intérieur des pierres; j'ai moi-même longtemps repoussé ces faits comme fabuleux; aujourd'hui, j'en suis à me demander s'ils sont impossibles?» (vol. 1, p. 517).

Dans tous les cas se maintient une attraction irréprouvable pour les zones d'incertitude, qui se vérifie aussi bien dans ses textes que dans ses planches gravées et qui témoigne de la volonté, fût-elle réprimée, de resserrer les mailles du filet de l'objectivisme moderne et de défier le règne de la visibilité analytique. On a déjà évoqué les éloges répétés, dans les *Antiquités celtiques et antédiluviennes*, de l'indistinction entre œuvre humaine et accident naturel, et la préférence immodérée de l'auteur pour les pierres retouchées où la «distinction n'est pas toujours facile» (vol. 3, p. 62), voire où l'intervention de l'artiste est «à peine visible» (vol. 2, p. 314). Des hésitations de lecture en résultent – telle pierre, par exemple, pourrait être soit un «buste d'homme» soit un «phoque sortant de l'eau» (vol. 1, p. 427) –, hésitations qui, on l'a vu, entrent en contradiction frontale avec l'idée d'un instinct mimétique attaché aux êtres vivants réels et indifférent aux prestiges de l'imaginaire. À rebours de ce réalisme originel, les «pierres-figures» sont constamment qualifiées de «bizarres»¹⁹, terme révélateur d'une forme paradoxale de séduction mêlée d'inquiétude critique, laquelle laisse place de temps à autre à une fascination plus univoque, qu'exprime alors l'idée de «mystère»: «coupe vague et mystérieuse» des «signes d'une forme moins déterminée» que celles des haches et des couteaux, dans des «sépultures dont l'origine se perd dans la nuit des temps» (*ibid.*, p. 14); «mystérieuses images dont le travail et l'intention ne seront définitivement jugés que lorsque d'autres archéologues les auront étudiées» (p. 103), etc.

Le goût de l'«à peine visible» se manifeste aussi et peut-être surtout dans les planches gravées de l'ouvrage, images où la censure s'exerce moins efficacement que dans le langage proprement dit. Le contraste est saisissant, en effet, entre l'insistance, dans le texte, sur la valeur probatoire des dessins, qui sont appelés à pallier les insuffisances de la description langagière, et la réalité même de ces dessins qui, loin de prouver quoi que ce soit, accroissent le désarroi du lecteur-spectateur, confronté à de longues accumulations de cailloux aux contours informes ou monstrueux, monde chaotique relevant bien davantage des projections mouvantes du rêve (ou du cauchemar) que d'une botanique et d'une zoologie aisément identifiables (illustration 5). Chez celui qui avait développé une exceptionnelle acuité d'analyse «archéogéologique» à l'égard des strates du sol et des outils lithiques qui s'y trouvaient, le regard bascule d'un coup dans l'imaginaire, c'est-à-dire dans l'intériorité, et, sous couvert de mise en ordre logique des choses, par catégories iconographiques, il s'adonne

19. Parmi d'innombrables exemples, voir vol. 1, p. 436: «[...] les formes en sont si bizarres qu'elles échapperaient à la description»; ou p. 499: «ces signes bizarres, mais significatifs par leur bizarrerie même, [...] pouvaient, symboles de ces temps, en être aussi l'écriture».

intégralement à la projection de fantasmes sur le réel, avec un déconcertant esprit d'enfance.

En fin de compte, ces dessins disent ce que le texte censure, à savoir : que la puissance de fascination de l'horizon préhistorique ne réside pas dans la seule attente d'une élucidation qui permettrait la transformation de toutes les traces humaines en éléments de langage²⁰ ; mais qu'elle s'enracine aussi dans une admiration refoulée pour la résistance des objets aux tentatives de déchiffrement et dans l'épreuve physique du fait que « le passé est presque aussi impénétrable que l'avenir » (vol. I, p. 545) – mains enfouies dans la terre, regard enseveli sous des pierres toutes plus « bizarres » les unes que les autres.

92

•

5.

Boucher de Perthes n'est pas seul avec son désir : lui qui voulait se situer aux antipodes de l'esprit des *mirabilia*, identifié à un obscurantisme moyenâgeux, se rattache pourtant, par son irréprouvable désir d'images, à une tradition de long terme. À titre d'exemple, deux siècles auparavant, en 1665, le savant jésuite Athanasius Kircher en était lui aussi le continuateur, dans son *Mundus subterraneus*. Identifiée à un pouvoir d'engendrement universel, la nature y est qualifiée de « lithogénétique »²¹ au même titre qu'elle est génitrice dans les règnes animal et végétal. En outre, cette puissance de création minérale se manifeste spécifiquement par des « images » qui font de la nature une « artiste », à la fois peintre et sculptrice²², célébrée pour la fertilité de son invention de formes dans les pierres, à partir d'une commune « substance terrestre » originelle semblable à de « l'argile molle »²³. Ainsi les profondeurs minérales se peuplent-elles d'images d'êtres des autres règnes (feuillages, oiseaux, mammifères, humains) mais aussi d'astres (le Soleil, la Lune, les étoiles), de paysages de villes et de

20. « Quelqu'un, plus heureux ou plus savant que moi, trouvera cette explication que je n'ai fait qu'entrevoir, et, évoquant les premiers hommes, il leur fera dire ce qu'ils étaient et d'où ils venaient » (vol. 2, p. 30).

21. Athanasius Kircher, *Mundus subterraneus...* [1665], Amsterdam, Joannes Jansson and Elizeus Weyerstraet, 1678, livre VIII : « Des pierres en général », chap. 8 : « Des diverses figures, formes et images dont la Nature a pourvu les pierres et les gemmes. On y ajoute quelque chose à propos des figures sur les coquilles d'œuf ; et aussi sur les êtres ailés réalisés dans le bois par la Nature » [notre traduction pour cette citation et les suivantes], p. 22 : « Et il apparaît pleinement que la Nature lithogène s'est donné le même but dans les effets à produire selon son ordre que la Nature vivifiante et sensitive selon le sien ».

22. *Ibid.*, « [...] embrassant ensuite l'art de la peinture et de la sculpture ».

23. *Ibid.*, p. 24 : « C'est pourquoi on se demande comment la Nature produit une telle variété de lignes. Sur quoi je dis que la cause en est la substance terrestre à partir de laquelle se forme la pierre et qui, d'abord molle argile, se couvre de diverses fissures au fur et à mesure de sa dessiccation ».

campagnes aussi bien que de lettres de l'alphabet, de figures géométriques, de signes abstraits énigmatiques²⁴ et même d'êtres divins comme les anges, la Vierge ou le Christ.

Il ne s'agit pas ici de commenter les raisonnements de Kircher, déchirés entre l'esprit scientifique de recherche des causes naturelles et l'appétit de la merveille surnaturelle²⁵, mais surtout de souligner la longue durée d'une fascination pour d'hypothétiques fondements naturalistes, non anthropocentrés, de l'activité artistique, capables de la faire échapper à l'accusation platonicienne d'insignifiance en lui conférant au contraire une puissante légitimité ontologique. De la «physiotechnie»²⁶ universelle, comme dit Kircher, à l'art humain, une même «admiration» est alors requise et fait donc de la pareidolie un mode d'accès à la vérité de l'être, en amont de toute construction culturelle.

Encore une fois, la démarche de Boucher de Perthes, en apparence, est exactement inverse : au lieu d'aller directement chercher des preuves «admirables» de la puissance créatrice divine dans le «monde souterrain», il se met à distance de cette propension dévotionnelle pour porter son regard, au second degré, sur les premiers hommes qui, selon lui, ont adopté de tels comportements. La spéculation métaphysique sur le divin est ainsi remplacée par une sorte d'enquête de psychologie de l'art (sur les motivations de la création) et de sociologie du religieux (sur les usages des images). Le monde enchanté de la pareidolie recule pour faire place à l'analyse objective des pratiques humaines. Le renversement est particulièrement frappant si l'on songe à l'interprétation traditionnelle des flèches en silex taillé en tant que «pierres de foudre» ou «céraunies»²⁷ : tandis qu'il s'agissait, ce faisant, de reconduire des artefacts humains à une merveilleuse réalité naturelle, Boucher de Perthes, avec ses «pierres-figures», interprète au contraire des réalités naturelles «bizarres» en tant qu'artefacts humains et s'appuie alors sur cette interprétation pour bâtir une réflexion d'histoire de l'art et de la religion.

24. Ces derniers sont en particulier visibles sur certaines coquilles d'œuf, précise Kircher, où la «nature artiste» aurait utilisé soit la «faculté imaginative de la poule» soit la «force d'une vertu spermatique» qu'auraient recelée le venin et autres sécrétions des vers, serpents et grenouilles voracement picorés par les gallinacés (*ibid.*, «De la singulière activité de la Nature artiste sur les coquilles d'œuf», p. 27-28).

25. Voir Tina Asmussen, *Scientia Kircheriana. Die Fabrikation von Wissen bei Athanasius Kircher*, Affalterbach, Didymos Verlag, 2016 ; Eugenio Lo Sardo éd., *Athanasius Kircher. Il Museo del Mondo*, Rome, De Luca, 2001 ; Eugenio Lo Sardo éd., *Iconismi et Mirabilia da Athanasius Kircher*, Rome, Edizioni dell'Elefante, 1999.

26. Athanasius Kircher, *Mundus subterraneus*, ouvr. cité, livre VIII, «Des pierres en général», chap. 9, «Des œuvres admirables de la Nature artiste, formes, figures, images qu'elle dessine dans les pierres et les gemmes ; et de leurs causes et origines», p. 31.

27. Voir Marcel Baudouin, «Le Paléolithique dans l'Histoire jusqu'au XVI^e siècle», *Bulletin de la Société préhistorique de France*, t. 1, n^o 5, 1904, p. 176-188.

Pourtant, il ne renonce pas à relier ces pratiques à une tendance mimétique générale de la nature qui, finalement, n'a guère à envier à la « panspermie » selon Kircher. Et surtout, comme ses prédécesseurs, il voit ce qu'un regard analytique objectif ne pourra jamais voir ; il renverse, autrement dit, l'extériorité du visible et la reconduit à sa source dans une intériorité subjective. En voyant des œuvres d'art là où il n'y a *objectivement* que nature ou, au mieux, rebuts de taille de silex abandonnés par leurs artisans paléolithiques, il adopte au fond le même regard, la même inclination pour la pareidolie que ceux qu'il prétend critiquer. En bref, il est, face aux pierres, le porteur d'une résistance profonde aux injonctions du criticisme moderne, d'un refus de substituer le fait fixe à la merveille mouvante, à l'instar du Polonius de Shakespeare qui n'en finit pas de croire aux formes de chameau, de belette ou de baleine que Hamlet lui fait voir dans les nuages, pour le tourner en dérision, ou encore des « voyageurs » de Baudelaire qui préfèrent aux « plus riches cités », aux « plus grands paysages », « l'attrait mystérieux / de ceux que le hasard fait avec les nuages ».

•

6.

On a souvent imputé à cette sorte de « foi » qui, chez lui, coexistait avec le regard moderne, son incapacité à convaincre les instances académiques de son temps de l'importance de ses véritables découvertes « préhistoriques »²⁸. Mais n'est-il vraiment, sur ce plan, que le représentant particulièrement archaïque d'un âge révolu ? La faveur dont l'expression même de « pierre-figure » continue de jouir, alors que Boucher de Perthes ne l'emploie qu'en une occurrence, incline à penser le contraire. En dépit de la réfutation de ses erreurs chronologiques et matérielles²⁹, sa pensée esthétique et sa sensibilité aux images ont imprimé une marque décisive sur le devenir de l'idée de préhistoire jusqu'à aujourd'hui.

28. Voir par exemple Georges-Henri Luquet, *L'art et la religion des hommes fossiles*, Paris, Masson, 1926, p.167 : « Jusqu'à présent, la théorie des pierres-figures paléolithiques, malgré les efforts de ses défenseurs, n'a rencontré chez la majorité des préhistoriens qu'indifférence ou hostilité. Dans la plupart des pièces alléguées, il faut les yeux de la foi pour apercevoir la ressemblance figurée et surtout les retouches intentionnelles ». Ou Marcellin Boule, *Les hommes fossiles. Éléments de paléontologie humaine*, Paris, Masson et Cie, 1921, p. 11 : « Boucher de Perthes présentait, avec de véritables instruments primitifs et comme ayant la même signification, d'autres pierres figures, pierres symboliques, qui n'étaient que des "jeux de la nature" et dont on ne parle plus aujourd'hui. Mais comment, à cette époque, séparer l'ivraie du bon grain ? ».

29. Chronologiquement, les couches qu'il explorait étaient de plusieurs centaines de milliers d'années antérieures aux temps de l'art paléolithique. Matériellement, les pierres-figures n'étaient pas intentionnelles.

D'abord, intuitivement, il a posé l'hypothèse de l'artiste préhistorique. À partir de ses pierres fantaisistes, le mot «art», associé à celui d'«industrie», a été prononcé pour caractériser l'activité de l'homme antédiluvien : «Cet ouvrier des temps primitifs fut à la fois le premier artiste et le premier industriel»³⁰. Cette hypothèse, comme on sait, allait bientôt être vérifiée par Édouard Lartet, lecteur et admirateur de Boucher de Perthes³¹, à propos d'artefacts cette fois bien réels du paléolithique supérieur. Autrement dit, il a fallu la construction intellectuelle du second pour que le premier puisse à son tour, en 1861, appliquer les mêmes concepts esthétiques à d'authentiques objets aurignaciens, dans l'exposé de ses recherches d'octobre 1860 sur le site de la caverne d'Aurignac, en Haute-Garonne. Sur une canine d'ours des cavernes légèrement modifiée, Lartet discerne en effet «un semblant de forme animale assez mal définie, peut-être une tête d'oiseau», et parle alors de son auteur comme de «l'ouvrier ou, si l'on veut, l'artiste» (*ibid.*, p. 190), suivant une démarche et avec un vocabulaire qui sont en étroite continuité avec ceux de Boucher de Perthes. Lartet, à l'époque, attribuait d'ailleurs les objets d'Aurignac aux mêmes «bancs diluviens» que ceux des gravières de la Somme, c'est-à-dire «dans le plus haut degré d'ancienneté où l'on ait jusqu'à présent constaté la présence de l'Homme ou des débris de son industrie» (p. 201).

Au-delà de la seule attestation d'un «art» préhistorique, les méthodes et les termes de son interprétation se sont trouvés formulés pour la première fois dans les *Antiquités celtiques et antédiluviennes*. En attribuant aux hommes antédiluviens eux-mêmes une tendance à la pareidolie, Boucher de Perthes ne faisait pas que transposer sur eux une pulsion personnelle; il anticipait sur la mise en évidence de pratiques dont, près d'un demi-siècle plus tard, l'art pariétal paléolithique allait offrir d'éclatants exemples, dans les retouches gravées ou peintes sur des parois par les artistes paléolithiques, pour intensifier l'apparence animale ou sexuelle de formes naturelles déjà évocatrices par elles-mêmes.

Par ailleurs, il ouvrait les deux grandes voies d'interprétation de ces manifestations artistiques : celle – principale – de la fonction «morale» ou religieuse de l'art, qui allait être aussitôt reprise par Lartet dans son article de 1861³²; et celle, plus discrètement évoquée, d'une activité

30. Jacques Boucher de Perthes, *Antiquités celtiques et antédiluviennes*, ouvr. cité, vol. 1, p. 15.

31. Voir Édouard Lartet, «Nouvelles recherches sur la coexistence de l'homme et des grands mammifères fossiles réputés caractéristiques de la dernière période géologique», *Annales des sciences naturelles comprenant la zoologie, la botanique, l'anatomie et la physiologie comparée et l'histoire des corps organisés fossiles*, 4^e série, Zoologie, t. 15, Paris, Victor Masson et Fils, 1861, p. 216.

32. *Ibid.* Il suggérait en revanche que les représentations trouvées à Massat et à Savigné étaient postérieures au «déluge» dont Boucher de Perthes avait fait le pivot de sa théorie

purement ludique ou d'un «art pour l'art», qu'allait notamment développer Gabriel de Mortillet dans le dernier tiers du XIX^e siècle³³. Enfin, Boucher de Perthes recourt, comme allaient le faire ses successeurs, au comparatisme ethnographique, en demandant aux récits de voyageurs dans les «îles perdues de l'Océanie»³⁴ des clés pour comprendre l'économie spirituelle des premières œuvres d'art. Ce faisant, il a étendu l'enquête archéologique sur l'art préhistorique à une réflexion sur le caractère universel des pratiques figuratives – des ouvrages des «sauvages» aux graffitis contemporains³⁵ et aux dessins d'enfant –, et il a contribué précocement à un élargissement anthropologique du concept d'art, dont la modernité s'est fait – et continue plus que jamais de se faire – la caisse de résonance.

Mais surtout, ce qui prend forme à travers la réflexion esthétique ainsi contenue dans les *Antiquités celtiques et antédiluviennes*, c'est la nature profondément dualiste de notre rapport moderne avec l'idée de préhistoire, où coexistent analyse critique archéologique et esprit des contes de fées. En dépit de tous les avertissements de la science, l'horizon préhistorique ne cesse pas de faire briller la très ancienne promesse du merveilleux, c'est-à-dire d'un mystère irréductible et pourtant parfaitement tangible, incarné dans la matière. L'appétit de savoir ne s'y trouve pas seulement frustré mais relativisé, fissuré de l'intérieur par son incapacité structurelle à circonscrire l'objet qu'il s'est donné. Le processus même de construction de l'idée de préhistoire révèle ainsi la complexité d'une situation moderne où le désir de savoir encyclopédique n'en finit pas de se retourner contre lui-même. Pour reprendre les termes de Boucher de Perthes, si la préhistoire, avec l'art en son cœur, fait l'objet de tant de soins de notre part, c'est parce qu'elle est le champ par excellence où se rompent les barrages du «positif» et où s'ouvrent à la pensée les horizons sans fin du «possible».

de la préhistoire; qu'elles en étaient même séparées par «un intervalle chronologique peut-être immense» (*ibid.*, p. 213). Trois ans plus tard, en 1864, au terme de recherches systématiques en Aquitaine et en Dordogne avec Henry Christy, il allait renoncer à l'hypothèse diluvienne et se concentrer sur la chronologie relative d'une période plus récente qu'il nomme désormais «l'âge du Renne». Voir Henry Christy et Édouard Lartet, «Sur des figures d'animaux gravées ou sculptées et autres produits d'art et d'industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine», *Revue archéologique*, vol. 9, 1864, p. 233-267, ici p. 233-267.

33. Gabriel de Mortillet, *Le préhistorique. Antiquité de l'homme*, Paris, Bibliothèques des sciences contemporaines, 1883, p. 416.
34. Jacques Boucher de Perthes, *Antiquités celtique et antédiluviennes*, ouvr. cité, vol. 3, p. 475.
35. *Ibid.*, vol. 1, p. 11 : «Sur l'écorce de l'arbre de la forêt vierge comme sur le plâtre de la caserne ou sur la pierre des murs auréliens, vous retrouverez partout la même volonté de copier la vie».

Partie II

Moderne et préhistorique

La collection Frobenius et l'art moderne

À l'instar de «Paul Klee, entre-mondes» présenté au LaM à l'hiver 2021-2022, différentes expositions sont venues récemment souligner les liens entre préhistoire et art moderne, en mettant côte à côte des tableaux d'avant-garde et fac-similés de représentations plusieurs fois millénaires¹. Parmi ces sources exploitées par les artistes du xx^e siècle, la collection Frobenius est constituée d'environ cinq mille copies d'art préhistorique². Ce sont des aquarelles sur papier et des huiles sur toile, pour certaines de très grand format, pouvant atteindre jusqu'à deux mètres de haut sur dix mètres de long. Peintes à l'initiative de l'Institut de morphologie culturelle de Francfort, elles se veulent des copies «originales», selon l'expression de son directeur Leo Frobenius (1873-1938), c'est-à-dire conformes à la taille et aux formes des originaux, observés *in situ* lors des expéditions

-
1. Voir Sébastien Delot et Fabienne Eggelhöfer éd., *Paul Klee. Entre-mondes*, Paris/Villeneuve-d'Ascq/Bern, Flammarion/LaM/Zentrum Paul Klee, 2021. Pour l'analyse plus précise de ces expositions actuelles, voir une version enrichie de cette contribution: Hélène Ivanoff, «Polysémie et expographie d'une collection. Les copies d'art préhistorique de l'Institut Frobenius de Francfort-sur-le-Main», *André Leroux-Gourhan et l'esthétique. Art et anthropologie*, n°35-36 de *La part de l'œil*, 2021-2022, p. 363-378.
 2. Cinq mille copies ont été rassemblées par Frobenius, mais l'Institut qu'il a fondé en comporte huit mille aujourd'hui. Voir les catalogues d'exposition suivants: Karl-Heinz Kohl, Richard Kuba et Hélène Ivanoff éd., *Kunst der Vorzeit. Felsbilder aus der Sammlung Frobenius*, Martin-Gropius-Bau, Berlin, Prestel, 2016; Richard Kuba, Hélène Ivanoff et Maguèye Kassé, *Art rupestre africain. De la contribution africaine à la découverte d'un patrimoine universel*, cat. exp., Dakar, Musée Théodore Monod-Cheikh Anta Diop, Francfort-sur-le-Main, Institut Frobenius, 2017; Karl-Heinz Kohl, Richard Kuba et Hélène Ivanoff éd., *Arte Prehistórico/Arte Rupestre de la Colección Frobenius*, Mexico/ Paris, Musée national d'Anthropologie/INA, 2017. Voir aussi le catalogue d'exposition de Francfort, Museum Giersch et Frobenius-Institut éd., *Frobenius – Die Kunst des Forschens*, Petersberg, Imhoff Verlag, 2019; et celui de l'exposition de Paris, Cécile Debray, Rémi Labrusse et Maria Stavriniaki éd., *Préhistoire. Une énigme moderne*, cat. exp., Paris, Musée national d'Art moderne/Centre Pompidou, 2019.

de l'ethnologue allemand³, allant jusqu'à reproduire les aspérités et les couleurs des rochers. Elles ont été réalisées par les artistes de l'Institut d'après les images rupestres observées dans les grottes ou les abris-sous-roche, souvent inaccessibles, de régions diverses et de périodes historiques fort variées.

Sur cette huile sur toile de Ruth Assisa Cuno (1908-1934), peinte en Afrique du Nord dans le désert libyen lors de l'expédition de 1932, les figures gravées se superposent sur la pierre, provoquant l'entrelacement des éléphants et des girafes (illustration 6). Frobenius datait ces représentations figuratives d'animaux sauvages de 9 000 avant J.-C., vers le début du Néolithique, certains scientifiques⁴ optant aujourd'hui pour une chronologie plus courte, faisant remonter la datation à 5 000 avant J.-C. D'après les thèses chamaniques contemporaines⁵, l'enchevêtrement des formes pourrait s'expliquer par la croyance des hommes préhistoriques dans le pouvoir magique de la paroi rocheuse : elle serait, à cet emplacement, une membrane perméable entre le monde réel et le monde des esprits, les gravures étant ainsi inlassablement reproduites sur la même pierre sacrée. Lors de l'expédition de 1928-1930 sur les territoires de l'actuel Zimbabwe, Maria Weyersberg (1886-1987) reproduit de grandes fresques réalisées par les San, chassés de ces territoires vers 3 000 avant J.-C. Des silhouettes animales et humaines, des hommes près d'un lac, des antilopes et des boucs des savanes africaines manifestent une sorte de fluidité et d'harmonie entre le monde humain et animal dans ces temps anciens. Si les figures originales sont représentées de façon très réaliste, les proportions respectives entre les représentations ne sont pas toujours respectées. On note aussi la présence de motifs allongés, superposés, semblant flotter, que Frobenius qualifia de *Formlinge* ou formes moulées, à la signification mystérieuse, non identifiées mais qu'il fallait bien répertorier, il le fit donc sous ce terme.

D'autres aquarelles sur papier sont des fac-similés d'art préhistorique européen, à l'instar d'un moyen format reproduisant les gravures rupestres de Val Camonica datant de l'âge du bronze (illustration 7, p. 102). Peintes lors de l'expédition de 1935 par Elisabeth Krebs (1907-1985), ces formes géométriques d'apparence abstraite représentent en fait des habitations

-
3. Sur Frobenius, voir Hélène Ivanoff et Richard Kuba, « Leo Frobenius, un moderne malgré lui », *Préhistoire. Une énigme moderne*, ouvr. cité, p. 152-155 et Jean-Louis Georget, Hélène Ivanoff et Richard Kuba éd., *Kulturkreise. Leo Frobenius und seine Zeit / Cercles culturels. Leo Frobenius et son temps*, Berlin, Reimer, 2016.
 4. Voir Jean-Loïc Le Quellec, *Arts rupestres et mythologies en Afrique*, Paris, Flammarion, 2014.
 5. Voir Jean Clottes et David Lewis-Williams, *Les chamanes de la préhistoire : transe et magie dans les grottes ornées*, Paris, Seuil, 1996 ; et Jean Clottes, *Pourquoi l'art préhistorique ?*, Paris, Gallimard, 2011.

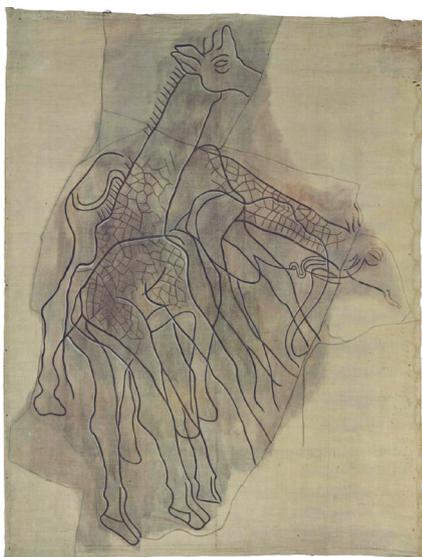


Illustration 6

Ruth Assisa Cuno (1908-1934),
Composition animale, Fezzan,
Lybie 1932, huile sur toile,
275 × 205 cm.

© FBA-D401847/Frobenius-
Institut, Goethe-Universität,
Francfort-sur-le-Main

de façon très schématique. Certaines gravures et peintures pariétales sont beaucoup plus anciennes, datant du paléolithique supérieur, à l'image de cette frise dessinée en 1936 par Maria Weyersberg, lors de l'expédition dans le Sud de la France et en Espagne (illustration 8, p. 102). Les chevaux sculptés dans la pierre de l'abri-sous-roche du Cap Blanc s'étendent sur quelque treize mètres de long et ont été taillés au silex vers 15 000 avant J.-C. De même, témoigne de cette époque magdalénienne l'aquarelle sur papier de Katharina Marr (1911-2004) copiant une représentation isolée du plafond de la grotte d'Altamira (illustration 9, page suivante) : un bison allongé et recroquevillé, figure naturaliste d'une extrême expressivité, peint vers 16 000 avant J.-C. Enfin, la peinture d'Agnès Schulz (1892-1973), donnant à voir des silhouettes humaines aux formes élancées et courbées, datant de 13 000 à 28 000 avant J.-C., souligne que les recherches de l'Institut de Francfort concernèrent aussi le continent océanien, notamment les territoires de l'actuelle Papouasie-Nouvelle-Guinée et l'Australie lors de l'expédition de 1938. Dans cette région du monde, lors du passage de Frobenius, les traditions d'art rupestre étaient encore perpétuées et conservaient un caractère sacré.

Afrique du Nord et du Sud, Espagne, France, Italie et Scandinavie, Papouasie-Nouvelle-Guinée et Australie : la collection Frobenius sortait de l'ombre des parois rocheuses des représentations provenant du monde



Illustration 7

Elisabeth Krebs
(1907-1985),
*Représentations
d'habitations*, Italie,
Val Camonica, Naquane,
1935, aquarelle sur papier,
143,5×166 cm.

© FBA-D203244/
Frobenius-Institut,
Goethe-Universität,
Frankfurt-sur-le-Main



Illustration 8

Maria Weyersberg, *Chevaux du cap blanc*, expédition
Espagne/Sud de la France, 1934, huile sur toile, 200×600 cm.

© FBA-D402287/Frobenius-Institut, Goethe-Universität,
Frankfurt-sur-le-Main



Illustration 9

Katharina Marr (1911-2004),
Bison couché, Altamira,
expédition Espagne/Sud de
la France, 1936,
aquarelle sur papier,
70×100 cm.

© FBA-C102667/
Frobenius-Institut,
Goethe-Universität,
Frankfurt-sur-le-Main

entier, datant de plusieurs millénaires. Elle les exposait au regard comme des tableaux, en deux dimensions, révélant un art universel remontant aux origines de l'humanité. Soudainement dévoilées aux artistes du ^{xx}^e siècle, ces peintures et gravures rupestres avaient d'évidentes parentés avec les créations artistiques de l'avant-garde : la superposition et la juxtaposition de figures de face et de profil, les formes abstraites et oniriques, l'extrême simplification du tracé, la parfaite reproduction ou les volontaires disproportions dans certaines représentations naturalistes, le support mural et le format monumental, la simulation du mouvement par les ombres portées et la démultiplication des figures, l'utilisation de pigments naturels et de techniques de grattage et de frottage... Qu'ils soient cubistes, surréalistes, expressionnistes ou tournés vers l'abstraction, les artistes éprouvèrent un choc esthétique à la découverte des représentations préhistoriques, à l'instar de Pablo Picasso (1881-1973), Joan Miró (1893-1983), Alberto Giacometti (1901-1966), Willi Baumeister (1889-1955), Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Wols (1913-1951) ou Jackson Pollock (1912-1956). Elles entraient désormais dans l'histoire de l'art en Europe. De sa constitution à ses expositions, l'histoire de la collection Frobenius met ainsi en lumière l'appropriation de l'art préhistorique par l'art moderne.

•

L'art préhistorique sorti de l'ombre des roches

À la source de cette collection d'art préhistorique se trouve Frobenius, personnalité polémique, foisonnante et plurielle de l'ethnologie allemande. Passionné par l'Afrique dès son enfance, il créa ses propres archives africaines à Berlin en 1898, à l'âge de vingt-cinq ans, sans avoir obtenu sa thèse de doctorat. Il occupa différents emplois temporaires dans les musées d'ethnologie allemands et suisses, notamment de Brême et de Bâle. À partir de 1905 et jusqu'à la Grande Guerre, ses premières expéditions – au Congo, au Soudan français, au Cameroun et au Nigeria, en Algérie et au Maroc – lui apportèrent une vision panoptique des cultures africaines. Puis le voyageur fonda un centre de recherche privé, l'Institut de morphologie culturelle à Munich en 1919, transféré en 1925 à Francfort, où il finit par obtenir un titre honorifique de professeur en 1932 et la direction du musée d'Ethnologie de la ville en 1934. Il renoua avec les expéditions à partir de 1926 en Égypte, en 1928-1930 en Afrique du Sud puis entre 1932 et 1934 dans le Sahara, pour se rendre ensuite en Europe : en France et en Espagne, en Italie et en Scandinavie. Autodidacte, « l'ethnologue-entrepreneur » se

situé à la charnière des derniers explorateurs de l'Afrique et des premiers ethnologues du ^{xx}^e siècle⁶.

Fils d'un architecte de l'armée prussienne, il dirigeait ses expéditions tel un chef d'armée et accordait une place essentielle aux traces de la culture artistique. Petit-fils du directeur du zoo de Brême, son enfance avait été marquée par les récits des explorateurs de l'Afrique – Livingstone, Barth, Nachtigal – et les spectacles exotiques donnés dans les jardins zoologiques. Promoteur d'une approche historico-culturelle, il n'eut qu'une faible reconnaissance académique jusque dans les années 1930, bien qu'il fût à l'origine de nouvelles théories qui rompaient avec l'évolutionnisme dominant de l'ethnologie naissante⁷. La popularité acquise sur la fin de sa carrière témoigne cependant de l'ampleur de ses réseaux politiques, culturels et financiers. Très pragmatique et soucieux d'assurer la survie financière de son institut, il trouva de nombreux appuis : il réussit à convaincre dès 1912 l'Empereur Guillaume II de la nécessité d'écrire une histoire culturelle universelle ; Mussolini soutint ces expéditions en Libye et le régime de Hitler contribua au financement de l'exposition de la collection à New York en 1937.

Pour Frobenius, le tournant de l'ethnologie vers la préhistoire s'opéra lentement, s'accompagnant d'un intérêt croissant pour les images plutôt que pour les objets de la culture. Il avait étudié les récits de l'explorateur allemand Heinrich Barth (1821-1865), l'un des découvreurs de l'art préhistorique africain du Sahara. Les premières peintures rupestres, d'époque contemporaine, qu'il observa durant son voyage en Afrique occidentale de 1907-1909 sont celles de la grotte de Songo dans les falaises de Bandiagara, où les Dogons pratiquaient encore leurs rites d'initiation. C'est à partir de l'expédition de 1913-1914 qu'il établit les premiers relevés d'art rupestre en Algérie et au Maroc après avoir rencontré Georges-Barthélemy Médéric Flamand (1861-1919) et Émile-Félix Gautier (1864-1940), deux scientifiques français spécialistes du Sahara, professeurs à Alger, que l'explorateur et géographe allemand Georg Schweinfurth (1836-1925) lui avait fait connaître. Les peintres de l'expédition copièrent des gravures datant selon lui « d'il y a 11 000 ans » dans le Sahara occidental⁸.

6. Pour plus de précision sur le parcours et la carrière universitaire de Frobenius, le refus de sa thèse de doctorat et ses relations avec l'université de Francfort, voir Bernhard Streck, *Leo Frobenius. Afrikaforscher, Ethnologe, Abenteurer*, Francfort-sur-le-Main, Societätsverlag, 2014.

7. Il défendit la théorie des cercles culturels qui inspira de nombreux ethnologues allemands à Berlin et à Vienne, pour l'abandonner ensuite au profit de la morphologie culturelle dans les années 1920. Cette approche d'histoire culturelle est représentative du courant diffusionniste allemand, rompant avec l'évolutionnisme du ^{xix}^e siècle.

8. Hélène Ivanoff, « Exposer l'art préhistorique africain. Le Paris de Leo Frobenius au début des années 1930 », *Kulturkreise*, ouvr. cité, p. 267-286.

Avec le préhistorien Hugo Obermaier (1877-1946), Frobenius publia les relevés du Sahara occidental dans *Hadschra Maktuba* en 1925⁹. La quête des origines de l'art se poursuivit dans le désert nubien en 1926, puis en Afrique du Sud de 1928 à 1930, où Frobenius rencontra le préhistorien Henri Breuil (1877-1961). Il retourna ensuite dans le désert libyen, en Algérie, en Égypte de 1932 à 1935, puis en Europe de 1934 à 1937. Après avoir réalisé son *Atlas africanus* répertoriant les objets africains¹⁰, Frobenius se tourna ainsi vers les images de la préhistoire, toujours préoccupé par le problème des formes de la culture et leur diffusion à travers l'espace et le temps. Il rassembla les copies des peintures rupestres du Sahara oriental en 1930 dans *Eryträa*, celles d'Afrique du Sud en 1931 dans *Madsimu Dsangara* et celles du Sahara central en 1937 dans *Ekade Ektab*¹¹.

Les peintres de l'Institut de Francfort ont pour la plupart le même profil. Ils ont suivi des cours dans des écoles de Beaux-Arts, telles les dessinatrices Gerta Kleist (1911-1998) ou Katharina Marr à la *Städelschule* de Francfort, où enseignèrent Willi Baumeister et Max Beckmann (1884-1950). Ils sont pour certains proches de l'avant-garde, à l'image de Wolfgang Schultze, expressionniste allemand connu sous le nom de Wols à Paris dans les années 1930 et exposé en 1948 avec Hans Hartung (1904-1989) par la galerie Colette Allendy. D'autres ont eu une carrière personnelle avant de partir en expédition avec Frobenius, tel Alf Bayrle (1900-1982). Sous contrat avec le marchand Paul Guillaume (1891-1934) et proche d'André Lhote (1885-1952), il exposa ses œuvres aux côtés de celles de Jean Cocteau (1889-1963) à la galerie des Quatre Chemins en 1928, avant de participer aux expéditions de Frobenius en Éthiopie en 1934 et dans le Sud de la France et l'Espagne en 1936. Ces peintres étaient majoritairement des femmes issues de la bourgeoisie, trouvant probablement dans cette vie d'aventures une échappatoire aux carcans de la société allemande de l'entre-deux-guerres – les expéditions pouvant durer plusieurs mois, voire deux années. Ce sont aussi ces dessinatrices qui furent à l'initiative des expositions et en gèrent la logistique dans les années 1930, notamment Maria Weyersberg, tandis que Frobenius était sur le terrain africain¹².

9. Leo Frobenius et Hugo Obermaier, *Hadschra Maktuba. Urzeitliche Felsbilder Kleinafrikas*, Munich, Wolff, 1925.

10. Leo Frobenius éd., *Atlas africanus*, Berlin, W. de Gruyter, 1921-1931.

11. Leo Frobenius, *Madsimu Dsangara. Südafrikanische Felsbilderchronik*, Berlin/Zurich, Atlantis/Verlag, 1931 ; Leo Frobenius, *Eryträa*, Berlin, Atlantis Verlag, 1931 ; Leo Frobenius, *Ekade Ektab. Die Felsbilder Fezzans. Ergebnisse der DIAFE X. nach Tripolitanien und Ost-Algier mit Ergänzungen der DIAFE XII aus Zentral-Algier*, Leipzig, Otto Harrassowitz, 1937.

12. Sur les artistes de l'Institut, voir Museum Giersch der Goethe-Universität, Francfort-sur-le-Main et Frobenius-Institut für kulturanthropologische Forschung éd., *Frobenius. Die Kunst des Forschens*, cat. exp., Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2019.

La collection Frobenius sortait les gravures et peintures rupestres de l'ombre des cavernes et des abris-sous-roche et leurs publications les rendaient accessibles à un grand public. Elle invitait à la comparaison entre images rupestres des savanes et des déserts africains et leurs homologues pariétaux des grottes européennes, à l'invention d'une préhistoire commune. Dans les métropoles modernes, elle exposait au grand jour un art préhistorique, soustrait au regard depuis plusieurs millénaires et originellement destiné à l'obscurité.

106

•

La collection Frobenius exposée dans les métropoles

Francfort, Amsterdam, Paris, Rome, Vienne, Berlin, New York : les expositions se multiplièrent durant l'entre-deux-guerres et prirent progressivement pour thème les images rupestres¹³. Dès le milieu des années 1920, les activités de l'Institut de morphologie culturelle récemment implanté à Francfort s'intensifièrent. Les dessins d'Égypte de Schweinfurth furent montrés en 1926 au palais Thurn und Taxis – l'ancien *Bundespalais* ou palais fédéral – aux côtés des collections ethnographiques et des relevés d'art rupestre de la récente expédition dans le désert nubien. C'est la première fois que Frobenius présentait des copies d'art rupestre au grand public, avant les expositions qui leur furent entièrement dédiées en 1929, à l'université du Witwatersrand de Johannesburg, à Prétoria, puis au Cap en 1930, grâce au financement accordé par le gouvernement sud-africain.

Plusieurs expositions furent ensuite organisées en Allemagne, notamment à Francfort où l'explorateur prit l'habitude de montrer ses collections ethnographiques au retour de ses expéditions, dans l'ancien *Bundespalais* et à la Maison de la mode, afin d'asseoir sa popularité et de diffuser ses recherches. Les mises en scène étaient extravagantes, l'ethnologue arrivant parfois à dos d'éléphant ou en cortège d'automobiles recouvertes de sable, attendu et accueilli par les personnalités politiques les plus éminentes de la ville, qui finançaient pour la plupart ses entreprises. Outre les expositions tournantes de Francfort, l'Institut proposait des expositions itinérantes dans les grandes métropoles européennes qui firent des tournées internationales, consacrées aux relevés d'Afrique australe puis à ceux du Sahara, en particulier à Bruxelles en 1930, à Paris en 1930 et 1933, et à Vienne en 1934. Les activités de l'Institut se déployèrent enfin outre-Atlantique, avec l'exposition du Museum of Modern Art à

13. Concernant les expositions de l'Institut, voir Hélène Ivanoff, « Von der Ethnologie zur Prähistorie. Die Ausstellungen von Leo Frobenius », *Kunst der Vorzeit*, ouvr. cité, p. 140-153.

New York et des expositions itinérantes dans une trentaine de villes américaines en 1937.

La scénographie évolua, elle aussi, accordant une place inégale et croissante aux copies d'art préhistorique. Certaines expositions présentèrent des collections ethnographiques simultanément aux fac-similés. Parmi les prêteurs de sculptures et masques africains figurent les grands collectionneurs de l'époque, à l'instar des artistes fauves Maurice de Vlaminck (1876-1958) et André Derain (1880-1954) pour la grande exposition de Bruxelles, *L'art nègre*, en 1930, ou de collectionneurs et marchands tels le baron Eduard von der Heydt (1882-1954), Charles Ratton (1897-1986) ou Han Coray (1880-1974) pour l'exposition de Zurich, *Peintures rupestres préhistoriques d'Afrique du Sud, Art nègre*, en 1931. À l'exposition de Vienne en 1934, *Madsimu Dsangara, les ombres du passé*, les aquarelles de Francfort furent associées aux têtes en terre cuite d'Ife, considérées par Frobenius comme les traces de l'ancienne Atlantide, alors qu'elles datent du xv^e siècle après J.-C. À la salle Pleyel, à Paris en 1930, quelques salles furent réservées aux collections de silex de l'abbé Breuil. Au musée d'Ethnographie, l'exposition temporaire de Frobenius fut ouverte en 1933, simultanément à l'inauguration de la salle permanente de préhistoire, dite «exotique», où le musée rupestre était constitué de fac-similés des peintures et gravures préhistoriques.

L'exposition du Museum of Modern Art de 1937 marqua un véritable changement et une volonté d'esthétiser les relevés d'art rupestre de l'Institut. La présentation extrêmement moderne dans des cubes blancs – sans cadre et description ethnographique – encourageait le visiteur à considérer ces relevés comme des peintures originales et plaçait l'art préhistorique aux sources de l'art de l'avant-garde occidentale. L'étage supérieur du musée était en effet occupé par les récentes acquisitions d'art moderne : des gouaches de Miró, des dessins de Michail Fjodorowitsch Larionov (1881-1964), des sculptures, moulages en plâtre et tableau en relief de Hans Arp (1886-1966) et des huiles sur toile de Paul Klee (1879-1940). Le directeur du musée et promoteur de l'art moderne Alfred H. Barr (1902-1981) était venu choisir les relevés en Europe l'été précédent, alors qu'il programmait une grande exposition surréaliste au MoMA qui devait précéder de peu celle concernant la collection Frobenius¹⁴. Il proclamait dans le catalogue de l'exposition *Prehistoric Rock Pictures in Europe and*

14. Alfred H. Barr, *Travel notebook*, Sommer 1936 [AHB, 9.E.2]; et archives de presses en ligne: [releases/MOMA1937/04-27_42737-18], MoMA, New York.

Africa de 1937 : « l'art du xx^e siècle s'est d'ores et déjà soumis à l'influence de la grande tradition de l'art pariétal préhistorique »¹⁵.

La collection de Francfort obtint ainsi une reconnaissance internationale grâce aux expositions de l'ethnologue. Certes elles ne présentaient que des copies, mais comme les moulages d'Angkor, elles rendaient l'altérité culturelle sensible et donnaient visibilité à ces « ombres » du passé. Jusque-là, l'art préhistorique n'était connu que par des photographies en noir et blanc, les fac-similés en couleurs ne pouvaient dès lors que favoriser le rapprochement avec les productions picturales de l'époque.

108

•

La réception artistique de la collection

Malgré le faible nombre de visiteurs, la réception de la collection Frobenius par les milieux artistiques fut considérable. Dès les années 1920, certaines revues d'art évoquaient en effet en Allemagne les recherches de l'ethnologue, comme *Der Querschnitt* du galeriste et marchand d'art de Düsseldorf Alfred Flechtheim (1878-1937), zélateur de l'avant-garde. Proche de la scène artistique parisienne, en l'occurrence du marchand Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979), de Picasso et de Klee, Flechtheim avait déjà publié en 1923 aux côtés de chants « nègres » des reproductions de peintures préhistoriques, appartenant au critique et historien d'art Carl Einstein (1885-1940), l'auteur de *Negerplastik*¹⁶.

De même, la revue *Cahiers d'art* de Christian Zervos (1889-1970) ouvrait ses pages en France à l'art préhistorique dès sa création en 1926, avec un article de l'historien d'art Jean Cassou (1897-1986) sur les peintures préhistoriques d'Altamira, tout en promouvant l'art moderne¹⁷. Cette revue se consacrait aux civilisations anciennes, aux arts protohistoriques et aux cultures non occidentales, tout en faisant place aux textes et œuvres de nombreux artistes, notamment Derain, Picasso, Miró, Arp, Max Ernst (1891-1976), Henri Matisse (1869-1954), André Masson (1896-1987) ou Amédée Ozenfant (1886-1966). De nombreux articles y furent rédigés par les membres de l'Institut de Francfort auxquels la revue ouvrit ses pages en 1929-1930. Un dossier sur l'Afrique préhistorique fut

15. Alfred H. Barr, « Preface and Acknowledgement », *Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa, from Material in the Archives of the Research Institute for the Morphology of Civilization*, L. Frobenius et D. C. Fox éd., Francfort-sur-le-Main/New York, Museum of Modern Art, 1937. Nous traduisons.

16. Voir cette illustration « Buschmännerzeichnung, Sammlung Einstein », Carl Einstein, « Negerlieder », *Der Querschnitt*, n° 3, 1923, p. 62.

17. Jean Cassou, « Peinture des temps préhistoriques », *Cahiers d'art*, n° 4, 1926, p. 70-71.

même rédigé pour la revue par Frobenius et Breuil en 1930 au moment de l'exposition parisienne¹⁸.

Documents, la revue dirigée par l'écrivain surréaliste Georges Bataille (1897-1962), était liée à l'équipe du musée d'Ethnographie du Trocadéro, notamment les ethnologues Georges Henri Rivière (1897-1985), Michel Leiris (1901-1990) et Marcel Griaule (1898-1956), ainsi qu'à certains historiens d'art ayant promu l'art africain, tel Carl Einstein. Financée par le galeriste Georges Wildenstein (1892-1963), elle fit place aux « Dessins rupestres du Sud de la Rhodésie », Frobenius dressant dans cet article un bilan de ses récentes recherches en Afrique australe¹⁹.

Plusieurs artistes furent également conviés aux vernissages des expositions parisiennes, à l'instar de Derain, Pierre Bonnard (1867-1947), Miró, Louis Marcoussis (1878-1941), Picasso, Ossip Zadkin (1890-1967) ou Marie Laurencin (1883-1956) en 1930, en témoignent des listes d'invités pour l'exposition de la salle Pleyel et les cartons d'invitation qui leur sont parvenus. Tandis que Frobenius était en expédition, Maria Weyersberg gérait la logistique des expositions. Dans une lettre, elle informait ainsi Frobenius de l'avancée de ses démarches : « Qui sera invité? [...] Picasso bien sûr, Zervos le connaît très bien »²⁰. Les liens entre Zervos et Picasso étaient en effet étroits à l'époque, le directeur des *Cahiers d'art* préparant un imposant catalogue de peintures et de dessins de l'artiste.

Les analogies formelles et conceptuelles entre art préhistorique et art moderne s'en trouvèrent renforcées. Le peintre cubiste André Lhote après avoir visité l'exposition de la salle Pleyel en 1930 écrivait :

Les parisiens ont pu admirer, à la salle Pleyel, une exposition d'un modernisme étourdissant : les inventions les plus diaboliques d'un Miró, d'un Max Ernst, d'un Jean de Boschère, les cuisines et les *graffiti* d'un Klee se déroulant en une série de fresques dont les plus impressionnantes atteignaient six mètres de longueur.²¹

À Paris, en 1933, les peintures rupestres furent comparées aux œuvres de Picasso : « Un dessin de Picasso? Non! Une femme assise gravure préhistorique »²² et le critique d'art Jean Cassou écrivit : « L'art le plus

18. Henri Breuil et Leo Frobenius, « L'Afrique », *Cahiers d'art*, n°8-9, 1930, p. 393-499. Le dossier fut ensuite publié sous la forme d'un livre portant le même titre par les Éditions Cahiers d'art en 1931.

19. Leo Frobenius, « Dessins rupestres du Sud de la Rhodésie », *Documents*, n°4, 1930, p. 185.

20. Lettre de Maria Weyersberg à Leo Frobenius, 4 septembre 1930, LF 680-8, Institut Frobenius. Nous traduisons.

21. André Lhote, « Les peintures rupestres de l'expédition Frobenius en Afrique du Sud », *La nouvelle revue française*, n°208, 1930, p. 148-150.

22. Le dessin de Ruth Assisa Cuno, *Femme avec un pagne*, 1932, Fezzan, Libye, dessin au crayon, 30 x 20 cm, (FBA-B 01801, Institut Frobenius), fut accompagné de cette légende et parut comme illustration dans l'article de Charles Galland, « Des dessins d'il y a 9 000 ans », *Le Monde illustré*, 18 novembre 1933, 2A M1 B5a, BCM-MNHN.

moderne n'a jamais rien inventé de plus primitif. Et rien n'est plus moderne que les ouvrages de cet art primitif»²³. À New York, en 1937, les images rupestres furent qualifiées par la presse new-yorkaise de premières œuvres surréalistes et elles furent mises en parallèle avec les tableaux de Klee et les sculptures de Arp²⁴. À l'Institut d'art contemporain de Londres en 1948, les fac-similés d'art rupestre australien furent présentés simultanément aux œuvres de Miró et les malanggan de Papouasie-Nouvelle-Guinée aux côtés des sculptures de Modigliani, lors d'une exposition intitulée «40 000 ans d'art moderne. Comparaison entre le Primitif et le Moderne»²⁵.

L'art des cavernes attirait en effet le regard des artistes de l'avant-garde parisienne au moment où ceux-ci délaissaient la forme académique du tableau, pour réaliser de grandes décorations murales, des collages ou des peintures de sable, à l'instar d'André Masson (illustration 10). Certains d'entre eux voulaient «assassiner la peinture», comme le proclamait Miró, estimant qu'elle était «en décadance depuis l'âge des cavernes», lui qui avait étudié les collections préhistoriques du musée de Barcelone et visité la grotte d'Altamira en 1955²⁶. C'est aussi à cette époque, vers 1929, que Arp réalisa des sculptures en ronde-bosse, des compositions avec des ficelles et des tableaux en reliefs, tout en étudiant les signes idéographiques recueillis par Zacharie Le Rouzic sur les monuments préhistoriques de Bretagne²⁷. De son côté, Giacometti avait copié la Vénus de Laussel la même année; il peignit et grava avec Max Ernst les galets glaciaires d'Engadine en 1934, et il écrivit vers 1946 : «*Dessins des cavernes. Dessins des cavernes, cavernes, cavernes, cavernes. Là et là seulement le mouvement est réussi*»²⁸. Alors que Matisse cherchait, lui aussi, une équivalence entre le signe et la forme, s'adonnant après la Seconde Guerre

-
23. Jean Cassou, «Expositions. Nouvelles salles du musée d'Ethnographie», *Marianne*, 22 novembre 1933, BCM-MNHN, p. 5.
24. Voir par exemple la juxtaposition d'une peinture rupestre représentant six autruches du désert libyen et le tableau de Paul Klee, *Petite machine expérimentale*, 1921, aquarelle, stylo et transfert d'encre sur papier dans Richard Neckman, «First Surrealists were Cavemen», *Milwaukee Sentinel*, 20 mai 1937, p. 13.
25. Sur l'exposition, voir l'article de Maria Stavrinaki, «Die Ausstellung 40.000 Years of Modern Art», *Kunst der Vorzeit*, ouvr. cité, p. 200-202. Pour les artistes exposés voir le catalogue de l'exposition: William G. Archer et Robert Melville, *40.000 Years of Modern Art. A Comparison of Primitive and Modern*, Londres, Institute of Contemporary Art, 1948.
26. Tériade, «On expose: Joan Miró», *L'intransigeant*, Paris, 7 mai 1928, dans Tériade, *Écrits sur l'art*, Paris, Adam Biro, 1996, p. 143. En 1926, Jean Cassou écrivait déjà: «Nous pourrions aller aussi loin que possible, nous ne dépasserons pas la perfection inscrite dans les grottes d'Altamira et de la Dordogne» («Peintures des temps préhistoriques», *Cahiers d'art*, n° 4, mai 1926, p. 70. Voir Rémi Labrusse, «Prähistorie und Moderne», K.-H. Kohl, R. Kuba et H. Ivanoff, *Kunst der Vorzeit*, ouvr. cité, p. 218-231.
27. Voir Christian Zervos, «Hans Arp. (Galerie Goemans)», *Cahiers d'art*, n° 8-9, 1929, p. 420.
28. Alberto Giacometti, «Carnet, 1946», *Écrits. Articles, notes et entretiens*, J. Dupin et M. Leiris éd., Paris, Hermann, 1990, p. 188.



Illustration 10 André Masson, *La famille en métamorphose*, décoration murale.

© Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1929

mondiale aux papiers collés, il dessinait aux ciseaux sur les murs de ses ateliers, qui devenaient comme les parois d'une grotte.

Compagnon d'Arp, d'Alexander Calder (1898-1976), de Masson et de Miró à Paris vers 1926, le sculpteur Henry Moore (1898-1986) lut Frobenius²⁹ dans les années 1930 et fut l'un des chantres de la beauté d'Altamira dont il évoqua la visite en 1934 et qu'il compara à l'académie royale de la peinture pariétale³⁰. Avant qu'il ne possédât dans sa bibliothèque plusieurs livres de Frobenius portant sur l'art rupestre africain datant des années 1930, Ernst Ludwig Kirchner avait copié la Vénus de Willendorf. Cette statuette paléolithique, aux formes proportionnées selon d'autres normes que celles de l'art classique européen, était l'une des plus anciennes figures humaines connues alors, dont la découverte fut révélée à partir de 1910³¹. Étudiant les gravures et les peintures préhistoriques, mais aussi les anciennes civilisations égyptiennes, l'expressionniste définissait son écriture artistique comme composée de hiéroglyphes, une écriture symbolique, «en rêvant à la façon dont les hommes de la

29. Henry Moore fit plusieurs esquisses et dessins dans le milieu des années 1930 à partir des illustrations du célèbre ouvrage de Leo Frobenius, *Kulturgeschichte Afrikas* ([1933], Paderborn, Salzwasser-Verlag, 2012), dont il possédait un exemplaire. Voir Alan Wilkinson, *The Drawings of Henry Moore*, cat. d'exp., Londres, Tate Gallery, 1977, p. 42. Voir en particulier Henry Moore, *Crowd Looking at a Tied-Up Object*, 1942, et l'illustration du livre: *Hommes Nupe devant deux danseurs costumés*, culte Dako, Nigeria.

30. Henry Moore, *Letter to Raymond Coxon and Edna Ginesi (Peacham & Gin)*, 30 juillet 1934, Tate Archive TGA 20122, Henry Moore, *Sculptural Process and Public Identity*, Tate Research Publication, 2015. En ligne: [<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/-r1145709>].

31. Voir Hélène Ivanoff, «Ernst Ludwig Kirchner und Leo Frobenius», *Kunst der Vorzeit*, ouvr. cité, p. 236-238.

Dordogne sculptent leurs figures animales dans les pierres»³². Baumeister partait à la recherche d'un langage universel et de l'inconnu dans l'art, se nourrissant des cours de Hans Mülhstein (1887-1969) sur les peintures d'Altamira à l'université de Francfort au début des années 1930 et des écrits de morphologie culturelle de Frobenius pour approfondir sa réflexion sur l'abstraction³³. Il réalisa plusieurs lithographies intitulées *Formlinge horizontales* ou *avec cercle* et *Abstraction horizontale* vers 1937, inaugurant sa série des *Idéogrammes*, dont il accrochait les épreuves aux murs de ses ateliers (illustration 11). Après avoir découvert les collections de l'Institut de Francfort à travers ses instruments de musique africains et s'être rendu à Paris avec Frobenius et sa femme Editha, Otto Wolfgang Schulze émigra dans la capitale où il prit le nom de Wols et se passionna pour les formes organiques et leurs métamorphoses, avant de se tourner vers l'art informel et le mouvement du «tachisme»³⁴.

Quant aux artistes américains, notamment les expressionnistes abstraits comme Pollock, Robert Motherwell (1915-1991), Willem De Kooning (1904-1997) ou Mathias Goeritz (1915-1990), plusieurs d'entre eux étaient sensibles à l'art préhistorique après la Seconde Guerre mondiale. Motherwell réalisa par exemple en 1979 plusieurs tableaux en hommage aux peintures préhistoriques de la grotte d'Altamira qu'il visita avec sa femme. Goeritz, qui avait suivi à la fin des années 1930 les cours à Berlin sur l'art préhistorique d'Eckart von Sydow (1885-1942), également grand admirateur de Frobenius et d'Einstein, s'était brièvement engagé dans l'école d'Altamira vers 1948, aux côtés de Mirò et Baumeister, avant de partir aux États-Unis où il réalisa plusieurs compositions évoquant la grotte d'Altamira. Pour cette nouvelle génération d'artistes, qui étaient relativement jeunes au moment de l'exposition de la collection Frobenius au MoMA en 1937 et qui ne l'ont sans doute pas visitée, l'art préhistorique était devenu une référence incontournable d'après-guerre, et les contacts avec les surréalistes français ne pouvaient que les encourager dans cette voie³⁵.

32. Ernst Ludwig Kirchner, *Briefe an Nele und Henry van der Velde*, Munich, R. Piper & Co, 1961, lettre du 6 mai 1918, p.82. Notre traduction.

33. Manfred Großkinsky et Birgit Sander éd., *Willi Baumeister, 1889-1955: die Frankfurter Jahre 1928-1933*, Francfort-sur-le-Main, Giersch Museum, 2005; Nicholas J. Conard et Wolfgang Schürle éd., *Zwei Weltalter*, ouvr. cité.

34. Patrycja de Ilgner Bieberstein, «Offene Bilderwelten: Überlegungen zu Wols, Klee und Frobenius», *Wols. Die Retrospektive*, Bremer Kunsthalle, The Menil Collection (Houston) éd., cat. exp., Munich, Hirmer, 2013, p.68-77; et Patrycja de Ilgner Bieberstein, «Frobenius und Wols», *Kulturkreise, Leo und seine Zeit / Cercles culturels. Leo Frobenius et son temps*, J.-L. Georget, H. Ivanoff et R. Kuba éd., Berlin, Reimer, 2016, p.234-235.

35. Elke Seibert, «Prähistorische Malerei im Museum of Modern Art (1937) und ihre Modernität», B. Burkard, H. Ivanoff, K.-H. Kohl et R. Kuba éd., *Kunst der Vorzeit. Texte zu den Felsbildern der Sammlung Frobenius*, Francfort-sur-le-Main, Institut Frobenius, p.55-63.



Illustration 11 Willi Baumeister dans son atelier, vers 1937.
© Photographie de Dieter Keller / Archives Baumeister,
Kunstmuseum, Stuttgart

Au-delà des analogies formelles et des recherches de nouvelles techniques, une poétique³⁶ se développait ainsi autour de la préhistoire dans les milieux artistiques, l'art moderne tentant de définir ses propres concepts et canons artistiques. La préhistoire était un monde énigmatique, situé hors du temps, hors de l'histoire, renvoyant aux mythes des origines. Ses représentations témoignaient d'une certaine relation de l'homme au monde, renvoyant les artistes à leur propre modernité, poussant certains, à l'instar des membres de *die Brücke* au début du xx^e siècle, à renouer avec un mode de vie communautaire proche de la nature, dans l'esprit des mouvements de réforme de la vie se développant en Allemagne et en Suisse en réaction à l'émergence des sociétés urbaines et industrielles. Dans l'entre-deux-guerres, ces peintures et gravures des temps anciens évoquaient certes un art premier, étendant et élargissant l'horizon spatial et temporel de l'histoire de l'art, mais aussi l'art des temps présents, et incarnaient une renaissance spirituelle tout autant qu'artistique. Avec la diffusion des publications et la multiplication des expositions dans l'entre-deux-guerres, l'exil américain des peintres surréalistes pendant la Seconde Guerre mondiale et la visite des sites après-guerre, l'art préhistorique était désormais lié au développement de l'art moderne.

36. Rémi Labrusse, «Préhistoire: une poétique de l'indistinction», *Préhistoire/Modernité*, R. Labrusse et M. Stavrinaki éd., n°126 des *Cahiers du musée national d'Art moderne*, hiver 2013-2014, p.44-57.

La polysémie de la collection Frobenius est en somme manifeste. Si sa valeur scientifique fut longtemps contestée et que la photographie l'emporta progressivement sur les reproductions picturales, elle constitue aujourd'hui une documentation d'une richesse considérable compte tenu de l'érosion et des dégradations de certaines peintures et gravures rupestres préhistoriques, notamment africaines et océaniques. Les fac-similés d'art rupestre ne sont certes pas des copies conformes, aucun relevé d'art préhistorique ne l'étant d'ailleurs, puisqu'ils sont toujours déjà en soi une interprétation de l'image observée en trois dimensions et une sélection isolée des représentations d'un site. Ils peuvent cependant encore contribuer à la connaissance et à la préservation d'un patrimoine culturel universel.

Sur le plan historique, l'histoire de la collection Frobenius et de ses expositions est une porte d'entrée dans les imaginaires collectifs du ^{xx}e siècle. La réception artistique de ces images et l'appropriation intellectuelle par l'avant-garde de l'idée de préhistoire participèrent à la construction d'un discours et aux pratiques de l'art moderne. Lorsque le directeur du MoMA de New York, Alfred H. Barr dut justifier à la fin des années 1940 sa conception de l'art moderne auprès du grand public et légitimer la politique d'exposition de son musée, c'est tout naturellement qu'il se tourna de nouveau vers les relevés d'art rupestre de l'Institut de morphologie culturelle exposés en 1937, en les présentant en couverture d'une brochure de 1948 comme « l'art moderne, il y a 5 000 ans... »³⁷.

Quant à la réception artistique de la collection Frobenius, et plus largement de l'art préhistorique, elle fut conséquente et croissante à une époque où l'avant-garde contestait les modèles de l'histoire européenne de l'art et tentait d'intégrer de nouveaux canons et concepts artistiques dans le champ de l'art en Europe. Les ateliers des artistes du ^{xx}e siècle s'apparentaient d'ailleurs aux grottes des premières créations artistiques. Ils étaient photographiés tels des cavernes avec des œuvres exposées ou peintes à même les murs, dans le cas de Picasso par Brassai, ou encore comparés explicitement à l'habitat des hommes de la préhistoire comme le fit Louis Aragon (1897-1982) dans son roman *Henri Matisse*. Décrivant son entrée dans la chambre de Matisse à Cimiez à Nice, le poète écrivait :

37. Cette brochure fait partie d'un ensemble de trois écrits : « Modern Art 5.000 Years Ago... », « Modern Art Yesterday... » et « Modern Art Today », 1946, *Reports and Pamphlets, 1940s*, The Museum of Modern Art Archives éd., New York (Courtesy the Museum of Modern Art Archives), MoMA, 1946. Voir à ce propos Richard Meyer, *What Was Contemporary Art?*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2013, p. 115-191.

— Et tout de suite, dans cette chambre, je me trouve dans une grotte. Dans une autre grotte. Mais ce dessin fait invinciblement penser au langage dessiné des époques lointaines, quand l'homme retraçait sur les murs des cavernes les buffles de la jeune Europe.³⁸

38. Louis Aragon, *Henri Matisse*, Paris, Gallimard, 1998, p.83.

Art préhistorique et art abstrait : un dialogue à deux voix

Dans l'édition du *New Yorker* du 27 juillet 2015, entre l'actualité internationale et les critiques littéraires, on trouve une illustration à sujet préhistorique (illustration 12, page suivante) : un homme poilu, vêtu de peaux de bêtes, trace le profil d'un bovidé sur les parois d'une caverne; l'animal, éclairé par un petit foyer, est couché sur son flanc droit et, tel un modèle d'antan, pose comme une jeune femme dans l'atelier d'un peintre. Déclinaison préhistorique du mythe de Dibutade, ce dessin incarne bien une idée qui, depuis la fin du XIX^e siècle, n'a jamais perdu de son élan : l'art paléolithique serait un art figuratif axé essentiellement sur l'imitation et visant à une transposition scrupuleuse de la nature. Miroirs du réel, les images peintes ou gravées à l'intérieur des grottes ne seraient donc qu'une traduction – tantôt réussie, tantôt manquée – du monde visible.

Et pourtant, contrairement à la perception commune, l'art des cavernes se caractérise par une association intime de figuration et d'abstraction. Non seulement les lignes, les points et les motifs «sans signification appréciable»¹ sont recensés dans la totalité des grottes ornées connues, mais dans plusieurs d'entre elles, ils dépassent en nombre les représentations animales. Dans certaines, le rapport non figuratif / figuratif est même de deux à un².

-
1. Émile Cartailhac, «Les peintures préhistoriques de la caverne d'Altamira», conférence prononcée au musée Guimet le 24 janvier 1904 et publiée dans les *Conférences faites au musée Guimet en 1903-1904*, M. Courant éd., Paris, Ernest Leroux, 1904, p. 109-133, ici p. 122.
 2. À ce sujet, voir au moins Michel Lorblanchet, *La naissance de l'art: genèse de l'art préhistorique dans le monde*, Paris, Errance, 1999; et Geneviève von Petzinger, *The First Signs. Unlocking the Mysteries of the World's Oldest Symbols*, New York, Atria Books, 2016.

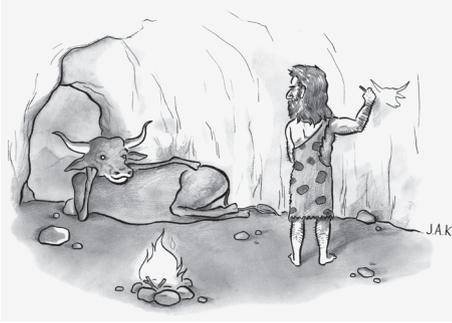


Illustration 12

Jason Adam Katzenstein, dit J. A. K., illustration sans titre publiée dans *The New Yorker*, 27 juillet 2015, p. 54.

© CartoonStock

Bien que ce fait soit désormais une évidence pour les archéologues, ce n'est pas un hasard si, encore aujourd'hui, les signes géométriques ne sont que très rarement associés à l'art préhistorique dans l'imaginaire collectif : considérés comme secondaires par rapport au répertoire figuratif, ils ont été négligés pendant une longue période par la littérature savante et évincés de la presse généraliste. Ce n'est qu'en 1958, en plein essor du structuralisme, que les premières études d'ensemble des signes non figuratifs sont publiées par André Leroi-Gourhan³. Depuis, divers chercheurs se sont penchés sur le thème, en adoptant tantôt des approches ponctuelles, à travers l'examen des marques abstraites dans une région précise, tantôt des perspectives plus globales⁴.

Malgré leurs différences, les travaux des dernières décennies ont un point en commun : ils examinent les signes paléolithiques à l'aune de leur fonction sémiologique (en tant qu'éléments d'un système de communication conventionnelle), ainsi que dans leur pleine autonomie formelle,

3. André Leroi-Gourhan, «La fonction des signes dans les sanctuaires paléolithiques», *Bulletin de la Société préhistorique française*, t. 55, n°7-8, 1958, p. 307-321; et André Leroi-Gourhan., «Le symbolisme des grands signes dans l'art pariétal paléolithique», *Bulletin de la Société préhistorique Française*, t. 55, n°7-8, 1958, p. 384-398. Pour une analyse du structuralisme dans l'œuvre de Leroi-Gourhan, voir Oscar Moro Abadía et Eduardo Palacio-Pérez, «Rethinking the Structural Analysis of Palaeolithic Art: New Perspectives on Leroi-Gourhan's Structuralism», *Cambridge Archaeological Journal*, vol. 25, n°3, 2015, p. 657-672.
4. Appartiennent à la première catégorie, entre autres, Denis Vialou, *L'art des grottes en Ariège magdalénienne*, 26^e supplément de *Gallia-Préhistoire*, 1986; María Pilar Casado López, *Los Signos en el arte Paleolítico de la Península Ibérica*, Saragosse, Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Facultad de Filosofía y Letras, 1977. À la seconde, Georges Sauvet, «Les signes pariétaux», *L'art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'étude*, Groupe de réflexion sur l'art pariétal paléolithique éd., Éditions du CTHS, 1993, p. 219-234; et, plus récemment, Stéphane Petrogiani et Éric Robert, «À propos de la chronologie des signes paléolithiques. Constance et émergence des symboles», *Anthropologie*, n° 47, vol. 1-2, 2009, p. 169-180; Geneviève von Petzinger, *The First Signs*, ouvr. cité.

telles des images volontairement stylisées ou délibérément non représentatives. Rien de plus éloigné donc de la lecture faite par les premiers préhistoriens, qui, épousant la théorie de l'iconicité des signes graphiques, n'y voyaient que des tentatives d'imitation maladroites ou les germes d'une inexorable décadence culturelle⁵.

Or, le changement de perspective qui s'opère au cours des années 1950, s'il est le symptôme d'une évolution interne de la discipline, relève aussi d'une modification plus générale du regard. Car si à l'époque d'Henri Breuil et de Louis Capitan l'histoire de l'art occidental coïncide *de facto* avec l'histoire de la ressemblance, à celle de Leroi-Gourhan le paradigme a complètement changé. L'esthétique abstraite domine la scène internationale de l'après-guerre, et la *mimesis* – qu'elle soit imitation de la nature ou d'un idéal de beauté – n'est plus, depuis longtemps, le principe-guide de la création artistique. Les signes pariétaux sont-ils devenus plus «visibles» après la propagation de l'art abstrait? Et la disponibilité – jusque-là ténue – des sources visuelles, a-t-elle provoqué une contamination réciproque entre la création contemporaine et l'interprétation des débuts de l'art? À travers l'étude de quelques exemples-clés, ce travail se propose de donner une première réponse – ne serait-ce que partielle – à ces questions.

•

Aux origines de l'art: abstraction ou figuration ?

Lorsqu'ils sont utilisés à propos des signes paléolithiques, les termes «abstrait» et «non figuratif» sont employés de façon conventionnelle, pour indiquer toutes ces images qui ne renvoient pas immédiatement à la réalité et qui demeurent par conséquent inintelligibles aux yeux de leurs exégètes (le préhistorien, l'anthropologue, l'historien de l'art). Il s'agit bien sûr d'un usage anachronique de ces mots, dont la signification, si elle facilite la communication scientifique entre chercheurs, n'a évidemment aucun sens pour les préhistoriques⁶.

Depuis la fin du XIX^e siècle, à l'aube de l'invention de l'art des cavernes, la présence des motifs non figuratifs déroute. Les spécialistes admettent généralement leur portée symbolique, aussi mystérieuse soit-elle, mais les signes abstraits ne font pas l'objet d'études particulières et,

5. Georges Sauvet, Suzanne Sauvet et André Włodarczyk, «Essai de sémiologie préhistorique (Pour une théorie des premiers signes graphiques de l'homme)», *Bulletin de la Société préhistorique française*, t. 74, n°2, 1977, p. 545-558.

6. À ce propos, voir Michel Lorblanchet, *La naissance de l'art*, ouvr. cité, p. 212.

malgré leur encombrante présence, n'occupent que quelques maigres lignes dans les descriptions des grottes ornées.

Ils connaissent cependant une fortune singulière dans les premières théories sur la naissance de l'art, où l'on peut distinguer deux positions divergentes : d'après la première, l'art à ses débuts serait schématique, et n'acquerrait un haut niveau de précision mimétique qu'après plusieurs millénaires, grâce au perfectionnement technique, biologique et culturel. Cette triple évolution aurait donc permis aux hommes des origines de différencier progressivement les formes géométriques en silhouettes naturalistes, essentiellement zoomorphes. L'un des partisans de cette interprétation, Edmond Pottier (1855-1934), archéologue, historien de l'art et conservateur au musée du Louvre, en résume ainsi le principe directeur :

Les premiers éléments ne sont pas dus à l'imitation de la nature, le dessinateur primitif est comme isolé en lui-même, le monde extérieur ne l'occupe pas. Il trace des lignes droites, brisées ou courbes, que son cerveau imagine et se complait à reproduire indéfiniment.⁷

De même, pour Salomon Reinach (1858-1932), archéologue et conservateur du musée des Antiquités nationales à Saint-Germain-en-Laye, la ressemblance accidentelle des motifs géométriques, tracés distraitement par des hommes indifférents aux formes réelles, ouvrirait graduellement la voie à la création d'un langage symbolique. Mais il s'agit d'une transformation progressive : ce n'est qu'avec le temps et l'évolution cérébrale «qu'on a pu reconnaître le soleil dans le cercle, la lune dans le croissant, la roue solaire dans la croix»⁸.

La seconde théorie soutient la thèse inverse d'une antériorité du dessin représentatif par rapport au dessin géométrique. Mû par l'instinct mimétique, l'homme des cavernes copie le monde qui l'entoure. L'avis du jeune Henri Breuil (1877-1961) à ce sujet est tranchant : «La première racine, d'où se développe ensuite l'aptitude à réaliser des productions plastiques, est l'instinct de l'imitation et l'application de la ressemblance»⁹. Breuil venait alors de publier un article titré, significativement, «La dégénérescence des figures d'animaux en motifs ornementaux à l'époque du renne»¹⁰. Avis partagé par le psychologue et théoricien du cinéma Hugo Münsterberg (1863-1916) :

7. Edmond Pottier, *Catalogue des vases antiques de terre cuite au musée du Louvre*, t.1 : *Les origines*, Paris, Impr. réunies, 1896, p. 247-248.

8. Salomon Reinach, «Les croissants d'or préhistoriques», *Revue archéologique*, 4^e série, t.18, 1911, p.191.

9. Henri Breuil, «L'art à ses débuts. Les enfants, les primitifs», *Revue de philosophie*, n°7, 1906, p.162-178.

10. Henri Breuil, «La dégénérescence des figures d'animaux en motifs ornementaux à l'époque du renne», *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles lettres*, 49^e année, n°1, 1905, p.105-120.

Partout l'art à ses débuts est d'abord réaliste, tant l'art ornemental que l'art plastique, et c'est par la dégénérescence des motifs réalistes que la représentation exacte, ou voulue telle, des formes, se change peu à peu en représentation conventionnelle, c'est-à-dire stylisée, et enfin linéaire.¹¹

À quelques exceptions près¹², les plus anciennes interprétations de la naissance de l'art trahissent donc une vision négative des formes non figuratives : «gribouillages inconscients» ou «dégénérescences des motifs réalistes», dans les deux cas les signes géométriques sont éloignés, par immaturité ou par décadence, de l'âge adulte de l'art rupestre, sa phase de splendeur : la précision naturaliste. Il s'agit d'une optique largement partagée à l'époque, qui offre parfois l'occasion de projeter sur ces temps lointains des clichés répandus. Ainsi Jacques de Tensin, après avoir parcouru les actes du *Premier congrès préhistorique de France* de 1905, en tire la conclusion suivante :

Il y a eu dans le Sud de la France et le Nord de l'Espagne des peuples dont l'art primitif, assez développé, avait un caractère occidental précis, un caractère qui ne paraît pas inspiré du hiératisme symboliste propre à l'Orient; en un mot, dont la formule d'art était l'imitation de la nature.¹³

Et, plus loin, il affirme que les cavernes peintes «démontrent incontestablement que [...] l'art primitif fut la pure et simple représentation de la nature» (*ibid.*, p. 62).

D'ailleurs, les témoignages archéologiques qu'on ne cesse d'accumuler semblent confirmer cette idée : les animaux gravés sur ivoire, os ou bois de renne sont imités de façon tellement fidèle que les zoologues – affirment les témoins de l'époque – n'ont aucune difficulté à comprendre à quelle espèce ils appartiennent. Pendant la Belle Époque, tout semble donc aller dans le sens de la thèse du mimétisme comme élément fondateur de l'art : les signes abstraits ne seraient qu'un fastidieux accident de parcours, comme les balbutiements d'un petit enfant ou les sons désarticulés d'un vieil homme.

11. Hugo Münsterberg cité dans Waldemar Deonna, «Quelques remarques sur la stylisation», *Revue d'ethnographie et de sociologie*, 1913, p. 5.

12. C'est le cas de l'ethnologue Arnold Van Gennep, qui adopte une position radicalement opposée à celle qu'on vient de mentionner : «Si l'art commence par le réalisme, c'est qu'en effet le réalisme est la forme d'art la plus facile à exécuter. L'art stylisé ne vient qu'après, en tant qu'abstraction, de même que les idées abstraites sont postérieures aux idées concrètes» (Arnold Van Gennep, «Dessin d'enfant et dessin préhistorique», *Archives psychologiques*, n°40, 1911, p. 336). Mais les partisans de cette hypothèse demeurent extrêmement rares à l'époque.

13. Jacques de Tensin, «Réflexions sur le premier Congrès préhistorique de France», *La revue intellectuelle des faits et des œuvres*, n°1, 25 octobre 1906, p. 35.



Les artistes abstraits face à l'art préhistorique

Dans les mêmes années, le monde de l'art vivant est en effervescence. Les avant-gardes historiques font leurs premiers pas, une nouvelle sensibilité esthétique s'amorce, et le paradigme de l'histoire comme progression linéaire est violemment contesté. L'art abstrait, au sens moderne du terme, naît en Europe au début des années 1910, lorsqu'une poignée d'artistes conduit, indépendamment les uns des autres, des expériences picturales assez proches¹⁴. Observateur attentif, Guillaume Apollinaire en saisit les premiers échos en 1912 :

Les jeunes peintres des écoles extrêmes veulent donc faire de la peinture pure. C'est un art plastique entièrement nouveau. Il n'en est qu'à son commencement et n'est pas encore aussi abstrait qu'il voudrait l'être.¹⁵

À cette époque, l'art préhistorique demeure encore largement relégué dans les revues savantes ; et s'il fait quelques apparitions sporadiques dans la critique d'art, c'est avec une connotation négative. Ce n'est qu'à partir de l'entre-deux-guerres, et notamment de la fin des années 1920, que la préhistoire commence à envahir la presse d'avant-garde : des livres tels qu'*Art* d'Amédée Ozenfant, ainsi que des revues comme *Formes*, *Documents* et surtout *Cahiers d'art*, se font les médiateurs des connaissances sur l'art des origines¹⁶. Les nombreuses reproductions, publiées à côté des œuvres les plus actuelles, provoquent des chocs visuels inédits dont les conséquences seront fécondes. Cependant cette période ne constitue pas exclusivement un tournant dans la propagation d'images préhistoriques, mais aussi une étape fondamentale dans la légitimation de l'art non figuratif, alors à son apogée : le 15 mars 1930 paraît le premier numéro de *Cercle et Carré*, revue du groupe homonyme fondé par Michel Seuphor et Joaquín Torres García qui comprend parmi ses membres Kandinsky, Mondrian et Pevsner. À cette association répond, moins de deux ans plus tard, l'« Abstraction-Création », collectif d'artistes institué par Auguste Herbin, Jean Hélion et Georges Vantongerloo en défense de l'art abstrait, tandis que les acquisitions éclairées des musées de Hanovre et de Lodz jettent les bases de sa reconnaissance institutionnelle.

14. Leah Dickerman et al. éd., *Inventing Abstraction, 1910-1925. How a Radical Idea changed Modern Art*, New York, Museum of Modern Art, 2013, p. 12.

15. Guillaume Apollinaire, « Du sujet dans la peinture moderne », *Les soirées de Paris*, n°1, février 1912, p. 4, cité par Leah Dickerman dans *Inventing Abstraction, 1910-1925*, ouvr. cité, p. 13.

16. Voir Chiara Di Stefano, « Diffusion de l'art préhistorique : les revues d'avant-garde françaises dans l'entre-deux-guerres », *Préhistoire : une énigme moderne*, C. Debray, R. Labrusse et M. Stavrinaki éd., cat. exp., Paris, Musée national d'Art moderne/Centre Pompidou, 2019, p. 68-69.

C'est dans ce climat de fermentation générale que Christian Zervos, intellectuel passionné d'art archaïque et directeur des *Cahiers d'art*, lance dans sa revue un questionnaire sur la nature de l'art abstrait¹⁷. Outre le directeur du musée de Hanovre, Alexandre Dörner, il interpelle cinq artistes : Piet Mondrian, Vassily Kandinsky, Willi Baumeister, Fernand Léger et Jean Arp. Il est significatif que deux d'entre eux – Kandinsky et Baumeister – citent dans ce contexte l'art préhistorique. Le premier écrit :

— Il est toujours un peu périlleux de ne s'appuyer que sur le passé. Il est dangereux de prétendre que les nouveautés seraient des erreurs parce qu'elles n'ont jamais encore existé. Et déjà pour cette raison que notre connaissance du passé est fort défectueuse. On peut en effet trouver fort souvent dans le passé des phénomènes étroitement apparentés du moins avec les phénomènes « les plus récents » et n'ayant jamais encore existé, songeons, par exemple, à Frobenius et à ses découvertes des temps derniers.¹⁸

123

Leo Frobenius, archéologue et ethnologue allemand, personnage éclectique, est l'un des principaux médiateurs de l'art préhistorique de l'entre-deux-guerres¹⁹. Kandinsky fait ici tout particulièrement référence à ses recherches sur l'Afrique préhistorique, présentées dans un numéro spécial des *Cahiers d'art* en 1930²⁰, qu'il mentionne explicitement dans une lettre à Zervos du 16 février 1931 :

— Vous savez très bien que presque l'identité (intérieure) de l'art moderne et de l'art très ancien est très souvent le meilleur moyen de montrer au monde la vitalité organique de l'art nouveau. Les personnes « sceptiques » s'imaginent que l'art nouveau est inventé « exprès pour épater les bourgeois ». Si on leur montre les racines organiques de cet art et la grande ressemblance avec les passés ils voient tout d'un coup au lieu du « paradoxe » un évènement naturel et nécessaire. J'ai raconté à mes élèves des grandes découvertes de Frobenius et j'ai leur

17. Sur l'engouement de Zervos pour les arts archaïques, voir Rémi Labrusse, « Dieux cachés, mirages des origines », *Cahiers d'art. Musée Zervos à Vézelay*, C. Derouet éd., Paris, Hazan, 2006, p. 39-59.

18. Vassily Kandinsky, « De l'art abstrait - IV. Réflexions sur l'art abstrait », *Cahiers d'art*, n°7-8, 1931, p. 351.

19. Sur Frobenius, voir au moins Hélène Ivanoff, Karl-Heinz Kohl et Richard Kuba éd., *Kunst der Vorzeit. Felsbilder aus der Sammlung Frobenius*, Berlin, Prestel, 2016 ; Benedikt Burkard, Hélène Ivanoff, Karl-Heinz Kohl et Richard Kuba éd., *Kunst der Vorzeit. Texte zu den Felsbildern der Sammlung Frobenius*, Francfort-sur-le-Main, Frobenius-Institut, 2016 ; ainsi que Jean-Louis Georget, Hélène Ivanoff et Richard Kuba éd., *Kulturkreise. Leo Frobenius und seine Zeit / Cercles culturels. Leo Frobenius et son temps*, Berlin, Reimer, 2016.

20. Henri Breuil et Leo Frobenius éd., *L'Afrique, Cahiers d'Art*, n°8-9, 1930.

montré le numéro des *Cahiers* avec les reproductions de cet art et ils écoutèrent une heure et demi presque sans respirer.²¹

Le lien organique entre l'abstraction picturale et l'art paléolithique, que Kandinsky n'hésite pas à brandir comme une arme en défense de la modernité artistique, est ainsi établi sur la base d'une proximité à la fois esthétique et spirituelle. Difficile de savoir si «[s]es élèves» sont ses étudiants du Bauhaus, où il enseigne de 1922 à 1933, ou bien les jeunes peintres qui, d'après les souvenirs de sa femme Nina, lui rendent visite régulièrement. Les sources d'archive provenant du fonds Kandinsky ne permettent pas de trancher la question, mais témoignent au moins de la présence de l'art préhistorique dans le riche répertoire iconographique montré au Bauhaus : aux reproductions d'art japonais ou tribal, Kandinsky ajoute celle du «sorcier» de la grotte des Trois-Frères ou celle d'un bison de Niaux²².

Venons-en à la réponse de Willi Baumeister au questionnaire. Après avoir affirmé que «la peinture abstraite moderne est archaïque», l'artiste loue la puissance expressive des «moyens artistiques purs» : de l'agencement des lignes et des couleurs qui est considéré comme une valeur en soi, indépendante du sujet pictural. Cette dissociation de la forme et du contenu ouvre la voie à une lecture abstraite des images et, de manière significative, c'est l'art pariétal qu'il choisit comme exemple :

Il faut avoir ressenti la force d'une ligne unique, d'un contour de bison des temps préhistoriques, mais *non pas* à cause du bison. De même, il faut avoir éprouvé ce qu'il y a de sain et actif dans une surface colorée, sans se préoccuper si elle imite une forme naturelle ou pas.²³

Ces lignes témoignent de ses premières réflexions sur l'art préhistorique. C'est précisément en 1931 que Baumeister commence à suivre les conférences de Hans Mülhstein et à participer aux fouilles archéologiques dans les Alpes souabes, ainsi qu'à collectionner des outils paléolithiques et des moulages de statuettes de l'Âge de pierre. Quelques années plus tard, en 1933-1934, il travaillera à la série *Valltorta* inspirée des peintures rupestres du Barranc de Valltorta, pour s'orienter ensuite sur des solutions non figuratives qui ne sont pas sans évoquer les outils lithiques ou les tracés digitaux sur les parois des cavernes²⁴.

-
21. Lettre de Vassily Kandinsky à Christian Zervos du 16 février 1931, *Correspondances avec Zervos et Kojève*, C. Derouet éd., hors-série des *Cahiers du musée national d'Art moderne*, 1992, p. 73. La référence à la préhistoire a été soulignée pour la première fois par Rémi Labrusse dans «Dieux cachés, mirages des origines», art. cité.
 22. Voir, à Paris, la bibliothèque Kandinsky, fonds Vassily Kandinsky, *Cours du Bauhaus: notes préparatoires, matériel, documents produits par les élèves (1922-1933)*, cotes VK 571 - 590.
 23. Willi Baumeister, «Réponse à l'enquête sur l'art abstrait», *Cahiers d'art*, n°4, 1931, p. 215-216.
 24. Harald Floss, «Willi Baumeister et la préhistoire», *Préhistoire: une énigme moderne*, ouvr. cité, p. 159-160.

Dans les critiques d'art de l'entre-deux-guerres, le rapprochement d'œuvres modernes figuratives et de peintures pariétales n'est pas inhabituel; plus inusité, en revanche, est le rapprochement avec la production des artistes abstraits. Une exception est constituée par le compte rendu d'une exposition de Jean Arp en 1928, dans lequel Paul Hooreman écrit :

Hans Arp, né à Strasbourg, a son atelier dans l'Âge des cavernes. [...] Ses ancêtres firent la pierre, il a discipliné la couleur et les brosses, les ciseaux, le carton, l'inquiétant triplex sensible à la chaleur comme un homme. [...] Il vit à Cro-Magnon l'été, mais pendant l'hiver, il voyage. Habile à lire dans les lignes du monde, il interroge souvent les rides jurassiques et les froissements du pliocène. Car Hans Arp, né à Strasbourg, sait qu'il mourra à l'âge du bronze.²⁵

Fasciné par la préhistoire tout au long de sa carrière, Arp s'installe temporairement à Carnac en septembre 1929, en compagnie de son épouse et du couple Delaunay : « Nous avons rêvé au milieu des monuments mégalithiques... », se souviendra plus tard Sonia Delaunay²⁶.

Mais si divers artistes se rendent à l'époque sur les sites néolithiques, les visites des grottes ornées demeurent, quant à elles, assez rares : parmi les maîtres de l'abstraction, celle de Nicolas de Staël revêt une importance particulière, car elle se situe dans une phase très précoce de sa formation. Le 5 août 1935, Nicolas de Staël décrit à Georges de Vlaminck, son professeur de décoration à l'Académie de Saint-Gilles, l'un des sommets de son séjour espagnol :

Altamira. Il fait tout noir. Bruits de clefs, de porte en fer qu'on ouvre, de lampe qu'on essaie d'allumer et tout à coup on rentre dans une vaste salle très sombre.

C'est la grotte.

Le plafond qui pèse réellement sur la grotte est couvert de dessins. Extraordinairement beaux de couleur et de dessin. La pierre épouse parfois la forme d'un taureau.

Et plus on regarde, plus on sent le mouvement de la bête.

La fraîcheur étonne car l'eau s'infiltrant à travers la roche traverse les dessins et vous tombe goutte par goutte sur le front et les dessins restent intacts, on dirait qu'ils ont été faits hier. Je suis retourné assez souvent. Un art qui ne lasse pas et qui se laisse pénétrer peu à peu. Ils ne m'ont pas permis, ces cochons-là, de prendre des croquis

25. Paul Hooreman, « Compte rendu de l'exposition Hans Arp à la galerie L'Époque de Bruxelles », *Variétés*, n° 2, 15 juin 1928, p. 75.

26. Isabelle Ewig, « Le voyage à Carnac de Robert et Sonia Delaunay, Jean Arp et Sophie Taeuber-Arp », *Préhistoire : une énigme moderne*, ouvr. cité, p. 191-192; Stefanie Poley, *Hans Arp. Die Formensprache im plastischen Werk*, Stuttgart, Hatje, 1978.

dans la grotte. J'aurais aimé vous donner des croquis des taureaux comme je les vois moi. Breuil, il n'a rien fait. C'est beaucoup plus vif. Il y a une vie intense là-dedans, un mouvement spontané. Si on se représente la vie de ces gens-là, toute la grotte prend un aspect étrangement puissant, réel. Alors j'ai passé mon mouchoir sur le dessin que je préférerais mais je crois que cela ne veut rien dire que mon mouchoir soit noir, rouge, et ocre.²⁷

126 Les échos du plafond altamirien ne sont pas immédiatement perceptibles dans les peintures réalisées par Nicolas de Staël, mais résonnent longuement dans l'imaginaire de l'artiste. Outre le dynamisme des figures animalières, ce qui frappe le peintre, c'est la fraîcheur de ces couleurs ancestrales qui semblent effacer quinze mille ans d'histoire, rapprochant de façon vertigineuse le présent et le passé immémorial.

Il ne serait pas utile de dresser ici un inventaire des artistes qui, de Pierre Tal-Coat à Giuseppe Capogrossi, de Barnett Newman à Pierre Soulages, ont su saisir la vitalité des signes primitifs à l'ère de l'abstraction ; il est plus intéressant, en revanche, de souligner le rôle déterminant que l'art préhistorique, figuré ou non, a joué dans le passage de certains peintres vers l'abstraction. L'exemple de Francis Picabia est en ce sens éloquent.

Vers la fin de sa vie, Picabia, affaibli et malade, exorcise l'idée de la mort en peuplant ses toiles d'effigies érotiques, incarnations mêmes des pulsions vitales²⁸. Fait inédit dans son œuvre, les citations d'art préhistorique sont nombreuses à cette période et souvent littérales : les tableaux *Une fois deux* et *Égoïsme* (illustration 14), réalisés entre 1945 et 1950, évoquent explicitement les figurines néolithiques de Nebra ou de Cucuteni (illustration 13), tandis que les silhouettes féminines de La Roca dels Moros, abri d'art rupestre levantín, réapparaissent dans plusieurs peintures de Picabia photographiées en octobre 1945 dans son atelier parisien, rue Danielle Casanova²⁹. À d'autres occasions, les sources originelles ne sont pas immédiatement reconnaissables : c'est le cas des multiples signes vulvaires qui jalonnent ses toiles à la même période et qui ne sont pas sans rappeler ceux qui apparaissent, par exemple, à El Castillo.

27. Lettre de Nicolas de Staël à Georges de Vlaminck du 5 août 1935. Voir Nicolas de Staël, *Lettres: 1926-1955*, G. Viatte éd., Paris, Le Bruit du temps, 2016, p. 39.

28. Voir en particulier Arnauld Pierre, *Picabia. La peinture sans aura*, Paris, Gallimard, 2002, p. 265-288.

29. La photographie est reproduite dans Maria Lluïsa Borràs, *Picabia*, Paris, Albin Michel, 1985, fig. 1015.



Illustration 13
Une «Vénus» de la culture de Cucuteni-Trypillia, Piatra Neamt Museum, Bucarest.

© Christin Chirita/From
Wikimedia Commons

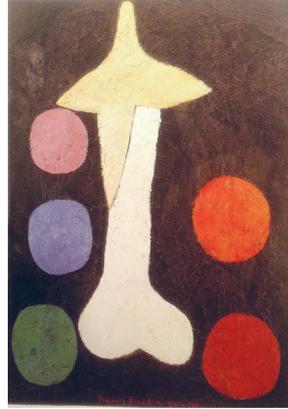


Illustration 14
Francis Picabia, *Égoïsme*, 1947-1950, huile sur panneau, 153,6×110,8 cm, Museum Boijmans van Beuningen (Rotterdam).

© Adagp, Paris, 2020

Cet engouement soudain pour la préhistoire, s'il est à mettre en relation avec le rapprochement de Picabia avec Henri Goetz et Christine Bomeester qui, en 1940, passent plusieurs mois à fouiller la vallée de la Vézère dans l'espoir d'y découvrir des grottes ornées, survient aussi à un moment très sombre de sa vie. Et cela n'est pas anodin, car les usages modernes de la préhistoire se profilent souvent comme réponse à un malaise – qu'il soit personnel ou de portée plus générale.

En effet, le sentiment d'une *tabula rasa* provoquée par la Seconde Guerre mondiale marque un tournant décisif dans la réception de l'art préhistorique au sein des avant-gardes. Ainsi, si l'invention de Lascaux en 1940 a en soi une importance que l'on ne saura pas sous-estimer³⁰, l'«implacable symétrie» qui s'instaure entre ce site, érigé en symbole de l'origine de l'humanité, et Hiroshima, le spectre de sa fin, contribue largement à la fortune de son iconographie. Comme l'affirme Maria Stavrinaki :

Lascaux a rendu «sensible» l'expérience intérieure de l'homme préhistorique et les bombes nucléaires «ont rendu sensible la

30. Sur la portée symbolique de la découverte de Lascaux, voir Jean-Paul Demoule, «Lascaux», *Les lieux de mémoire*, vol. 3: Les France, P. Nora éd., Paris, Gallimard, 1992, p. 237-274.

perception des radiations envahissant l'atmosphère». Lascaux est le commencement d'une histoire universelle et Hiroshima peut bien en constituer la fin.³¹

Depuis l'après-guerre, les références à l'art pariétal se multiplient donc de façon exponentielle et la préhistoire devient partie intégrante de l'imaginaire occidental. Mais ce phénomène provoque aussi, en retour, «une contribution de l'art moderne à l'art du Paléolithique supérieur», notamment pour ce qui concerne le rôle des signes abstraits pariétaux, car «on ne voit que ce qu'on sait voir»³². Comme dans un dialogue à deux voix, l'apport s'avère réciproque.

128

•

«Altamira est l'abstraction naturelle». L'École d'Altamira

Plateforme internationale de discussion plus qu'école au sens strict, l'*Escuela de Altamira*, fondée en 1948 par le peintre et architecte allemand Mathias Goeritz, fédère de nombreux artistes, écrivains et intellectuels, dont José Llorens Artigas, Joan Miró, Barbara Hepworth et Willi Baumeister³³. Ceux-ci se réunissent régulièrement à proximité (et parfois à l'intérieur) de la caverne d'Altamira, qu'ils considèrent comme «un symbole de l'art vivant, de l'art en dehors du temps historique, de l'art par-dessus tout nationalisme». L'objectif de l'*Escuela* est double : revitaliser la scène culturelle espagnole, asphyxiée et isolée durant les années de guerre, et catalyser les efforts internationaux en faveur de l'art nouveau, que ses membres identifient majoritairement avec l'art abstrait. Dès le départ, cette initiative est placée sous le signe de la préhistoire. En septembre 1948, Goeritz écrit :

Je crois que notre idée qui doit se baser sur un manifeste philosophique, est une *nouvelle préhistoire*, sans que l'on ne nie aucune des

31. Maria Stavrinaki, «Lascaux-Hiroshima. La préhistoire de Pierre Huyghe à Georges Bataille», *Les cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 135, printemps 2015, p. 55-56.

32. Pierre Daix, «L'importance de la main pour notre connaissance de *Sapiens Sapiens*», *Roucadour : l'art initial gravé*, J.-P. Coussy, P. Daix et A. Glory éd., Carjac, Résurgence, 2005, non paginé.

33. Alejandro Rangel Hidalgo, Ida Rodríguez Prampolini, Ángel Ferrant, Eduardo Westerdahl, Rafael Santos Torroella, Sebastián Gasch, José Llorens Artigas, Ricardo Gullón et Pablo Beltrán de Heredia – auxquels se joignent bientôt Enrique Lafuente Ferrari, Eudaldo Serra, Francisco Cossío, Luis Felipe Vivanco, Joan Miró et Daniel Alegre. À vocation internationale, le groupe s'ouvre dans les mois suivants : Alberto Sartoris, Carla Prina, Tony Stubbing, Ted Dryssen, Ben Nicholson, Barbara Hepworth et Willi Baumeister y adhèrent avant l'automne 1949.

expériences de la culture ni aucun de ceux qu'on appelle les progrès de la civilisation du xx^e siècle.³⁴

Et c'est dans les grottes d'Altamira qu'un mois auparavant, Goeritz, ébloui par les peintures pariétales se dévoilant sous ses yeux, commença à mûrir l'idée d'une *escuela pictorica* fondée sur un critère esthétique novateur.

Dans son ensemble, en vérité, l'École d'Altamira n'a pas réalisé de productions picturales de grande envergure ; mais son héritage théorique n'est pas à sous-estimer. Les discussions de ses membres lors des *Semanas de arte en Santillana del Mar*, recueillies dans deux volumes, permettent de saisir cette imbrication entre art préhistorique et art abstrait qui constitue leur legs le plus original³⁵. Louée depuis toujours pour la perfection de son naturalisme, Altamira devient, sous leurs plumes, un haut lieu de l'art abstrait :

On a dit que les grottes d'Altamira sont la Chapelle Sixtine de la Préhistoire – s'exclame Goeritz – Non ! Elles sont la Chapelle Sixtine de l'art nouveau. [...] Il n'y a rien de plus jeune, plus neuf, plus moderne. Ici on a l'harmonie complète entre couleur pure et ligne pure. Altamira est l'abstraction naturelle : la synthèse. Une synthèse qui est l'idéal de l'art nouveau.³⁶

Ce renversement de perspective, qui permet de regarder les fameux bisons peints non plus comme incarnations suprêmes du naturalisme, mais en termes de « couleur pure et ligne pure », s'accompagne d'une dévalorisation de la *mimesis*. Au nom des dogmes avant-gardistes de spontanéité, créativité et innovation, l'imitation du réel (et des modèles artistiques préexistants) est vigoureusement condamnée : « l'homme d'Altamira n'a pas copié. Il n'a pas copié des bisons, mais il a créé des peintures qui sont, peut-être, le plus essentiel de ce qu'a jamais pu créer l'homme » (*ibid.*).

Ériger Altamira en temple de l'abstraction moderne, en prônant le caractère non représentatif de ses peintures pariétales, c'est aussi proclamer la fin de l'histoire de l'art comme progression linéaire vers le réalisme – un paradigme narratif qui, depuis l'*Histoire naturelle* de Pline

34. Lettre de Mathias Goeritz à Eugenio d'Ors du 1^{er} septembre 1948, citée dans Chus Tudelilla Laguardia, *Mathias Goeritz: Recuerdos de España 1940-1953*, Saragosse, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014, p. 79, notre traduction.

35. Les actes sont recueillis respectivement dans *Scuola di Altamira, Primera Semana de Arte en Santillana del Mar. Textos y conferencias*, Santander, Escuela de Altamira, 1950 ; et *Scuola di Altamira, Segunda Semana de Arte en Santillana del Mar*, Santander, Escuela de Altamira, 1951. Une *Tercera Semana Internacional de Arte Contemporáneo* se tiendra du 1^{er} au 7 novembre 1951 à Madrid, à l'occasion de la *Primera Bienal Hispanoamericana de Arte*.

36. Propos de Mathias Goeritz recueillis par Ricardo Gullón dans « Algunas ideas sobre Altamira y el arte moderno », *Primera Semana de Arte en Santillana del Mar*, ouvr. cité, p. 32, notre traduction.

l'Ancien en passant par les Vies de Giorgio Vasari, habite l'art européen jusqu'à la crise de la modernité et l'effritement de l'utopie positiviste. C'est ainsi que pour Ricardo Gullón, critique littéraire, écrivain et membre de l'*Escuela de Altamira*, les peintures cantabriques «ont été créées par un homme à l'intelligence développée et à la sensibilité proche de la nôtre, dont la présence, extramuros de l'histoire, signale l'inanité du mythe progressiste. Cet homme, on peut avec justesse l'appeler contemporain» (p. 36). Cette affinité profonde entre contemporanéité et passé ancestral résout enfin la dichotomie figuration/abstraction en une unité supérieure : la synthèse.

En cela, l'École d'Altamira n'est pas un cas isolé. Pour ne citer qu'un seul exemple, de ce côté des Pyrénées, René Huyghe, écrivain, ancien conservateur du musée du Louvre et professeur de psychologie de l'art au Collège de France, publie en 1955 *Dialogue avec le visible*, dont un chapitre est consacré aux débuts de l'art. Bien qu'il s'appuie largement sur les théories de l'abbé Breuil, Huyghe s'en éloigne par un point essentiel : le *primum movens* de l'art, affirme-t-il, ne résiderait pas exclusivement dans l'instinct d'imitation, mais dans l'union des deux tendances naturelles et complémentaires de l'esprit humain : la figuration et l'abstraction.

Un art tout à fait abstrait en son principe est donc manifestement aussi ancien que l'art réaliste ; il a des droits égaux, des références aussi fermes. Ainsi il faut bien admettre qu'il y a deux tendances innées dans l'être humain, et que l'art s'appuie sur ces deux piliers de fondation.³⁷

Et, plus loin :

Si Réalisme et Abstraction se combinent donc dès les premiers essais de l'art, ils sont solidaires aussi, inséparables dans la loi qui commande à son évolution. (*ibid.*, p. 116)

Au modèle biologique de Breuil – enfance, maturité et décadence de l'art – Huyghe oppose celui de l'innovation des formes grâce à la liberté créatrice de l'artiste :

Si l'artiste semble accéder au réalisme dès lors qu'il dépasse la pauvreté de formes abstraites, il lui paraît non moins évident de surclasser le réalisme quand il s'élève à la conscience de ses libertés plastiques. [...] Ce n'est d'ailleurs pas son réalisme qui fait la grandeur de l'art magdalénien. (p. 123)

Dans ses conclusions, préhistoire et modernité finissent par se rejoindre :

L'homme du magdalénien est sans doute réaliste, mais il l'est à la façon des dessinateurs très évolués, comme Toulouse-Lautrec ; les

37. René Huyghe, *Dialogue avec le visible*, Paris, Flammarion, 1955, p. 113.

sensations optiques, leur jeu de tâches bigarrées sont supplantés arbitrairement par un contour, lui-même traduit par un trait ramassé, hautement significatif parce qu'il est un résumé intelligent des caractères marquants. Dégager cette structure expressive, si instinctivement qu'on le fasse, suppose une opération de synthèse très poussée. (*ibid.*)

L'introduction de la notion de synthèse dans les théories sur l'origine de l'art permet ainsi d'échapper à l'impasse qui, depuis l'invention des premières grottes ornées, hante les préhistoriens : ni gribouillages préfiguratifs, ni «dégénérescences de motifs réalistes», les signes abstraits sur les parois des cavernes gagnent au milieu des années 1950 leur droit à l'existence, ainsi que leur légitimité en tant qu'images autonomes. Si des modifications culturelles, philosophiques et épistémologiques ont contribué à ce profond changement de perspective, il est aussi lié à une question de regards : avec la libération de l'art moderne de l'emprise du visible et les incessantes revendications des artistes abstraits, le regard porté sur l'art préhistorique s'est graduellement fait plus libre, plus compréhensif et plus vaste. Et c'est d'ailleurs ce que semble suggérer en filigrane Leroi-Gourhan dans *Le geste et la parole*, lorsqu'il souligne les analogies entre l'art du commencement et celui son époque (nous sommes au milieu des années 1960) :

La question [de la coprésence de l'abstraction et de la figuration dans les grottes ornées] est importante surtout par rapport à l'art le plus actuel. Le réalisme a parcouru dans les civilisations méditerranéennes la longue trajectoire qui le conduit jusqu'à Puvis de Chavannes et aux bandes dessinées. Parallèlement, l'art abstrait a fait une longue carrière [...] pour subir une transposition dans un art où la schématisation des formes tente de suggérer un sens hors de la vérité optique. [...] Cette formule est relativement proche de celle du Paléolithique. [...] Le poids de l'érudition accumulée dans la mémoire mondiale masque, par l'attraction des réminiscences, le sens exact d'une évolution qui nous reconduit après un court siècle de réorientation au point où se trouvaient les proches prédécesseurs des peintres de Lascaux.³⁸

38. André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Paris, Albin Michel, t. 2 : *La mémoire et les rythmes*, 1965, p. 252-256.

Partie III

De nouvelles
catégories esthétiques

André Leroi-Gourhan: l'œuvre d'art, entre geste technique et parole mythique

Il n'est pas aisé de juger dans son ensemble de l'esthétique d'André Leroi-Gourhan. D'une part, parce que ses réflexions en la matière se trouvent disséminées dans de nombreuses œuvres. D'autre part, parce qu'il a utilisé le terme d'esthétique au sens large, pour désigner différentes facettes de l'expérience humaine, couvrant un large spectre allant de la simple perception du mouvement à la production réfléchie de rythmes et de valeurs. La difficulté vient donc du fait qu'il enracine certes l'expérience esthétique dans le sol biologique, puisque la forme mobilise l'instinct dès la perception sensible, mais que cette expérience est tout autant inséparable de la culture, puisque l'interprétation de ces formes, «indissociable de l'espace social»¹, sollicite la fonction symbolique, par projection d'un sens, notamment mythique et religieux.

Après un rappel des principales œuvres de l'anthropologue, naviguant sans cesse de l'ethnologie à la paléontologie, nous verrons comment il envisage le rapport à l'art dit «primitif» dans le contexte de l'avènement de l'art abstrait et de l'art brut où il évolue, ainsi que dans le contexte de la découverte de quantité de sites préhistoriques au début du xx^e siècle, dont l'investigation va lui permettre la mise en place de nouvelles techniques de fouilles stratigraphiques.

Sa thèse sur l'art primitif est d'emblée complexe, car «le primitif actuel n'est [...] pas à prendre comme un fossile vivant sans tenir compte de

1. Oscar Moro Abadía et Eduardo Palacio-Perez, «Le symbole face à l'évolution : André Leroi-Gourhan et l'art paléolithique», *André Leroi-Gourhan, «L'homme tout simplement»*, P. Soulier éd., Paris, Éditions de Boccard, 2016, p. 151.

sa qualité d'homme capable d'une évolution intellectuelle personnelle»². D'un côté, l'art primitif fait écho aux mêmes fondements biologiques que l'art moderne et peut être le produit d'une pensée très complexe. De l'autre, l'art primitif s'en distingue, car il «fait partie d'un processus participatif permettant d'intégrer la représentation dans l'ensemble de la vie sociale»³. L'objet d'art primitif s'intègre dans une «dramatisation figurative», ouvrant sur «l'inclusion de la personnalité dans un processus figuratif»⁴. L'art primitif relève en dernière instance, selon Leroi-Gourhan, de la construction de cosmogonies religieuses complexes. Souhaitant donc éviter des thèses trop réductrices sur l'art pariétal, nous verrons comment il défend point par point sa conception de l'esthétique comme un comportement culturel ancré dans un substrat biologique. Cela nous conduira à préciser son rapport à la morphologie et au structuralisme, pour finalement montrer l'originalité de sa théorie esthétique. Notre hypothèse est que cette originalité provient du repositionnement de l'œuvre d'art entre geste technique et parole mythique.

•

De l'ethnologie à la paléontologie

Né en 1911 et mort en 1986, André Leroi-Gourhan est l'un des pères de la paléontologie et de l'anthropologie, tant par la qualité scientifique de ses enquêtes de terrain, notamment les illustres fouilles menées à Arcy-sur-Cure dans l'Yonne, que par l'ampleur des vues systématiques qu'il a déployées dans le prolongement de ses expériences concrètes. Parmi ses premiers ouvrages, on peut citer son enquête ethnologique sur *La civilisation du renne*, publiée en 1936 et dédiée à Marcel Mauss⁵. C'est d'ailleurs ce dernier qui dirigera sa thèse de lettres sur l'archéologie du Pacifique Nord⁶. Partant de l'étude d'un milieu polaire extrêmement contraignant et du déplacement des rennes entre toundra et taïga, Leroi-Gourhan progresse sans solution de continuité de la nature à la culture, jusqu'à l'étude

-
2. André Leroi-Gourhan, «L'art des primitifs actuels», *L'art et l'homme*, R. Huyghe éd., vol. 1, Paris, Larousse, 1957, p. 83-87, ici p. 84.
 3. Oscar Moro Abadía et Eduardo Palacio-Perez, «Le symbole face à l'évolution», art. cité, p. 152.
 4. André Leroi-Gourhan, «L'art des primitifs actuels», art. cité, p. 85.
 5. André Leroi-Gourhan, *La civilisation du renne*, Paris, Gallimard, 1936. Philippe Soulier souligne l'attachement profond de Leroi-Gourhan à Marcel Mauss dans son article «André Leroi-Gourhan (1911-1986). Un anthropologue encyclopédiste au XX^e siècle», *André Leroi-Gourhan, «L'homme, tout simplement»*, ouvr. cité, p. 17-18.
 6. André Leroi-Gourhan, *Archéologie du Pacifique-Nord. Matériaux pour l'étude des relations entre les peuples riverains d'Asie et d'Amérique*, Université de Paris (travaux et mémoires de l'Institut d'ethnologie), vol. 47, 1946. Voir aussi Oscar Moro Abadía et Eduard Palacio-Perez, «Le symbole face à l'évolution», art. cité, p. 146.

du déplacement des peuples de l'Arctique. Leurs techniques, habitats, vêtements, œuvres d'art, cultes et mythes se trouvent ainsi abordés pas à pas. Leroi-Gourhan défend la thèse comparatiste, largement répandue à cette époque. Il envisage avec prudence et réserves de comparer non seulement tous les peuples contemporains de l'Arctique, qu'ils soient Lapons ou Samoyèdes, mais aussi tous ces derniers avec les hommes préhistoriques du Pléistocène, populations caractéristiques de l'âge du renne, ce qui constitue une hypothèse plus audacieuse fondée sur d'hypothétiques migrations (*ibid.*, p. 37).

437

Il repère notamment, dans toute la civilisation du renne, un commun usage abstrait du symbolisme, porté par les graphismes de certains vêtements et amulettes (p. 65). Or, ces signes renvoient explicitement à l'opposition entre hommes et femmes, auxquels sont respectivement associés des animaux symbolisant eux aussi la différence sexuelle. Ces remarques sur l'art abstrait et la corrélation entre signes et figures ne courent que sur quelques pages du livre, mais elles sont un fil rouge d'importance lorsqu'on connaît la suite de son parcours de recherche plus proprement paléontologique, jusqu'à ses interprétations associant audacieusement, au début des années 1950, figures animales et signes abstraits dans la grotte de Lascaux, mais aussi dans d'autres sanctuaires, comme nous l'exposons ci-après.

Dès *La civilisation du renne*, il questionne également les représentations hybrides telles que le sorcier de la grotte des Trois-Frères⁷, un homme à tête de cerf, repéré déjà par l'abbé Breuil. André Leroi-Gourhan cherche là encore à développer le comparatisme, éclairant l'avant par l'ailleurs. Il s'ingénie à trouver des cas contemporains où des chamanes, par exemple en Sibérie, portent eux aussi des couronnes ornées de tels bois, afin d'imaginer par projection le sens qu'elles purent avoir aux temps préhistoriques. Il analyse également la similarité entre divers cultes, dont celui de l'ours, dressant des parallèles entre des effigies contemporaines d'Eskimos en forme d'ours et l'ours préhistorique de Montespan, grand support en argile percé de trous de sagaies, gardant la trace présumée de sacrifices rituels (*ibid.*, p. 114).

Cette œuvre riche et stimulante qu'est *La civilisation du renne*, bien que datée en raison de son ambition systématique démesurée, conserve l'intérêt de chercher à donner vie aux vestiges anciens en les reconnectant à des gestes, à des pratiques collectives et à des croyances, ainsi qu'à des déplacements de population significatifs. La modernité de cette œuvre tient également à la volonté affichée de ne séparer ni la nature de

7. André Leroi-Gourhan, *La civilisation du renne*, ouvr. cité, p. 68.

la culture⁸, ni les animaux des hommes, ni le point de vue biologique et physiologique de celui technique et culturel.

Cette enquête se trouve prolongée par des recherches plus générales sur le rapport de l'homme à la matière⁹, d'une part, et du milieu à la technique¹⁰, d'autre part. Leroi-Gourhan place l'homme en interaction constante avec son milieu. Cela ne le conduit toutefois pas au déterminisme. Des différences stylistiques nettes entre les vestiges retrouvés témoignent bien au contraire de la grande liberté de réponses possibles à des contraintes physiques similaires. Certes, la forme d'un outil ne peut être bien comprise sans prendre en compte la *fonction générale* que l'on cherche à lui faire remplir. Elle ne peut certes pas non plus être saisie si l'on néglige les *contraintes matérielles* liées au choix de tel ou tel support. Toutefois, des *tendances* se dessinent, que *divers styles* vont venir librement colorer selon les ethnies et les époques. Et le prolongement de l'objet technique en objet artistique atteste précisément de cette liberté, certes relative, mais indéniable.

L'œuvre majeure de Leroi-Gourhan réside d'une part dans son ouvrage anthropologique de 1964, *Le geste et la parole*, composé de deux volumes, le premier sur la technique et le langage et le second sur la mémoire et les rythmes¹¹; d'autre part, elle s'illustre à travers la somme que constitue la *Préhistoire de l'art occidental*¹², un ouvrage dont la réalisation va l'occuper de 1947 à 1956. *Le geste et la parole* insiste sur la nécessité de partir du corps, de la locomotion et du redressement de l'humain pour comprendre comment la main s'est progressivement libérée pour utiliser des outils, tandis que la «face», autrement dit le visage, s'est rendue disponible pour le langage. La position verticale a modifié le développement de la boîte crânienne, ce qui a permis l'apparition de nouvelles fonctions cognitives liées au langage. L'activité artistique témoigne de la liberté gagnée par l'émergence de la fonction symbolique. La main qui travaille avec l'outil devient la main qui symbolise, tandis que la parole peut se structurer en s'appuyant sur le support de la proto-écriture née de l'association entre signes abstraits et signes concrets.

8. Lire sur ce point Alain Gallay, «André Leroi-Gourhan et l'ethnologie: gérer un héritage», *André Leroi-Gourhan*, «L'homme, tout simplement», ouvr. cité, p.47-55: «De *La civilisation du renne* au *Geste et la parole*, André Leroi-Gourhan a toujours voulu concilier les diverses disciplines se rattachant, de près ou de loin, à l'ethnologie, recherchant même un difficile équilibre entre sciences humaines et sciences de la nature» (p.47).

9. André Leroi-Gourhan, *L'homme et la matière*, Paris, Albin Michel, 1943.

10. André Leroi-Gourhan, *Milieu et techniques*, Paris, Albin Michel, 1945.

11. André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, t.1: *La technique et le langage*, Paris, Albin Michel, 1964; t.2: *La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965.

12. André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, Mazenod, 1973.

Le volumineux ouvrage sur la préhistoire publié chez Mazenod développe quant à lui les intuitions anthropologiques contenues dans *Le geste et la parole* en les appliquant à l'étude minutieuse de l'espace franco-cantabrique. Il propose une nouvelle manière de classer les documents et représentations, de nouvelles méthodes de fouilles et de nouvelles techniques de relevé topographique pour en faire surgir le sens général de manière systématique. Ce projet va conduire Leroi-Gourhan à quitter dans une large mesure l'approche comparatiste qui était la sienne auparavant.

•

Proximité et distance de l'art contemporain à l'art préhistorique

Leroi-Gourhan part du paradoxe suivant : alors que de nombreux facteurs semblent favoriser à son époque la compréhension de l'art préhistorique, les hommes sont pourtant en réalité « très mal préparés [...] à concevoir le primitif »¹³. Commençons d'abord par expliquer pourquoi l'époque est propice à une étude approfondie de l'art préhistorique.

C'est avant tout la tendance de l'art moderne à l'abstraction, l'expérience du surréalisme et de l'art brut qui suscitent au xx^e siècle un intérêt vif et évident pour l'art préhistorique. Abstrait dès son origine, ce dernier recourt à des signes et à des graphismes expressifs. Quand il est figuratif, il l'est sans le poids de la narrativité dont certains artistes souhaitent justement se délester dans le contexte d'une véritable crise de la figuration. L'art le plus contemporain semble donc non seulement rejoindre *l'art d'avant l'art*, mais aussi imposer d'éclairer ce dernier pour se saisir lui-même¹⁴. Les tendances de l'art abstrait actuel ne peuvent être comprises comme retour aux sources, si ces sources elles-mêmes ne sont pas mieux élucidées. De sorte que malgré l'éloignement temporel de cet art préhistorique, il est peut-être le plus proche de notre vision et de nos préoccupations modernes. L'étudier représente alors une tâche indispensable.

À l'époque où écrit Leroi-Gourhan, une grande quantité d'œuvres préhistoriques viennent d'être mises au jour. Les découvertes majeures se multiplient dans la première moitié du siècle, couronnées par celle de Lascaux en 1940 (illustration 15). La constitution des premiers musées d'art préhistorique et les premières visites organisées dans les grottes ornées semblent elles aussi permettre l'expérience directe de ces œuvres

13. André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, t. 2, ouvr. cité, p. 248.

14. Oscar Moro Abadía et Eduardo Palacio, « Le symbole face à l'évolution », art. cité, p. 147 : « dans l'imaginaire occidental, homme préhistorique et homme primitif sont étroitement liés ».



Illustration 15 Les bouquetins affrontés. Grotte de Lascaux, Montignac (Dordogne).
© N. Aujoulat/CNP/MC

à un public de plus en plus large. De plus, les recherches en ethnologie se multiplient, ce qui laisse augurer de vastes enquêtes comparatives par-delà les âges.

Or, Leroi-Gourhan tire le constat suivant lequel nous serions pourtant très mal partis pour comprendre cet art. Voyons les raisons de son scepticisme.

•

Quatre hypothèses réductrices

L'enthousiasme des artistes modernes pour l'abstraction a en effet conduit certains interprètes de l'art préhistorique à plaquer sur lui la théorie de l'art pour l'art¹⁵, c'est-à-dire une approche esthétisante, découplant l'art de la culture. Quant à la constitution de musées où sont exposés les outils

15. André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, ouvr. cité, p. 29: « on choisit la plus inoffensive, la plus mauvaise aussi des explications, celle de l'art pour l'art ». Voir aussi *Le geste et la parole*, t. 2, ouvr. cité, p. 207-208: « il n'y a pas d'autre art qu'utilitaire [...] ». La gratuité n'est pas dans les mobiles, mais dans la floraison du langage des formes. L'étonnante aberration des préhistoriens de la fin du XIX^e siècle devant les œuvres paléolithiques a été d'inventer un "art pour l'art" fondamental, alors que Lascaux n'est pas moins inséré dans la vie socio-religieuse des contemporains de ses peintres que la chapelle Sixtine dans celle de Rome au XVI^e siècle ».

ornés et la visite des grottes ornées, elles conduisent à séparer abusivement l'art mobilier et l'art pariétal. Les objets apparaissent coupés de leur milieu, tandis que les peintures sont isolées comme le fleuron sur lequel toute l'attention doit porter. Naît alors une seconde thèse réductrice, pendant de la première : celle de l'art comme copie, magnifiant l'art pariétal figuratif pour son réalisme photographique.

D'autre part, le matériau accumulé crée l'effet d'un vaste capharnaüm plutôt que d'un ordre. Les fouilles, réalisées souvent sans tenir compte de la stratigraphie, contribuent largement au brouillage plus qu'elles ne le dissipent. Cela conduit à la thèse selon laquelle c'est le hasard qui aurait avant tout présidé à ce type d'art. L'art pariétal ne nous livrerait que des carnets d'esquisses réalisés sans but précis. Il serait impossible de procéder à des classements scientifiques, et *a fortiori* absurde de prétendre à des comparaisons stylistiques permettant une datation digne de ce nom¹⁶.

Quant aux recherches faites en ethnologie, elles obscurcissent le mystère en conduisant à la théorie chamanique selon laquelle l'art pariétal résulterait de rituels magiques, réalisés ponctuellement, avant ou après des chasses, sans produire un ensemble qui donnerait à la globalité son sens¹⁷. Or, l'art pariétal semble offrir des possibilités allant bien au-delà de la pratique de rituels d'envoûtement liés à la chasse. En bref, l'art préhistorique est donc réduit abusivement tantôt à son aspect brut et expressif, tantôt à son aspect réaliste quasi photographique, tantôt à l'impression d'improvisation totale qu'il laisserait, tantôt à l'écho qu'il présenterait avec les rituels magiques des peuples actuels dits « primitifs ». Et c'est précisément contre ces quatre théories qu'il juge erronées que se dessine la position de Leroi-Gourhan.

•

L'opposition de Leroi-Gourhan à ces quatre thèses

Contre la théorie de l'art pour l'art, il réinsère l'art préhistorique dans la culture, en le rapportant à la technique, au langage, à la construction sociale et à la religion. L'art est avant tout un moment de la culture. Il

16. André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, t. 2, ouvr. cité, p. 246 : « On attendait des hommes encore un peu simiesques qui auraient dessiné par magie ou par délassement du gibier et des femmes, des juments pleines et des taureaux transpercés, sans problème de composition parce que les figures étaient posées au hasard dans les grottes, formant peu à peu des paquets emmêlés ».

17. André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, ouvr. cité, p. 79 : « J'ai renoncé à la confrontation ethnologique », annonce-t-il, tout en ne s'interdisant pourtant pas, et ce jusque dans ses essais tardifs, des emprunts ponctuels à des sources ethnographiques. Voir par exemple son article « Les mains de Gargas. Essai pour une étude d'ensemble », *Bulletin de la Société préhistorique française*, t. 64, n° 1, 1967, p. 111.

pourrait suffire de considérer la figuration comme la base de l'esthétique, mais on perdrait à procéder ainsi la perspective paléontologique¹⁸.

Contre la thèse du chaos brouillon, Leroi-Gourhan met en œuvre des fouilles stratigraphiques exemplaires et un travail de prises de vue photographiques renouvelé, associés à des « fichiers mécanographiques à perforations »¹⁹, permettant de fournir par leur exhaustivité des correctifs objectifs aux interprétations. Pour dégager la scientificité de cette science humaine qu'est la préhistoire, il faut en effet rigoureusement séparer document et hypothèse explicative. Il postule que les manifestations de l'art préhistorique forment un ensemble qui fait sens. Son approche est donc holiste et systématique.

En outre, contre la réduction de l'art préhistorique à une pratique chamanique liée à la chasse, il refuse la facilité du comparatisme ethnologique simpliste, pour le reconstruire avec le moins de projections imaginaires possibles. L'imagination demeure, mais raisonnée²⁰, avance-t-il prudemment. Les animaux représentés par les hommes préhistoriques ne sont pas nécessairement les animaux chassés, en tout cas ils ne figurent pas dans les mêmes proportions que ces derniers. Les scènes de chasse, telles celles du Puits de Lascaux, sont très rares et très tardives. L'art pariétal doit par conséquent être abordé sans recours à des données extérieures à son champ spécifique. Il faut faire répondre l'homme préhistorique dans sa propre langue et non dans la langue des Fuégiens ou des Soudanais actuels... Distance est donc explicitement prise avec le comparatisme.

Enfin, contre la théorie de l'art comme copie, il élabore un vaste système anthropologique dont le cœur est la fonction symbolique. L'art préhistorique est le fruit d'une construction complexe du monde et non d'un enregistrement passif du donné mécaniquement perçu. Créant une distance entre le donné et l'homme, l'art est pleinement et dès son origine expression symbolique.

18. La thèse de l'art pour l'art avait déjà été interrogée par l'abbé Breuil. Voir Henri Breuil, *Quatre cents siècles d'art pariétal*, Montignac, Max Fourny, 1952, p. 23: « On a souvent discuté si l'art quaternaire a été le fruit de la spontanéité d'artistes, de la beauté, de "l'art pour l'art" comme on a dit, ou bien si ces créations n'ont pas été faites avec un objectif pratique magique de multiplier le gibier et d'en assurer la capture ou, pour les fauves, la destruction. En réalité, ces deux éléments ne s'opposent ni ne s'excluent; ils sont simplement complémentaires ».

19. André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, ouvr. cité, p. 31.

20. *Ibid.*, p. 79: « [...] l'imagination est le fondement du travail scientifique; on ne peut pas y échapper, mais le premier usage qu'il faut en faire est pour imaginer les moyens matériels de lui donner des limites raisonnables ».

•
**Mettre en ordre et classer: une approche mixte,
entre morphologie et structuralisme**

Leroi-Gourhan repose à neuf la question du classement, c'est-à-dire de l'ordre que doit suivre la présentation de *l'art avant l'art*. Il développe une approche de type structuraliste²¹, en articulant axe synchronique et axe diachronique. L'axe synchronique prime dans un premier temps. Il s'agit de ne couper ni l'art mobilier de l'art pariétal, ni l'art abstrait de l'art réaliste, si l'on veut pouvoir tous les comprendre. Mais l'axe diachronique trouve en dernière instance également une place de choix, car les styles correspondant à des périodes peuvent au final se trouver caractérisés. Il s'agit bien d'ancrer les œuvres dans un temps et un lieu, mais sans conduire pour autant à un morcellement de périodes isolées.

143

Leroi-Gourhan refuse de classer les œuvres par techniques, puisque c'est de la corrélation entre différents genres d'art que le sens va naître. Il refuse tout autant un classement thématique, qui séparerait des thèmes qui ne peuvent être compris justement que par contraste ou complémentarité, au sein d'agencements de figures. Il va donc développer un classement des œuvres original qui repose en premier lieu sur leurs conditions d'emplois. Celles-ci sont les suivantes : objets techniques d'usage temporaire ou durable, art religieux, mobile ou situé dans un sanctuaire. C'est la mise en évidence d'un système de reproduction symbolique dans l'art dont témoignent divers objets usuels qui permet seule de comprendre le couplage, dans l'art pariétal, de signes abstraits avec des représentations concrètes d'animaux. Se déploie alors une anthropologie de l'art qui se situe par-delà la coupure traditionnelle entre nature et culture, puisqu'elle part du niveau physiologique où se joue le rapport de l'organisme au milieu, passe ensuite par le niveau d'élaboration technique, pour aller finalement de manière continue jusqu'à l'intégration de l'individu dans une ethnie, où des choix esthétiques spécifiques d'interprétation des thèmes vont stylistiquement se manifester.

Cette pluralisation des niveaux de signification de l'œuvre d'art permet à Leroi-Gourhan d'éviter plusieurs écueils : en premier lieu, celui du naturalisme, qui consiste en la réduction de l'art à l'approche physiologique ; en second lieu, celui du fonctionnalisme, qui réduit quant à lui l'art au modèle technique ; ensuite, l'écueil du sociologisme, qui correspond à la réduction de l'art à l'expression des valeurs d'une ethnie particulière, et

21. Voir Oscar Moro Abadía et Eduard Palacio-Perez, « Le symbole face à l'évolution », art. cité, p. 146. Les auteurs soulignent que les idées de Leroi-Gourhan doivent beaucoup à celles d'Annette Laming-Empeire, « qui, à son tour, fut influencée par le structuralisme de Claude Lévi-Strauss ».

enfin celui de l'esthétisme, c'est-à-dire la réduction de l'art à de pures formes. L'intérêt porté au matériau et au milieu, à la fonction et au geste technique, à la construction d'une image sociale et à l'approche formelle des compositions doit demeurer, selon Leroi-Gourhan, équilibré. Il s'agit d'éviter constamment d'hypostasier l'un de ces aspects au détriment des autres.

•

L'art, entre geste technique et parole mythique

144

Selon Leroi-Gourhan, dans *Le geste et la parole*, «la relation de la technique, du langage et de l'esthétique est importante à définir car il est certain que les trois manifestations fondamentales de la qualité de l'homme sont étroitement solidaires»²². Ce qui est en jeu à la fois dans le geste technique, la production artistique et la parole mythique, c'est la faculté de symbolisation, «propriété du cerveau humain qui est de conserver une distance entre le vécu et l'organisme qui lui sert de support» (*ibid.*, p. 33). La symbolisation permet à l'homme la prise de distance par rapport au milieu, par un phénomène continu d'extériorisation. L'outil se détache de la main, comme le mot ou l'objet d'art, ce qui permet à l'homme de placer sa mémoire hors de lui-même et d'entrer dans un rapport constructif nouveau au temps et à l'espace. «On n'a de prise sur les phénomènes que dans la mesure où la pensée peut, à travers les mots, agir sur eux en construisant une image symbolique à réaliser matériellement» (p. 164). Or, davantage encore que la technique ou le langage, l'art est symbole. Il permet une réflexion sur la dimension figuratrice de l'homme, et cela en l'extériorisant²³.

L'art préhistorique est lié d'une part au geste technique, car les formes et la décoration des œuvres doivent être envisagées en lien avec leur fonction, notamment lorsque l'on considère les outils ornés²⁴. Les formes sont également étroitement liées, comme les objets techniques, à la matière, qu'il s'agisse du matériau utilisé pour les outils ornés ou du support des figurations. Les contraintes matérielles liées au milieu où la forme est produite sont décisives. L'art préhistorique est donc plus proche

22. André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, t. 2, ouvr. cité, p. 88.

23. «[Ce] comportement figuratif est indissociable du langage, il relève de la même aptitude de l'homme à réfléchir à la réalité dans des symboles verbaux, gestuels ou matérialisés par des figures» (p. 206).

24. Avant Leroi-Gourhan, beaucoup de préhistoriens coupaient la forme de la fonction, car ils essayaient de séparer la mise en forme libre donnant naissance à l'art, d'une part, et le mécanisme fonctionnel qui préside à la technique, d'autre part. Voir Oscar Moro Abadía et Eduard Palacio-Pérez, «Le symbole face à l'évolution», art cité, p. 149: «une division qui a structuré la perception occidentale de l'art depuis le XVII^e siècle jusqu'à nos jours: la séparation entre forme et signification».

de l'objet technique fonctionnel que de l'œuvre d'art conçue comme autonome et séparée, telle que nous avons l'habitude de la considérer au musée. Les agencements de formes correspondent à la traduction de gestes techniques, de rythmes du corps, comme les outils techniques, qu'ils prolongent.

L'art préhistorique est d'autre part étroitement lié au langage. Il est davantage écriture, au sens le plus large du terme, qu'œuvre d'art, au sens moderne. Articulant symboles abstraits et figurations réalistes, il est «transposition symbolique plutôt que calque de la réalité»²⁵. Les plus anciennes figures connues ne sont presque jamais des reproductions à caractère scénographique et il n'existe pas d'œuvres qui seraient l'équivalent de portraits. Ce sont avant tout des «chevilles graphiques sans liant descriptif» (*ibid.*), supports de mythes oraux. L'art préhistorique est donc «mythographique» (p. 278), il fonctionne comme marqueur d'une parole collective : «avant tout circulait le récit qui donnait la trame des représentations»²⁶.

Les œuvres sont là parce qu'une parole leur donnait autrefois corps. *Le geste et la parole* montre que cet art cherche à reproduire spatialement des valeurs par agencement de figures. Cet agencement multiplie les dimensions, par rapport à une écriture linéaire. Ce sont des symboles visuels instantanément accessibles, des «schèmes multi-dimensionnels diffus»²⁷. Les images y conservent une «flexibilité» (*ibid.*, p. 289). La juxtaposition de symboles ne crée pas des phrases, mais des groupes d'images significatives suscitant un «halo» (p. 284) qui débordé le sens rétréci qu'ont pris les mots dans les écritures linéaires. Les figurations pariétales sont à envisager sur le mode d'un itinéraire organisateur. L'ensemble forme un espace itinérant qui fonctionne comme un dispositif topologique. Le halo qui nimbe les assemblages de figures et de symboles de l'art pariétal confère à la pensée antérieure à l'écriture linéaire une spécificité : «le geste [y] interprète la parole, [tandis que] celle-ci commente le graphisme» (p. 291).

C'est cela qui confère à l'art une place médiane entre geste technique et parole mythique. En effet, quand la main demeurait encore créatrice d'outils fonctionnels répondant à des besoins naturels, et que la face permettait la production du langage oral, la main et la face semblaient sur le point de divorcer. Or, avec l'art, la main devient créatrice d'un mode graphique équilibrant le langage verbal. L'art signe le moment où la main,

25. André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, t. 1., ouvr. cité, p. 266.

26. André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, ouvr. cité, p. 29.

27. André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, t. 1., ouvr. cité, p. 286.

qui faisait des outils, devient « créatrice d'images, de symboles, non directement dépendants du déroulement verbal, mais directement parallèle [à lui] » (p. 290). C'est le chassé-croisé entre geste et parole, permis par l'art, qui crée l'effet de halo propre à l'art pariétal. C'est ce halo qui fait que l'art peut en un sens dépasser à la fois la technique utilitaire et la parole, structurant le collectif autour de croyances communes.

L'art met en rapport le geste corporel lié à la nature et le langage où se spécifient librement des valeurs ethniques. Ce langage émotionnel, dont une part des valeurs est d'origine biologique très générale et dont le code de symboles est au contraire fortement spécifié, constitue proprement l'art figuratif²⁸. Cette articulation posée entre technique, art et langage, voyons maintenant comment Leroi-Gourhan articule les quatre niveaux de signification des œuvres d'art.

146

•

L'articulation de quatre niveaux esthétiques solidaires: esthétique physiologique, fonctionnelle, sociale et figurative

•

L'esthétique physiologique

Le premier niveau est constitué par l'esthétique physiologique. Leroi-Gourhan ancre son approche esthétique dans une approche biologique des rythmes. Ce niveau d'observation de l'équipement sensoriel est dit « infra-symbolique » (*ibid.*, p. 96) et encore « sans langage » (p. 111). L'association du mouvement à la forme est la condition primaire de tout comportement actif. L'humain est capable de réfléchir rythmes et valeurs, mais il n'en reste pas moins décisif que c'est le fonds biologique, le pacte entre l'homme et son corps, qui rend possible en dernière instance cette réflexion. Même si nous avons édifié tout un appareil symbolique sur ce fonds biologique, il demeure inchangé :

Le fonctionnement normal de tout l'appareil intellectuel est soumis à l'infrastructure organique, non pas seulement dans le bon ou le mauvais état de la machine corporelle, mais à chaque instant du vécu, dans les rythmes qui intègrent le sujet dans le temps et l'espace. (p. 103).

28. André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, t. 2, ouvr. cité, p. 207.

•

L'esthétique fonctionnelle

Mais ce niveau est aussitôt relayé par le niveau fonctionnel. Ici, Leroi-Gourhan questionne ce qu'est une forme efficace. La valeur esthétique des objets, tels les propulseurs par exemple, est «en proportion directe de l'adéquation de la forme à la fonction»²⁹. Ce qui est décisif, c'est que la fonction, plus ou moins satisfaite, «perce au travers du voile décoratif qui enchaîne les formes»³⁰. Fonction et formes entrent en constant état de réaction mutuelle. «La valeur esthétique réside dans la mesure où les formules mécaniques conservent leur valeur à travers le voile des superstructures figuratives» (*ibid.*, p. 124). Rythmes, matière, fonction et forme subissent mutuellement des mutations.

447

— Le «moment» esthétique se situe, sur le trajet de chaque forme, au point où celle-ci se rapproche le plus de la formule: le biface très évolué, le racloir très soigné, le couteau de bronze très adapté à son usage particulier laissent transparaître à un égal degré la qualité esthétique de la rencontre de la fonction et de la forme. (p.126).

Toutefois, l'approche de Leroi-Gourhan n'est pas que fonctionnaliste : car le plus souvent, la fonction n'est pas idéalement remplie et il convient de parler plutôt d'approximation fonctionnelle. Car les objets sont le résultat d'un compromis entre la réponse au milieu et la liberté dans l'interprétation des rapports entre forme et fonction par le groupe ethnique spécifique :

— Compte tenu du niveau technique, la fonction idéale est souvent très près de sa réalisation dans de nombreux objets qui gardent pourtant un style s'insinuant dans la marge étroite que la fonction laisse disponible à la forme.³¹

•

Esthétique sociale

Leroi-Gourhan prend ensuite en compte le mode de vie des hommes préhistoriques, en montrant l'importance de l'habitat et du rapport entre refuge et territoire. Il oppose l'espace itinérant des chasseurs-cueilleurs nomades à l'espace rayonnant de l'agriculteur sédentaire : «Le nomade

29. André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, t.1, ouvr. cité, p.120.

30. André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, t.2, ouvr. cité, p.121.

31. *Ibid.*, p.132. Voir aussi p.133: «La formule fonctionnelle se matérialise dans une suite de formes adaptées aux matières premières successives [...] dans la forme de l'outil trois valeurs interfèrent»: la forme interfère avec la fonction mécanique idéale, le style, c'est-à-dire la figuration ethnique et l'état technique, c'est-à-dire les solutions matérielles avec l'approximation fonctionnelle.

chasseur-cueilleur saisit la surface de son territoire à travers ses trajets, l'agriculteur sédentaire construit le monde en cercles concentriques autour de son grenier» (p. 157). Des pratiques élémentaires, machinales, aux pratiques exceptionnelles, et de la vie technique à la vie religieuse, la conscience du caractère figuratif s'accroît pour aboutir à des opérations cérémonielles pour lesquelles la limite entre l'acte social et l'acte figuratif reste imprécise.

148 Leroi-Gourhan s'intéresse à ce niveau social en tant que celui-ci lui permet de concevoir l'art comme une forme d'extériorisation des chaînes opératoires sociales. L'art préhistorique est à la fois collectif et personnel, ce qui fait qu'il est impossible d'y démêler ce qui relève du gratuit et du payant, du décoratif et du figuratif.

•

Esthétique figurative

Vient le dernier niveau de signification des œuvres, qui se déploie au sein d'une esthétique figurative où est analysé le langage des formes et des signes. Leroi-Gourhan va se concentrer sur les signes abstraits, qui vont être, comme l'art mobilier, des bases pour l'élaboration d'une théorie des styles et d'une périodisation. Il rejoint ici les travaux qu'Annette Laming-Emperaire mena parallèlement, dans son ouvrage sur la signification de l'art pariétal³². «Je me suis rendu compte surtout de l'importance des signes, présents partout au milieu des figures»³³, écrit Leroi-Gourhan. L'art figuratif naît de manière cohérente, comme un affleurement très progressif, les pointes de la pensée symbolisable paraissent d'abord, très longtemps avant que les figures s'organisent dans le réalisme.

Sur la base de la reconnaissance de l'importance des représentations féminines et masculines, notamment au travers de l'étude des différentes Vénus aurignaciennes et gravettiennes, Leroi-Gourhan va identifier dans certains signes abstraits des représentations du féminin et du masculin. Il va en venir à coupler ces signes féminins et masculins aux figures animales et constater des similitudes de composition. Selon lui, beaucoup de figures pariétales sont organisées autour d'un couple central formé par un bison et un cheval, associé à des signes masculins et féminins. Ce groupe central est encadré par des cervidés qui forment des figures de contours. À l'entrée de la grotte, on trouve des signes masculins uniquement, ainsi

32. Annette Laming-Emperaire, *La signification de l'art rupestre paléolithique*, Paris, Picard, 1962.

33. André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, ouvr. cité, p. 80.

qu'au fond, où sont aussi placés les animaux rares, comme l'ours et des figures mi-humaines et mi-animales, tels des sorciers. Il s'agit d'élaborer «une grammaire ou une syntaxe applicable à l'ensemble» (*ibid.*, p. 78).

•

Déterminations de styles et périodisation³⁴

C'est à partir de cette analyse que Leroi-Gourhan va penser pouvoir affiner la détermination de styles que l'abbé Breuil avait établie dans *Quatre cents siècles d'art pariétal* et proposer avec prudence une nouvelle périodisation. L'axe synchronique d'étude va se coupler à l'axe diachronique pour montrer comment des figures animales ou des signes abstraits similaires mutent lentement au cours du temps, en fonction des différentes cultures et de la liberté prise par chaque ethnie successive.

Période primitive I – Style I. La première période est nommée période primitive. Ce style I est marqué par l'apparition des premières silhouettes coordonnées. On n'y identifie pas encore de décoration pariétale de manière assurée et aucun objet décoratif n'y est explicitement figuratif. Les animaux sont réduits à leur tête, leur avant-train, la ligne de leur dos. Les signes abstraits caractéristiques de ce style sont des figures vulvaires assez réalistes, des points et des bâtonnets. On ne peut donc parler de réalisme primitif pour ce style, puisque des traits particularisants l'animal sont obtenus par abstraction. Les Vénus stéatopyges forment l'art mobilier le plus remarquable de ce style.

Période primitive II – Style II. La deuxième phase de la période dite primitive est marquée par le développement des grands sanctuaires. Les premières parties obscures des grottes sont décorées. Concernant l'art mobilier, on retrouve des plaques gravées.

Période archaïque – Style III. La deuxième partie est qualifiée par Leroi-Gourhan de période archaïque. Le style III se caractérise par le mouvement des figures, le déplacement isolé de détails. La peinture recourt à l'ocre et au manganèse. Des détails corporels sont dessinés. Lascaux est exemplaire de ce style, avec ses blasons quadrangulaires et ses animaux à remplissage monochromes. Les animaux ont souvent le ventre gonflé et de petites pattes.

Période classique – Style IV ancien. Vient ensuite, selon Leroi-Gourhan, la période dite classique, marquée par des sanctuaires réalisés dans les zones obscures des cavernes. Ce style est marqué par l'élaboration d'un canon naturaliste. Les bisons sont par exemple représentés avec

34. *Ibid.*, p. 146-149. Nous résumons ici l'essentiel du contenu de ces pages.

toupet, crinière, garrot. Le trait est modelé et le remplissage dégradé. On peut parler d'un modelé des contours, d'un conventionnalisme des détails. Les animaux présentent du mouvement. Leur pelage est représenté selon des codes pictographiques clairs, par exemple le «M» étiré sur le dos des chevaux et des détails hachurés. Quant aux signes du style IV ancien, ce sont des femmes tronquées, des signes claviformes, des signes quadrangulaires tardifs, des tectiformes. Le style IV ancien se définit aussi par le développement de l'art mobilier.

150 *Période classique – Style IV récent.* Leroi-Gourhan souligne l'importance de l'arrivée des harpons chez les Magdaléniens. Ils introduisent selon lui une mutation iconographique avec la seconde partie de la période classique. Le style IV récent qui y correspond est défini par le réalisme photographique des figures animales, représentées selon de vraies proportions. Les figures sont représentées broutant, galopantes. C'est selon lui la fin des sanctuaires souterrains. On y retrouve beaucoup d'art mobilier, que ce soient des plaquettes ou des galets. Les plaques de stalagmite de Teyjat, à Labastide, en sont de bons témoignages. Au niveau des thématiques, on note l'arrivée du thème du renne. Celui-ci recule pourtant vers le Nord avec le retrait des glaciers qui signe la fin de l'art pariétal. Ce qui donne lieu à cette remarque conclusive de Leroi-Gourhan :

— L'un des points les plus intéressants de l'art paléolithique est lié à sa proximité par rapport à l'origine de la figuration : parti du point zéro, dans des images qui sont des assemblages abstraits, on y voit, sans qu'il atteigne dans la composition un autre stade que celui de la consistance des figures, celles-ci évoluer individuellement vers le réalisme photographique.³⁵

*

Certes, l'ambition de cette approche morphologico-structuraliste unificatrice et la naïveté de l'approche linéaire de la périodisation de l'art peuvent aujourd'hui prêter à sourire, notamment après les découvertes des grottes Chauvet et Cosquer qui sont venues bouleverser cette dernière. La théorie stylistique de Leroi-Gourhan et sa tentative de périodisation peuvent donc être considérées comme caduques, alors qu'elles constituaient pourtant tout l'enjeu de son analyse. Mais finalement, et malgré les critiques qui ont pu à juste titre lui être faites, il demeure indéniable qu'il a contribué à la prise en compte de l'art préhistorique comme d'un art spécifique, à un moment clé où la paléontologie pouvait et devait se définir comme

35. André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, t. 2, ouvr. cité, p. 243.

discipline à part entière. L'art préhistorique ne doit être compris selon lui ni au travers du seul prisme de l'art contemporain ni des seules pratiques culturelles d'ethnies actuelles dites « primitives ».

La force de son analyse tient surtout au fait qu'il a réinscrit les œuvres pariétales dans la continuation du geste technique, qu'il les a envisagées comme un dispositif topologique doté de sens et sans doute lié à des mythes collectifs racontés et enfin, qu'il a pris au sérieux les signes abstraits comme l'amorce d'une écriture. Cette conception de l'art demeure riche de sens, tant pour interroger l'art préhistorique que pour ouvrir la création artistique contemporaine vers de nouvelles pistes, qui ne seront selon lui jamais des retours mécaniques à l'origine, mais toujours de nouvelles preuves du libre pouvoir de l'imagination symbolique humaine.

Malraux, l'art et le temps : le bison, l'arc et la flèche, ou la place de l'art pariétal dans les écrits sur l'art

Malraux est le premier à se rendre compte que nous vivons dans une civilisation où sont présents dans nos mémoires, à égalité, pêle-mêle, Cézanne et les bisons de Lascaux [...]

Jamais ne cesse-t-il de répéter, jamais auparavant cela n'était arrivé.

Philippe Muray, *Essais*.

Dans le temps de l'art ou de l'écriture, le contemporain de Manet, peintre du rien, ce n'est pas la peinture « pompier », c'est Giotto par la destruction de la profondeur, c'est l'artiste de Lascaux pour le *cut off* des contours. Jean-François Lyotard, *Moralités postmodernes*.

Les textes consacrés à l'art préhistorique – essentiellement les peintures des grottes, ce qu'on appelle aujourd'hui l'art pariétal – sont peu nombreux, et la première chose à noter est qu'il n'y a, dans les écrits sur l'art de Malraux, pas un seul texte qui porte exclusivement sur l'art pariétal, pas un seul texte dont l'art pariétal serait le sujet, et cela contrairement à ce qui se passe pour Georges Bataille, pour prendre l'exemple le plus connu, qui lui a consacré un livre (*Lascaux ou la naissance de l'art*), ou pour Maurice Blanchot (*La bête de Lascaux*, repris dans *Une voix venue d'ailleurs*). Pas même un texte dont un chapitre, ou un paragraphe entier serait consacré à cet art. Mais, de cette absence de texte autonome sur l'art pariétal, on aurait tort de conclure que cet art n'a aucune place dans les écrits sur l'art, qu'il n'y joue aucun rôle, car c'est l'inverse qui est vrai.

En témoignent la fréquence des allusions à cet art – qui sont plus que des allusions –, mais aussi le fait que la référence surgit chaque fois que Malraux aborde un problème important, que ce soit le rejet de l'esthétisme, celui de l'imitation, l'analyse de la notion de présence et de ce double temps de l'art qui joue un rôle de premier plan dans les écrits sur l'art. À quoi on pourrait ajouter que la convocation de l'art pariétal – et le terme est à prendre en un sens quasi judiciaire – a souvent pour but de parachever l'argumentation et de trancher la question.

154

Le rôle qui est ainsi accordé à la peinture préhistorique est d'autant plus remarquable que Malraux est opposé à toute remontée à l'origine, allant ainsi à l'encontre d'un courant dominant à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle qui est aussi, ne l'oublions pas, l'époque de la naissance de l'ethnologie, discipline à l'égard de laquelle Malraux, à l'opposé de Carl Einstein, a tenu à prendre ses distances. C'est que Malraux n'est pas un penseur de l'origine mais un penseur de la *métamorphose*, ce qui est exactement le contraire, non pas, en amont, une remontée aux sources et aux influences, auxquelles Aby Warburg accordait tant d'importance, mais en aval une pensée de ce que devient une œuvre une fois créée, ce qui renvoie dos à dos aussi bien le contexte culturel, voire culturel, que les intentions de l'artiste, et il aurait pu faire sienne la parole du poète : «La source d'un fleuve, c'est la mer».

Cette critique d'une remontée à l'origine prend parfois la forme d'une déconstruction, comme dans l'affirmation que Malraux prête à Picasso dans *La tête d'obsidienne* : «“La sculpture a plusieurs âmes”, affirmait-il. Sans doute la métamorphose était-elle la première»¹ – ce qui est bien une manière d'affirmer que l'origine est dédoublement. Mais elle se manifeste aussi bien dans l'aporie du premier artiste que dans la critique de l'empathie, et elle est à mettre en relation avec la critique du primitivisme comme de l'idée même de progrès.

Malraux affirme à plusieurs reprises le caractère aporétique de la notion même de premier artiste ou de première œuvre, et cela dans la mesure où l'art naît de l'art par un acte de rupture qui est la caractéristique de toute création : «Le jeune peintre n'a pas d'abord le choix entre son ou ses maîtres et “sa vision”, mais entre des toiles et d'autres toiles. Si sa vision n'était alors celle de quelqu'un ou de quelques-uns, il devrait inventer la peinture»². Pas de remontée à la source, qu'il s'agisse de l'art préhistorique ou de l'art dit primitif, notamment des fétiches, Malraux étant à l'opposé

1. André Malraux, *La tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard (Collection Blanche), 1974, p. 34.
 2. André Malraux, *Œuvres complètes*, t. 4: *Écrits sur l'art I*, A. Goetz, C. Moatti, F. de Saint-Cheron et J.-Y. Tadié éd., Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2004, p. 534.

de tout primitivisme, et c'est dans le discours prononcé à Dakar à la séance d'ouverture du colloque organisé le 30 mars 1966 à l'occasion du premier festival mondial des arts nègres, en présence de Léopold Sédar Senghor, que ce refus de toute empathie – associé à la métamorphose – est affirmé de la manière la plus radicale et a valeur de *manifeste* :

Ces œuvres sont nées comme des œuvres magiques, nous le savons tous : mais elles sont éprouvées par nous comme des œuvres esthétiques. On nous dit : par vous, Occidentaux. Je n'en crois rien. Je ne crois pas qu'un seul de mes amis africains : écrivains, poètes, sculpteurs, ressentent l'art des masques ou des ancêtres comme le sculpteur qui a créé ces figures [...]. Il est vain et dangereux de croire que nous pouvons retrouver – même Africains – le monde magique, parce que c'est faux, et que notre erreur nous interdirait de tirer de cet art grandiose tout ce qu'il peut nous apporter, aux uns et aux autres.³

Mais c'est justement là, paradoxalement, ce qui fait l'intérêt d'une étude de l'art préhistorique, comme de l'art primitif, dans les écrits sur l'art.

L'art préhistorique n'est donc pas étudié par Malraux, à une exception près, comme l'origine de l'art, ou de l'homme, mais tout au contraire, *alors même qu'il précède l'histoire, comme appartenant déjà à l'histoire de l'art telle que la conçoit Malraux* et telle qu'elle s'expose dans les écrits sur l'art, peut-être parce que cette conception est née en partie de cet art. Les écrits sur l'art sont une histoire de la création, et les peintures des grottes, toutes anonymes qu'elles soient, sont déjà des créations : non seulement elles sont des créations à part entière, mais ce sont elles qui ont contribué, comme les fétiches, à mettre en question l'histoire de l'art telle que l'avait conçue le XIX^e siècle, puisque ce sont les différents préjugés logiques sur lesquels reposait cette esthétique qu'elles récuse. On comprend pourquoi Malraux insiste sur l'importance de distinguer, voire d'opposer, l'histoire de l'art telle qu'il l'entend et l'ethnologie. Alors que Carl Einstein affirmait que la collaboration des ethnologues et des historiens de l'art est indispensable, Malraux semble avoir pressenti le danger d'une subordination de l'histoire de l'art à l'ethnologie, et peut-être aussi l'opposition de ces deux domaines, d'autant plus que l'ethnologie est une connaissance, alors que pour Malraux le rapport à l'œuvre d'art est de l'ordre de l'émotion. Cette critique de Malraux est même *double* : l'ethnologie est un *savoir*, qui comme tel est distinct de l'émotion ; et l'ethnologie est un *savoir de l'origine* (le sens premier), alors que celle-ci est le lieu d'une aporie – elle est soit inaccessible, soit indifférente et inessentielle.

3. André Malraux, *Œuvres complètes*, t. 5 : *Écrits sur l'art II*, H. Godard, A. Goetz, M. Khémiri et F. de Saint-Cheron éd., Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2004, p. 1183.

Distinction d'autant plus nécessaire que l'ethnologie n'était pas toujours séparée de l'idéologie dominante qui était celle de l'ethnocentrisme et d'un progrès des civilisations qui conduirait de la sauvagerie ou de la barbarie initiales à la civilisation dont l'Occident serait le modèle. Dans de telles conceptions, qui imprègnent déjà le Siècle des lumières, voire la Renaissance, pour ne pas remonter aux Grecs, l'art pariétal n'aurait pu être qu'un vestige, et nullement une œuvre d'art. C'est en ce sens précis que l'art pariétal n'est ni un art mineur, ni même un art parmi d'autres : il est, comme les fétiches, au fondement de notre conception de l'art et du Musée imaginaire – ce qui distingue ce dernier des musées du XIX^e siècle qui furent d'abord des musées de la beauté, et ensuite des musées historiques. C'est que la pluralité qui caractérise le Musée imaginaire suppose la *simultanéité* ou la *contemporanéité* – ce que Malraux nomme la « présence simultanée » – et exclut la *succession* qui est une manière d'*annuler toute pluralité réelle* : « Le musée des arts historiques [...] avait découvert sa pluralité en même temps que les déterminismes – l'histoire – qui allaient lui en rendre compte » (*ibid.*, p. 389).

On doit même ajouter que l'art pariétal, comme du reste les arts dits primitifs, ne renvoie pas à l'origine – comme le laisse croire le primitivisme – mais au contemporain : le rejet récurrent chez Malraux du verbe « balbutier », revendiqué au contraire par Maurice Denis, est à cet égard déterminant :

Car elles n'ont pas survécu en tant qu'objets anciens, à la manière des pointes de silex ; pour nous, ce n'est plus d'un balbutiement qu'elles sont le témoignage ; elles sont œuvres d'art dans la mesure où, loin de jalonner un progrès, elles lui échappent. Si nombre de dessins des cavernes survivent comme des inscriptions, l'admirable lion des Combarelles survit comme un esprit, comme une présence. Et quelle est cette présence qui n'est pas une présence d'objet, sinon celle de son art ?⁴

Ou encore, dans *L'intemporel* : « Le fétiche ne balbutie pas la langue des formes humaines, il parle la sienne : les plus proches deviendront ses traductrices »⁵. Si le verbe « balbutier » renvoie à une hypothétique origine, la notion de « proches » renvoie à une proximité formelle, donc à une contemporanéité : la pure synchronie ou l'« a-chronisme »⁶, l'emporte sur toute chronologie, comme le Musée imaginaire sur l'histoire. Ce verbe *balbutier*, que Malraux utilise ici pour le *récusar*, est celui-là même

4. André Malraux, *Œuvres complètes*, t. 4, ouvr. cité, p. 1015.

5. André Malraux, *Œuvres complètes*, t. 5, ouvr. cité, p. 882.

6. André Malraux, *Œuvres complètes*, t. 6 : *Essais*, P. Delpuech, C. Moatti, F. de Saint-Chéron et J.-Y. Tadié éd., Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2010, p. 906.

qu'utilisait Maurice Denis, mais pour le revendiquer, lorsqu'il évoquait – en 1909 – sa jeunesse et le primitivisme :

— Les critiques nous reprochaient à cette époque de vouloir rebalbutier. En effet, nous retournions à l'enfance, nous faisons la bête, et c'est sans doute alors ce qu'il y avait de plus intelligent à faire. Notre art était un art de sauvages, de primitifs.

Telles étaient les «extravagances de notre génération».⁷

Si la notion de balbutiement est révoquée par Malraux, c'est qu'il ne s'agit ni de commencement ni d'évolution, mais bien de la présence commune des œuvres. Malraux souligne, à propos des lions des Combarelles, comme des bisons de Lascaux ou d'Altamira, que la présence des peintures pariétales se distingue de celle des silex, qui ne relèvent pas de la présence puisque ce sont des vestiges du passé, inscrits dans une époque historique ou préhistorique donnée, qu'ils ne transcendent pas mais dont ils témoignent : «Que les bisons de Lascaux ou d'Altamira, le lion des Combarelles, le bois de renne de Lortet, soient présents pour nous, d'une présence toute différente des silex taillés, chacun l'éprouve»⁸. Ces quelques lignes sont extraites du chapitre cinq de *L'intemporel* qui s'ouvre sur le caractère énigmatique de la création, et se continue, autour de ce passage évoquant l'art pariétal, sur le double temps et sur l'opposition du faire et de l'être, du progrès et de la présence. La préhistoire est alors à nouveau évoquée, et l'opposition à l'esthétisme et à l'embellissement est omniprésente. Cette opposition de l'art pariétal à l'esthétisme était déjà présente dans le *Musée imaginaire de la sculpture mondiale*. Malraux y rappelait alors que, comme tout artiste, le sculpteur des Combarelles (illustration 16) ne crée pas pour s'exprimer mais s'exprime pour créer une œuvre appartenant à un monde qui n'est ni celui du réel, ni celui de l'esthétisme, ni celui de la réussite ou celui de l'expression :

— Tout artiste veut s'exprimer pour que ce qu'il crée appartienne au monde auquel l'a livré sa vocation, et qui n'est évidemment pas celui de l'esthétisme: le sculpteur des Combarelles ne voulait sculpter ni un lion réussi ni un lion personnel.⁹

On voit dans cette dernière phrase, qui peut paraître extravagante, combien c'est la logique même des écrits sur l'art qui fait d'un art pariétal un art qui dialogue avec les arts contemporains. Cette allusion au sculpteur des Combarelles est entièrement prise dans les écrits sur l'art, dans

7. Maurice Denis, «De Gauguin et de Van Gogh au classicisme», *L'Occident*, mai 1909, p. 187-202; repris dans Maurice Denis, *Théories (1890-1910)*, Paris, L. Rouart et J. Watelin éd., 1920, p. 262-278, ici p. 263.

8. André Malraux, *Œuvres complètes*, t. 5, ouvr. cité, p. 772.

9. André Malraux, *Œuvres complètes*, t. 4, ouvr. cité, p. 1025.

la problématique qui leur est propre, au plus loin de toute tentative, que Malraux semble considérer comme vouée à l'échec, et comme telle datée, de comprendre l'homme de Lascaux tel qu'il pouvait se comprendre lui-même. Au plus loin surtout de toute projection, pour comprendre ces œuvres, de ce que les sciences peuvent nous apprendre du monde dans lequel cet homme vivait : il ne s'agit pas de saisir le passé tel qu'il était, mais de le saisir comme partie prenante et partie présente du monde contemporain. Le contexte de cette allusion au lion des Combarelles (illustration 16) n'évoque donc ni la magie ni le rapport à la chasse, mais notre monde de l'art – ce que Malraux nomme l'*englobant* : le Musée imaginaire et la volonté de création, la pluralité des œuvres et « un monde aussi vieux que l'homme » et qui ne saurait être « aussi peu limité aux lignes, aux volumes, aux couleurs... ». Il évoque, dans un anachronisme délibéré, le refus de toute réduction de l'art à la seule sphère esthétique, et fait dialoguer ici l'art pariétal avec la déclaration célèbre qui ouvre *Théories* de Maurice Denis, pour mieux la critiquer :

— Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.¹⁰

Ce chapitre quatre du *Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, qui porte comme titre « La métamorphose des dieux », rappelle que la nouvelle signification de l'art qui sourd du Musée imaginaire est liée à un peuple de dieux désaffectés. La métamorphose les a privés de leur divinité, non de toute présence. Et l'évocation du lion des Combarelles, accompagnée de sa reproduction – « Le lion des Combarelles – *in situ* » (p. 1015-1016) –, est mêlée à l'évocation d'autres œuvres issues de différentes civilisations dont nous ignorons tout, Malraux le souligne, insistant ainsi sur le refus de toute empathie. L'évocation de l'art pariétal, ces quelques phrases issues de recueils différents le montrent, n'est en aucune manière reliée à quelque origine que ce soit, mais elle est au contraire – c'est le principe du Musée imaginaire – reliée aux œuvres d'art comme telles, indépendamment de tout contexte historique ou préhistorique. C'est dans un texte peu connu, qui n'a pas été repris dans les *Œuvres complètes*, *Le problème fondamental du musée*, que Malraux exprime le mieux combien la singularité de l'art pariétal vaut pour l'œuvre d'art elle-même. Car l'opposition du bison et du silex, qui parcourt toute l'œuvre, des *Voix du silence* à *La métamorphose des dieux*, était présente, en 1954, dans *Le problème fondamental du musée*,

10. Maurice Denis, « Définition du néo-traditionnisme », *Art et Critique*, 23 août 1890 ; repris dans Maurice Denis, *Théories, 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1913.



Illustration 16

Lionne. Grotte de Combarelles
(Dordogne).

© N. Aujoulat/CNP/MC

mais Malraux ajoutait alors – et c'est peut-être la dimension à la fois la plus méconnue et la plus contemporaine de sa réflexion – que la présence du plus beau des bisons de Lascaux ou d'Altamira est une présence d'esprit ou une présence de fantôme qui est celle de l'œuvre d'art :

Lorsque nous regardons le plus beau bison de Lascaux ou d'Altamira [...] le bison est pour nous présent ; il est à la fois magdalénien et autre chose : nous sommes en face de lui comme d'un esprit. Le silex taillé lui aussi est préhistorique, lui aussi est devant nous ; mais sa présence n'est qu'une présence physique, non cette présence de fantôme que possède le bison, et qui est celle de l'œuvre d'art.¹¹

Malraux insiste alors sur le rapport au temps, le temps de l'œuvre d'art, ce qu'il nomme la présence, et qui n'est pas sans lien avec la fantômatité. Or cette fantômatité est ici affirmée de l'œuvre d'art, non des seules œuvres sacrées, et même si les *Écrits sur l'art* tendent à une telle extension, jamais Malraux ne l'a affirmée de manière aussi radicale. Ce court texte est semblable à une esquisse : si cette idée ne se retrouve pas dans la suite de l'œuvre, c'est peut-être parce que l'époque de Malraux, encore imprégnée de positivisme dans les années 1950, ne permettait pas une telle affirmation. Que nous entendons mieux aujourd'hui. Et sans doute Aby Warburg,

11. André Malraux, «Le problème fondamental du musée», *La revue des arts. Musées de France*, vol. 4, n°1, 1954, p. 2-12, ici p. 9. Il s'agit du discours prononcé au Congrès d'art et d'archéologie, réuni à New York les 6, 7 et 8 janvier 1954, à l'occasion de l'ouverture de nouvelles salles au Metropolitan Museum, et du bicentenaire de l'université de Columbia.

pour ne rien dire de Georges Didi-Huberman, n'est-il pas pour rien dans cet accueil que nous faisons aujourd'hui à cette notion de fantômaté, mais encore faudrait-il rappeler que Malraux ne donne pas au terme fantôme exactement le même sens que Warburg : il ne s'agit pas de la présence du passé, ni d'influences, mais d'un passé filtré par la métamorphose, dans son inachèvement même. Le refus de toute *Einfühlung* est donc bien l'autre face de la métamorphose, et c'est dans la préface inédite aux «Grandes Voix» que Malraux l'exprime dans toute sa pureté conceptuelle : «Nous ne ressuscitons pas *ce qui fut*»¹².

Lorsque Pascal Quignard¹³ écrit, après avoir repris, sur le mode des «Je me souviens...» de Perec, une énumération de «Je n'entends plus...» renvoyant à des bruits familiers de l'enfance : «C'étaient des vraies musiques à faire sonner ce qui erre en nous en tant que *Ce qui fut*»¹⁴, il reprend ou retrouve – jusque dans la graphie – l'affirmation de Malraux dans la préface aux «Grandes Voix». Les exégèses pourront même penser que cette phrase de Quignard retrouve non seulement les écrits sur l'art de Malraux, mais également la critique que formula Blanchot évoquant ce qui, à l'insu de l'auteur de la *Psychologie de l'art*, «erre» dans ces écrits : «l'invisible qui ne s'est pas picturalisé ne peut qu'errer dangereusement autour de la peinture sous le nom d'idéal et de valeurs de culture»¹⁵. Blanchot entend marquer ainsi «l'infléchissement» de la pensée de Malraux. Cet invisible qui «ne s'est pas réellement médiatisé» (*ibid.*, p. 34), renvoie à ce qui, dans la peinture, reste *irréductible* à la peinture, mais Blanchot rabat cet irréductible sur un humanisme que par ailleurs il rejette. Or, s'il arrive à Malraux de réduire cet irréductible à l'humanisme, il lui arrive aussi de refuser une telle réduction, dans un effort constant pour nommer la trace : l'empreinte, l'aura, l'écho, termes par lesquels il désigne une présence de l'absence, sans aucune référence à un quelconque contenu, à une valeur de culture ou de civilisation, ni même à une origine immémoriale ou à un «jadis». Cette voie, Blanchot semble refuser de la voir tant elle est proche de lui, et désamorcerait la critique qu'il fait de Malraux. Mais il est remarquable, et la déconstruction ici s'impose, que cette voie – la présence de l'absence comme absence, ce qui est la définition même de l'*empreinte* – le texte de Blanchot en porte la trace lorsqu'il évoque cet invisible qui ne

12. André Malraux, *Appendice aux Voix du silence*, préface inédite aux «Grandes Voix» [1970], *Œuvres complètes*, t. 4, ouvr. cité, p. 960-961.

13. L'idée d'un parallèle avec Pascal Quignard est née, le jour même du colloque «L'art avant l'art» (Marseille, 3-4 juin 2016, organisé par Jean-Noël Bret et Audrey Rieber), du titre de la communication de Chloé Morille, qui comprenait la phrase de Quignard reprenant, jusque dans les italiques, une affirmation de Malraux.

14. Pascal Quignard, *Dernier royaume*, t. 2: *Sur le jadis* [2002], Paris, Folio, 2013, p. 259.

15. Maurice Blanchot, «Le musée, l'art et le temps», *L'amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 35.

peut qu'errer dangereusement autour de la peinture. Le verbe errer ne renvoie pas seulement à quelque chose d'insaisissable ou d'inexprimable, mais bien à quelque chose de spectral. Et la restriction elle-même souligne, ne peut que souligner, cette impossibilité de toute positivité et, au plus proche de la pensée contemporaine, le caractère spectral de cet irréductible.

Pourtant, si la phrase de Quignard peut sembler proche de Malraux, sa pensée est à l'opposé de celle de Malraux, même si ses allusions à l'art recourent souvent *Les voix du silence*. C'est que Quignard privilégie l'amont sur l'aval, il tend à identifier l'amont au *phuein*, et l'aval à l'*einai* : «Jadis qui exhause, désir qui érige, quittant l'aval de l'*einai*, expérience amont qui vient pousser (en grec *phuein*), qui pousse ses branches, qui s'amplifie, qui s'accroît, qui fut»¹⁶. Ce que Quignard privilégie, c'est «le jadis immémorial» (*ibid.*, p. 149), il est du côté d'une expérience du jadis, qui aurait un accent proustien, mais sans la madeleine bien sûr, comme s'il s'agissait d'une réminiscence non verbale d'une origine, alors que pour Malraux le *ce qui fut* renvoie à des rites et des significations qui non seulement sont irrémédiablement perdus, mais ne sont pas pour lui l'essentiel : s'en tenir à ce qui fut serait rendre la *métamorphose* impossible et oublier la parole du poète : «La source d'un fleuve c'est la mer». Il est vrai que Quignard ne renvoie pas à ce qui fut, même s'il met cette expression en italiques, mais à ce qui «erre en nous en tant que *Ce qui fut*», et en ce sens il est proche de la pensée de l'empreinte – comme des fantômes – présente dans les écrits sur l'art de Malraux. À ce détail près, qui est plus qu'un détail, que pour Malraux le *ce qui fut* qui est de l'ordre de l'amont ne peut nous atteindre que dans l'aval de la *métamorphose*. La régression à l'infini vers l'origine, qui est présente dans la pensée de Quignard, est à l'opposé de l'infini glissement du sens, pour reprendre l'expression de Patrick Williams¹⁷, que l'on trouve chez Derrida comme chez Malraux et que Patrick Williams retrouve dans l'instauration des standards du jazz. Lorsque Quignard affirme : «Le jadis est le sexuel à l'état pur [...]. Gardien du passé d'avant le passé»¹⁸, Malraux lui répondrait que cette quête de l'origine est vaine, et peut-être se demanderait-il s'il n'y a pas chez Quignard une forme – ou une empreinte – de romantisme, et même de romantisme allemand. Le Jadis, proche de l'absolu, est un terme étranger à Malraux, et si la dernière partie des *Voix du silence* porte comme titre «La monnaie de l'absolu», le terme de monnaie vient dés-absolutiser l'absolu : la *métamorphose* est l'anti-romantisme allemand, elle affirme le primat

16. Pascal Quignard, *Dernier royaume*, t. 2, ouvr. cité, p. 159-160.

17. Jean Jamin et Patrick Williams, *Une anthropologie du jazz*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 199.

18. Pascal Quignard, *Dernier royaume*, t. 2, ouvr. cité, p. 262 et p. 264.

de l'aval sur l'amont, et récuse toute remontée à l'origine. Comme toute nostalgie. Cette distance entre Malraux et Quignard est manifeste lorsque ce dernier évoque le perdu et l'empreinte au-delà du monde de l'art, ce que Malraux ne fait jamais : «Je me souviens de ce point extatique : dans toutes les vallées et les monts de la Toscane et de l'Ombrie *ce qui s'est perdu éperdument rayonne encore*» (*ibid.*, p. 267). C'est que le passé n'est pas pour Malraux, ni bien sûr pour Quignard, ce que ce dernier nomme le Jadis : non pas une origine absolue, immémoriale, qui se distingue du passé qui a été présent («Le jadis par rapport au passé a pour premier trait de ne pas avoir nécessairement été», p. 149), mais tout au contraire «la présence, dans la vie, de ce qui devrait appartenir à la mort»¹⁹. Cette formule, présente dès 1954 dans *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*, comme plus tard dans *Le miroir des limbes*, exprime à la fois le caractère spectral de l'œuvre et sa métamorphose. Et lors même que Malraux évoque un passé immémorial, comme c'est le cas dans *Le miroir des limbes* à propos de Lascaux, et d'un Lascaux amplement fictionnel, ce passé renvoie toujours à un avoir été, condition *sine qua non* d'un aura été qui est, pour Malraux comme pour Jean-François Lyotard ou pour Marcel Conche, l'ultime figure de la lutte contre «le vieux fleuve héraclitéen», l'usage du futur antérieur dans de nombreux textes pourrait le confirmer²⁰. Le pari de Malraux lorsqu'il regarde les bisons de Lascaux est : «Ce n'est pas la mort; c'est le tombeau; et le bison donnait à ce tombeau une âme énigmatique, comme si, pour nous guider, il eût ressurgi de la terre sans âge»²¹.

Une dernière citation enfin dans laquelle Malraux souligne à la fois la continuité de la volonté de création et son caractère inexprimable, le mot art étant décidément trop restreint pour désigner cette puissance de métamorphose que possèdent les œuvres qui coexistent au sein du Musée imaginaire :

— Nous appelons art leur pouvoir de résurrection [...] l'admirable lion des Combarelles survit comme un esprit, comme une présence. Et quelle est cette présence, qui n'est pas une présence d'objet, sinon celle de son art? [...] mais ce n'est pas les magdaléniens, les sumériens et les gothiques qui ne savaient pas ce qu'ils faisaient, c'est nous qui n'avons pas de mot pour l'exprimer.²²

Malraux ne pouvait pas ne pas rencontrer l'art pariétal. D'abord parce que cet art met en question l'esthétique classique et ses préjugés

19. André Malraux, *Œuvres complètes*, t. 5, ouvr. cité, p. 778.

20. Nous renvoyons ici à notre article «Présence, temps et futur antérieur dans les écrits sur l'art», *Malraux et le temps*, vol. 14 de *La revue des lettres modernes*, 2018, p. 129-139.

21. André Malraux, *Œuvres complètes*, t. 3, ouvr. cité, p. 454.

22. André Malraux, *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*, *Œuvres complètes*, t. 4, ouvr. cité, p. 1015.

logiques qu'il n'a cessé de critiquer. Ensuite parce que l'arrachement au contexte, auquel Malraux accorde tant d'importance, puisque c'est lui qui conditionne la métamorphose, est indissociable de cet art et de notre appréhension d'un tel art : nous ne savons rien, ou presque rien, de ce contexte, de la culture qui a pu être celle des hommes de ce temps, et plus encore bien sûr des sentiments qui furent les leurs et qu'il serait donc vain de vouloir retrouver et partager. Malraux va jusqu'à affirmer – par la voix de Picasso – que c'est cette ignorance qui fait pour nous la force d'un tel art, sa puissance d'interrogation. La figure du «Petit Bonhomme» des Cyclades symbolise, l'interprétation que Malraux prête à Picasso le souligne, à la fois la permanence de la volonté de création et la délivrance de l'œuvre de son contexte culturel :

— De temps en temps, je pense : il y a eu le Petit Bonhomme des Cyclades. Il a voulu faire cette statue épatante exactement comme ça. Et moi, à Paris, je sais ce qu'il a voulu faire : pas le dieu, la sculpture. Il ne reste rien de sa vie, rien de ses espèces de dieux, rien de rien. Rien. Mais il reste ça, parce qu'il a voulu faire une sculpture.²³

Un texte paru dans *Carrefour*, le 15 octobre 1952, développait déjà, à propos de la tête de Brassempouy – «La plus vieille tête sculptée du monde» – cette idée d'une présence, d'un langage de l'art et d'une interrogation, étroitement liés à celle d'une délivrance de l'œuvre de tout contexte originaire :

— Un sculpteur dont nous ne savons rien a voulu nous ne savons quoi et pourtant, il nous parle. Qu'est ce langage qui n'est ni celui de la beauté ni celui de l'esthétisme, et que nous commençons à appeler le langage de l'art? Telle est la question que nous pose de façon plus obsédante que toute œuvre, la plus vieille tête sculptée du monde.²⁴

Dans ses entretiens avec Pierre Dumayet et Walter Langlois, filmés par Clovis Prévost avec la collaboration de Claude Lenfant-Prévost, *Les métamorphoses du regard*, Malraux est encore plus abrupt en évoquant l'art pariétal, notre ignorance et la fascination que cette dernière engendre, comme le permet l'oralité : «La vraie vérité c'est que, de la signification de l'art pariétal, nous ne savons rien [...]. Ce pourquoi d'ailleurs il a quelque chose de fascinant»²⁵. Vouloir retrouver la fonction originelle de ces œuvres, c'est, qu'on le veuille ou non, réinscrire ces œuvres dans un contexte, qui tout préhistorique qu'il soit, et sans doute encore davantage dans ce cas, vient contredire le regard que nous portons aujourd'hui

23. André Malraux, *La tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard (NRF), 1974, p.118.

24. André Malraux, *Œuvres complètes*, t.4, ouvr. cité, p.1248.

25. André Malraux, «Les métamorphoses du regard», entretien avec Pierre Dumayet et Walter Langlois, 1973, une production Maeght et ORTF.

sur elles – et pour le moins brouiller leur dimension artistique et leur puissance d'interrogation. Si Warburg récusait le regard que ses contemporains portaient sur le passé, et s'appuyait pour ce faire, avec un scrupule philologique, sur l'enracinement des œuvres, leur contexte, comme d'ailleurs sur les « influences » auxquelles il accorde la plus grande attention, Malraux revendique au contraire ce regard contemporain qui se confond pour lui avec le refus d'un regard purement historique ou archéologique.

164 Aucun des concepts des écrits sur l'art n'est étranger à l'art pariétal : présence, métamorphose, représentation, refus de toute *Einfühlung*, de tout esthétisme, de l'idée même de beauté, de progrès en art, etc., et c'est peut-être cet art qui permet le mieux de comprendre les écrits sur l'art de Malraux, au plus loin de tout historicisme comme de tout primitivisme ou de toute remontée à une hypothétique origine de l'art. *L'art avant l'art*, c'est d'abord pour Malraux un art qui survit dans une commune présence avec les œuvres de toute l'histoire de l'art, et dont l'un des mérites est de faire éclater les malentendus que l'histoire de l'art a entretenus depuis la Renaissance et surtout au XIX^e siècle. En ce sens, *l'art avant l'art* est un art contemporain, et peut-être l'est-il en plus d'un sens puisque l'art contemporain, ce qu'on appelle aujourd'hui ainsi, qui s'est volontiers voulu *l'art après l'art*, est lui aussi un art comme un autre, aussi dérangeant et décapant qu'a pu l'être – et que l'est encore – l'art pariétal, au plus loin de ce moment princier de l'art que fut l'art des musées.

Malraux rappelle que c'est la Renaissance « qui avait imposé à l'art européen son domaine de références : beauté, nature, adresse, illusionnisme, etc., donc, son histoire »²⁶, et que c'est cette histoire qui sera remise en cause par la découverte de l'art des hautes époques :

— Or, si l'illusion cessait d'être le moyen exclusif de la représentation, toute la peinture à deux dimensions prenait sa signification. Sans qu'on s'en doutât encore, c'était le premier affleurement de toutes les peintures du monde [...] la peinture à deux dimensions est celle de la terre entière, à l'exception de quelques siècles d'Occident...²⁷

L'histoire de l'art que critique Malraux, c'est précisément celle qui est limitée à cette « exception », et Malraux ajoute : « Si la tradition du musée – la plus haute – demeurait un moment princier de l'histoire de l'art, du moins n'était-elle plus l'histoire de l'art » (*ibid.*).

L'absence de contexte est comme présupposée dans l'art préhistorique, puisque le préfixe « pré » par son caractère générique, semble réunir sous un même terme les différentes époques et les différentes cultures qui

26. André Malraux, *Œuvres complètes*, t. 3, ouvr. cité, p. 882.

27. André Malraux, *Œuvres complètes*, t. 4, ouvr. cité, p. 313.

ont précédé la naissance de l'histoire – même si les progrès de l'archéologie, de l'anthropologie comme de l'histoire, permettent aujourd'hui de saisir les différenciations internes de cette immense plage de temps. Si ce préfixe est précieux, c'est bien parce que, par lui-même, il écarte tout effort pour coïncider avec le passé et éprouver ce qu'auraient éprouvé les contemporains de ces peintures pariétales. Pour que ces peintures nous soient présentes, qu'elles vivent non dans notre mémoire mais dans notre vie, il faut que le regard que nous portons sur elles soit un regard parent de celui que nous portons sur n'importe quelle œuvre d'art – parent, mais pas identique, puisqu'elles sont bien sûr irréductibles à leurs seules dimensions plastiques et qu'elles ont en elles quelque chose que n'aura pas une œuvre contemporaine. Ce « plus » ne saurait être simplement le temps, le passé incomparablement plus grand en elles que dans toutes les autres œuvres. Ce temps doit être pris en compte, puisque si ces peintures pariétales étaient des faux, elles seraient « mortes », et Malraux ne cesse d'y revenir, que ce soit à propos des Goudea ou de la Victoire de Samothrace (*ibid.*, p. 1013-1016). Quel est donc ce « plus » qu'une peinture préhistorique possède, et qui n'est pas simplement l'ancienneté ? Pour Malraux ce plus est paradoxalement un moins : l'impossibilité radicale de toute contextualisation et de toute empathie. Malraux, à propos des sculptures sauvages, parle d'*empreinte*, la présence d'une absence comme absence, et il utilise parfois le terme d'*aura*, dans un sens sensiblement différent de celui que lui donne Benjamin, mais ces expressions valent pour toutes les œuvres sacrées et non du seul art pariétal. De même il emploie à plusieurs reprises une périphrase : « la présence dans la vie de ce qui devrait appartenir à la mort », mais cette périphrase désigne la survie, et elle vaut pour toutes les œuvres du passé, alors que dans le cas des peintures préhistoriques, l'absence est première, plus radicale que dans tous les autres cas, et cette absence rend leur présence encore plus énigmatique.

On a là une thèse dont l'art pariétal est l'axe central, puisque Malraux affirme qu'aucun texte ne saurait nous atteindre comme nous atteignent les peintures des grottes, l'*interrogation* étant infiniment plus grande dans la sculpture et la peinture que dans la littérature, dans l'image que dans l'écrit, parce que ce dernier renvoie toujours à un sens présent dans la conscience, comme l'a souligné Derrida, ou que suggère la conscience. Le parallélisme entre la Bibliothèque et le Musée Imaginaire trouve en effet une limite qui tient à la différence de *temporalité* : cinq siècles pour la Bibliothèque, cinq millénaires pour le Musée imaginaire – et Malraux aurait pu ajouter quelques bonnes dizaines de millénaires pour les peintures rupestres. C'est dire que la métamorphose n'a pas la même étendue, et donc la même puissance, dans les deux cas. C'est elle qui va creuser l'écart entre l'écrit et l'image, au bénéfice de l'image, et conduire Malraux

à opposer le Musée imaginaire à la Bibliothèque. Puisque c'est en remontant que nous découvrons les œuvres du passé²⁸, il faut reconnaître que dans le cas de la Bibliothèque cette remontée est limitée : «Mais il ne faut pas remonter trop haut... Nous connaissons les limites de tout Musée imaginaire de la littérature – à l'époque où celui de la sculpture annexe la terre» (*ibid.*, p. 876). La puissance d'interrogation, du fait même de cette différence d'étendue dans le temps, est plus grande dans l'image que dans l'écrit. Malraux transpose dans les rapports du Musée et de la Bibliothèque, l'opposition platonicienne entre l'oral et l'écrit, que Derrida avait déconstruite. Non plus la voix contre l'écriture, ou l'inverse, mais l'image contre l'écrit :

— La métamorphose, qui transforme en art l'expression plastique du sacré, transforme en discours son expression littéraire [...] l'écrit suggère une présence de la conscience [...]. Quelle écriture, fût-elle idéographique, nous parlerait à la façon des bisons de la préhistoire? (p. 878-879)

L'expression plastique du sacré, que Malraux oppose à la Bibliothèque, c'est la sculpture et l'art que nous avons ressuscités : «Aucun art n'est plus chargé du langage des artistes dont nous avons oublié la foi et la race, de la présence de l'art dans ce qu'elle a de plus énigmatique»²⁹. C'est dire que, selon Malraux, on ne saurait trop insister sur la dimension contemporaine des peintures rupestres et du silence dont elles sont inséparables, voix qui paradoxalement nous parlent alors que nous ignorons tout de leur monde et du langage qui fut le leur : Malraux ne pouvait rêver œuvres plus à même de confirmer son refus du contexte et de toute empathie. Il est vrai que ce langage que nous prêtons aux œuvres n'est jamais que l'écran ou le miroir de notre temps, un espace de projection, et la notion de métamorphose, au fond, ne dit pas autre chose.

On doit reconnaître pourtant que, même si Malraux est un penseur de la métamorphose plus que de l'origine, il ne peut s'empêcher, au moins une fois, de relier la naissance de cet art pariétal à la naissance même de l'homme – et ce rapprochement se fait autour d'une notion clé des écrits sur l'art, celle de représentation³⁰. L'usage que Malraux fait de la notion de *représentation* est révélateur de la tension des écrits sur l'art, et de leur lien avec l'art pariétal. Malraux oppose très nettement deux sens du terme : d'une part la représentation comme imitation ou copie fidèle, à l'égard de laquelle il prend ses distances puisqu'un tel sens est en contradiction

28. André Malraux, *Œuvres complètes*, t. 6, ouvr. cité, p. 874, p. 877.

29. André Malraux, *Œuvres complètes*, t. 4, ouvr. cité, p. 965.

30. André Malraux, *Œuvres complètes*, t. 5, ouvr. cité, p. 773-774.

avec l'opposition matricielle du réel et de l'imaginaire; d'autre part la représentation comme activité autonome, spécifiquement distincte de toutes les autres activités pragmatiques de l'homme, et cela dès l'origine, notion qu'il s'approprie alors puisqu'il y voit, dès l'origine, la volonté de l'homme de créer des images qui ne sont pas soumises à l'apparence et tentent de rivaliser avec le destin. Et dans le passage de *L'intemporel* que je vais citer, lorsque Malraux associe art pariétal, naissance de l'homme et représentation, c'est évidemment en ce second sens du terme, et même en opposition au premier, c'est-à-dire à la ressemblance.

Cette contribution aurait donc pu avoir pour seul titre : «Le bison, l'arc et la flèche». Car s'il est vrai que l'arc et la flèche ont pu être inventés et fabriqués pour tuer des bisons, il reste que cette activité pragmatique n'épuise pas le domaine de l'activité humaine, et c'est là ce qui est à l'origine des écrits sur l'art. Ce dont témoigne l'art préhistorique, c'est que l'homme a éprouvé, dès l'origine, le besoin de *représenter* les bisons et que cette activité se distingue de la précédente par une différence de nature et non de degré :

— Le temps du silex ne nous atteint pas par les mêmes ondes que le temps de Lascaux [...] presque tous les objets que l'homme a créés sont des serviteurs [...]. Mais dessiner le bison que l'on veut tuer n'est pas identique à tirer sur lui ou à fabriquer un arc. Si bien que la représentation, dès l'aube de l'homme, apparaît isolée, distincte de toute autre activité. (*ibid.*)

Or cette activité de représentation est bien celle qu'interroge Malraux dans les écrits sur l'art, et cette notion montre à la fois le caractère archaïque de l'art pariétal et son caractère contemporain, elle définit la *place de l'art avant l'art* dans les écrits sur l'art. C'est que les peintures des grottes entretiennent avec la notion de représentation la relation complexe que les écrits sur l'art entretiennent eux-mêmes avec cette notion : d'une part ces peintures consistent non pas à agir sur le monde mais à le représenter (sens un); d'autre part elles manifestent, dès l'origine, comme les arts sacrés et particulièrement les fétiches que Malraux désigne par l'expression «le surnaturel à l'état pur», un refus de l'imitation, de la ressemblance, de la représentation (sens deux) et de ce que l'on nommera l'esthétisme. C'est dire que l'art pariétal, tout préhistorique qu'il soit, et peut-être d'autant plus qu'il l'est, inscrirait dès l'origine dans l'histoire de l'art la problématique qui aura été l'une des problématiques majeures du *xx^e* siècle, et qui joue un rôle important dans les écrits sur l'art : la création non pas comme soumission à l'apparence mais comme refus de l'apparence.

«Le bison, l'arc et la flèche» peut donc se lire – d'un point de vue historique ou préhistorique – comme désignant l'une des premières activités

de l'homme, ce qu'on appellerait grossièrement aujourd'hui la chasse, les trois termes renvoyant à cette activité, mais l'expression peut aussi se lire – du point de vue anthropologique et surtout de l'histoire de l'art telle que la conçoit Malraux – comme désignant d'une part l'imaginaire – le bison (celui de Lascaux ou de telle autre grotte comme la *Joconde*, *Olympia* ou *Guernica* – et d'autre part le réel (la chasse et ses armes), les trois termes ne renvoyant pas alors à une activité mais bien à deux activités que tout oppose. Tout, et d'abord le temps : car les bisons préhistoriques sont morts, et les arcs et les flèches de l'époque ont disparu, ils ont été détruits, et même en admettant qu'ils aient pu, pour certains, être conservés, ils appartiendraient au passé et ne seraient que des vestiges, alors que les bisons des parois de la grotte de Lascaux, s'ils sont magdaléniens sont aussi de notre temps, ils appartiennent aussi à notre vie, ils nous sont présents, ils survivent et dialoguent avec toutes les œuvres d'art y compris les plus contemporaines. Ce *double temps* vaut en effet pour les œuvres historiques comme pour les œuvres préhistoriques, et Malraux distingue les œuvres qui sont *hors de l'histoire*, comme les peintures pariétales, de celles qui sont *hors du temps*, comme les figures de paille Moi : les premières appartiennent au Musée imaginaire, les secondes non. La véritable *coupure* pour Malraux n'est pas entre les œuvres historiques et les œuvres préhistoriques, mais entre les œuvres *survivantes* et les œuvres *mortes* – les œuvres des disciples, ou des faussaires, celles des peintres pompiers et des Officiels. C'est que tout se joue dans la métamorphose et la survie, non à l'origine, à moins qu'on entende par là non le *contexte* mais l'*englobant*. Selon Malraux si le contexte est préhistorique, c'est-à-dire hors de portée, l'englobant est un surmonde irréductible au monde réel, qui s'est modifié au cours de l'histoire mais non dans cette *irréductibilité* au réel : dessiner ou représenter un bison n'est pas le chasser et le tuer. Malraux aurait pu dire que l'imaginaire des grottes est plus proche du nôtre que tel tableau des Officiels qui n'avait d'autre but que d'orne l'apparence et qui aujourd'hui ne nous émeut plus, alors que les bisons nous émeuvent plus que toutes les œuvres puisque leur pouvoir d'interrogation est plus grand.

Le contexte même de l'une des deux allusions les plus importantes à l'art pariétal, celle du *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* (l'autre étant celle de *L'intemporel*), est révélateur du regard que Malraux porte sur ces œuvres. Le passage traite du faux en art³⁴. Que vaudrait la *Joconde*, peinte hier? Si la Victoire de Samothrace était fausse? Elle serait tuée. Soit. Mais si nous apprenions que c'est un faux du XVI^e siècle, elle ne le serait pas tout à fait :

34. André Malraux, *Œuvres complètes*, t. 4, ouvr. cité, p. 1013-1015.

— Si un faux très ancien ne suscite pas en nous le même malaise qu'un faux récent, c'est que des siècles lui sont incorporés [...]. Le non-artiste admire les statues de Goudea « parce que c'est très vieux » ; l'artiste, qui se moque de lui et croit les admirer hors de l'histoire, ne les admire pourtant que si elles sont vraies [...] le fait d'appartenir au passé n'est pas un caractère épisodique de ces statues [...]. Ce passé-là n'est nullement l'ancienneté, c'est l'énigmatique présence dans la vie de ce qui devrait appartenir à la mort. « Elles ont survécu parce qu'elles sont belles », eut-on dit naguère [...]. On dirait aujourd'hui : « Elles ont survécu parce qu'elles sont des œuvres d'art » : il serait pourtant non moins vrai, et plus instructif, de dire : « Nous appelons art leur pouvoir de résurrection ». (*ibid.*, p. 1025)

Le présent ouvrage, par son intitulé même, aurait donc intéressé Malraux qui aurait souligné le caractère contemporain d'un tel intitulé : c'est nous qui appelons art ces bisons et ces lions qui ont survécu, et souligné aussi, dans le prolongement de ce que Kant nommait la révolution copernicienne, un renversement entre le sujet et l'objet comme il le fait dans les quelques lignes du *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* qui précèdent. Mais Malraux aurait surtout insisté sur l'ignorance qui est inséparable de l'art pariétal et qui fait pour nous de cet art un art majeur par l'interrogation et l'énigme dont il est porteur, au plus loin de la culture et de ce qu'il nomme l'équivoque qui menace les œuvres historiques :

— Leur dialogue [celui des artistes] est de même nature avec les œuvres dont ils ignorent (et nous aussi) la civilisation, la date et parfois l'usage : Statues hourrites [...] idoles du Louristan [...] haniwas du Japon – et précisément le lion des Combarelles. Ces œuvres écartent l'équivoque qui menace toujours les œuvres historiques [...]. Le mystère des civilisations inconnues ne nous touche pas toujours moins que le prestige des civilisations illustres, et il nous touche de façon plus inquiétante et plus révélatrice [...]. La production est seulement de son temps, et l'art est aussi d'ailleurs. C'est à cette double prise que tient sa puissante morsure. Retrouver des ossements est moins émouvant que trouver des ressuscités. C'est lui [le Musée imaginaire] qui oppose au silex préhistorique le lion des Combarelles et les bisons de Lascaux, à des vestiges ibériques la *Dame d'Elche*. (p. 1015-1019)

Un mot pour conclure. La place de l'art pariétal dans les écrits sur l'art est donc singulière : s'il n'y a aucun texte qui porte exclusivement sur cet art, les quelques allusions qui lui sont consacrées montrent que celui-ci est bien à la racine de la pensée de l'art de Malraux et notamment des concepts de Musée Imaginaire, de métamorphose et de présence. Dans l'art pariétal, plus que dans tout art, cette présence n'est ni une présence physique, ni même seulement une présence esthétique, et c'est dans ces

œuvres que l'interrogation est la plus forte, dans ces œuvres surtout que la présence est une présence de fantôme. Cela est vrai de toute œuvre, mais c'est bien à propos des bisons, dans *Le problème fondamental du musée*, que Malraux va jusqu'à étendre cette fantômalité à toute œuvre et évoquer « cette présence de fantôme que possède le bison, et qui est celle de l'œuvre d'art ».

Partie IV

Un art avant l'histoire?

La symphonie de l'histoire selon Élie Faure : les « fresques émouvantes des grottes de la Vézère et de la caverne d'Altamira »

La découverte ou, plus exactement, l'invention de l'art préhistorique au tournant du xx^e siècle constitue un événement considérable pour la pensée de l'art et de l'histoire qui se voit désormais contrainte de faire une place à un ensemble de productions inédites¹. Une fois reconnue l'authenticité des peintures préhistoriques (celle des objets mobiliers ayant été actée près d'un demi-siècle plus tôt), c'est-à-dire une fois accepté le fait que les peintures découvertes sont bien des productions de main d'homme, et non des produits du hasard ou des contrefaçons, se pose la question de savoir comment insérer les productions paléolithiques dans l'histoire de l'art mondiale. Or, telle est l'hypothèse que j'aimerais explorer, il ne suffit pas pour cela de faire commencer l'histoire mondiale un peu avant, d'en ouvrir un chapitre supplémentaire. Pour rendre compte des découvertes d'Altamira, des Eyzies et de toutes celles qui ont suivi, prolonger l'histoire de l'art vers l'amont, ajouter un segment manquant, poser un début plus ancien est méconnaître que ces œuvres exigent et suscitent une conception renouvelée de l'art et de son histoire. C'est à une histoire différente, et pas seulement plus longue ou plus profonde, qu'elles introduisent.

Or dès 1909, soit sept ans après la fin de la querelle qui déchira les préhistoriens autour de la question de l'authenticité d'Altamira, Élie Faure, médecin, écrivain et critique d'art, ouvre son histoire de l'art antique par un chapitre sur la préhistoire. La rapidité avec laquelle il intègre les

1. Sur la lente et difficile reconnaissance d'un art pariétal préhistorique, nous renvoyons à l'introduction du présent ouvrage. On consultera aussi avec profit : Nathalie Richard, *Inventer la préhistoire. Les débuts de l'archéologie préhistorique en France*, Paris, Vuibert/Adapt-SNES (Inflexions), 2000, chap. 5 : « Les grands débats de la préhistoire française du 19^e siècle », p. 165-200.

nouvelles données à son histoire est remarquable². Au-delà de la date, qui est notable, la question qui m'intéresse est de savoir *comment* Faure s'y est pris pour intégrer l'art préhistorique à l'histoire de l'art mondiale qui, auparavant, s'ouvrait à peu près avec les Égyptiens. Quelle conception de l'art, quelle conception de l'histoire rendent possible une telle ouverture?

Les écrits d'Élie Faure, né en 1873 sur les rives de la Dordogne et mort en 1937 à Paris, sont aujourd'hui quasiment tombés dans l'oubli. La littérature qui lui est consacrée est rare et souvent vieillie³. Il est de nos jours difficile de croire qu'il jouissait de son vivant d'une notoriété considérable. Soutien de Zola lors de l'affaire Dreyfus, proche d'Eugène Carrière, ami de Renoir auquel le dernier volume de l'*Histoire de l'art* est dédié, ami de Nadar, de Bourdelle, de Signac, d'Octave Mirbeau, de Soutine, il a été portraituré par les artistes de son temps : Auguste Roubille (1907), Max Grimard, Berthold Mahn (1921), Jean Lebedeff, van Dongen, Diego Rivera (1918), Pablo Picasso (1922); Eugène Carrière a réalisé un portrait de sa fille Élisabeth, Despiau un buste de sa fille Marie-Zéline (1924); enfin, dans *L'opération*, une fresque de 1925, Diego Rivera a immortalisé une opération chirurgicale pratiquée par Jean-Louis Faure avec son frère Élie Faure comme anesthésiste. À la mort de ce «médecin curieux d'art», pour reprendre le mot de Jean Renoir⁴, ce sont Henry de Montherlant ou encore Le Corbusier qui lui rendent hommage. Élie Faure, médecin, chirurgien, embaumeur, anesthésiste, écrivain, polémiste, signataire d'innombrables manifestes progressistes, activiste de gauche, partisan infatigable des républicains espagnols, critique d'art, historien d'art, conférencier, voyageur, commissaire d'exposition, collectionneur, dépasse amplement la figure de l'universitaire. La variété des champs qu'il a explorés et des activités qu'il a menées constitue sans doute l'une des raisons pour lesquelles Faure est aujourd'hui méconnu. Mais il n'est pas impossible que ce soit justement le fait qu'il ne s'est limité à aucune discipline universitaire qui lui a donné la liberté de considérer si tôt la préhistoire. La difficile réception d'Élie Faure aujourd'hui tient aussi à son style, à une langue sinueuse, chargée, qu'on peut, selon son goût, qualifier de lyrique ou de lourde et vieillie. «Sa phrase imagée, emportée par un élan lyrique indéfiniment soutenu» était déjà critiquée par ses

2. Le volume a été précédé d'une série de conférences données à l'université populaire «La Fraternelle». Celle du 21 février 1906 s'intitulait : «Origines de l'art: préhistoire».

3. Une exception remarquable est constituée par le numéro *Élie Faure*, n°5 de *Regards croisés. Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et d'esthétique*, Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2016. Aussi en ligne : [https://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/Regards%20croises/Ragards%20croises_5/160630_RC_No5_integrale.pdf].

4. Voir Jean Renoir, «Homage» à Élie Faure, *Europe*, n°180, 15 décembre 1937, p. 443.

contemporains⁵. Mais à l'instar de son indépendance à l'endroit des partages disciplinaires, son style constitue peut-être l'un des biais qui lui a permis de faire toute sa place à la préhistoire. Enfin, parmi les obstacles à sa réception, il convient de mentionner les développements de Faure sur la psychologie des peuples, son emploi non critique des expressions de race ou d'âme des peuples ou encore certains propos sur les femmes et leur passivité. Il serait sûrement erroné de voir un « réac » en cet homme qui déclarait « reste[r] pour le moment républicain dans l'ordre politique, socialiste dans l'ordre économique, anarchiste dans l'ordre individuel »⁶. Il n'en demeure pas moins qu'un certain vocabulaire et certains tours de pensée nous sont devenus réhivitoires⁷.

S'il vaut toutefois la peine de ramener à la vie les réflexions d'un médecin embaumeur, c'est parce qu'elles nous permettent d'explorer les conditions théoriques à partir desquelles penser l'art préhistorique dans l'art mondial, sans le réduire à son enfance ou à son début malhabile et grossier. Après une analyse de la façon dont Faure décrit l'art préhistorique et sa place dans l'histoire, on se demandera quel appareil notionnel lui permet de dépasser la conception de cet art comme primitif. C'est une conceptualité originale, moniste et transformiste, qu'il emprunte aussi bien à Jean-Baptiste Lamarck ou Jules Michelet qu'aux peintres vénitiens qu'il mobilise pour cela.

•

Les fresques de la Vézère et d'Altamira

Les trois premiers volumes de la monumentale *Histoire de l'art*, complétés à partir de 1927 par *L'esprit des formes*, ont été publiés de 1909 à 1914. Le quatrième volume, *L'art moderne*, paraît après la Première Guerre mondiale et les trois premiers : *L'art antique* (1909), *L'art médiéval* (1911) et *L'art renaissant* (1914) sont alors remaniés⁸. C'est dans le volume sur

5. Paul Desanges, *Élie Faure*, Paris, Éditions universitaires (Classiques du XX^e siècle), 1966, p. 7 : « partout, il est instantanément reconnaissable à une certaine tonalité, à un "vibrato" venu de profondeurs de l'être et qui touche l'intelligence en prenant le chemin du cœur » (*ibid.*, p. 14).

6. Élie Faure, « Le phare et l'astre », *Équivalences. Confession d'un autodidacte* [1951], *Œuvres complètes*, t. 3 : *Essais/Correspondance*, Paris, Éditions Pauvert, 1964, p. 767. Cette section évoque son rapport à Élie Reclus (l'ethnologue) et à Élisée Reclus (le géographe, communal, théoricien et militant anarchiste), dont il est parent par sa mère.

7. Sur la question de la race par exemple, voir la mise au point d'Anna Halter, « Découverte de l'archipel : prélude d'une "Histoire culturelle" européenne », *Élie Faure*, n°5 de *Regards croisés*, p. 27-37. Elle y propose une lecture de *Découverte de l'archipel* (1932), ouvrage dans lequel Faure s'efforce de caractériser les différentes nations ou « âmes », en discussion avec Taine et Gobineau.

8. Nous utiliserons l'édition suivante : Élie Faure, *Histoire de l'art*, Paris, Georges Crès et Cie, 1921, 4 vol. : *L'art antique*, *L'art médiéval*, *L'art renaissant* et *L'art moderne*.

l'Antiquité qu'on trouve les réflexions sur les « fresques émouvantes des grottes de la Vézère et de la caverne d'Altamira »⁹. Cette vaste entreprise d'histoire de l'art est issue de conférences données dans les universités populaires de 1903 à 1908¹⁰ ainsi que d'une activité de critique d'art menée dès avril 1902, pour *L'aurore*. L'abondante illustration des livres porte la trace des conférences lors desquelles, dès la fin de 1905, des photographies étaient projetées.

176

•

Naissance de l'art

Après une introduction, complétée plus tard par une préface, l'*Histoire de l'art* de Faure s'ouvre par un chapitre intitulé « Avant l'histoire », consacré à l'art préhistorique. « L'art est né », déclare-t-il par deux fois dans sa description des premiers âges de l'homme. Ébauchant une phénoménologie de l'esprit artistique, Faure dégage quatre facteurs qui ont permis le passage progressif et lent de l'homme à l'artiste : 1) la capacité de généraliser et d'abstraire : de la forme d'un bec, l'homme tire celle d'une flèche, passant de la sorte du niveau de l'expérience à celui de l'idée ; 2) le développement de la parure et des outils dû à l'insatisfaction de l'homme vis-à-vis du corps que la nature lui a donné. Il se pare de « formes étrangères à sa propre substance »¹¹ qui lui ouvrent l'expérience de l'altérité et le font passer de la nature à la culture ; 3) le développement du sens du rythme rendu possible par une attention à la temporalité de la nature (alternance des saisons, du jour et de la nuit) ainsi qu'à celle des organes (battement des artères, systole et diastole, respiration). Passant de l'observation des rythmes à leur création, l'homme introduit l'harmonie en un monde imaginaire qui devient peu à peu « sa réalité véritable et sa raison d'agir » (*ibid.*, p. 8). Le lien entre art et rythme s'avérera crucial, tant pour l'art que pour son histoire. Cette description des débuts de l'art intègre complètement les productions préhistoriques dans l'histoire de la création artistique et de la culture humaine. Premièrement, par son insistance sur la dimension imaginaire et spirituelle des premières activités artistiques, Faure prend ses distances avec les interprétations initiales de l'art préhistorique comme activité ludique (thèse de l'« art pour l'art » défendue par Lartet et Christy à propos de l'art mobilier) ou pratique magique, c'est-à-dire utilitaire (Faure fait référence à Salomon de Reinach et à sa théorie, alors très influente,

9. Élie Faure, « Avant l'histoire », *L'art antique*, ouvr. cité, p. 9.

10. Voir Martine Courtois et Jean-Paul Morel, « Genèse de l'histoire de l'art », *Élie Faure. Biographie*, Paris, Librairie Séguier, 1989, chap. 7 : p. 89-91.

11. Élie Faure, *L'art antique*, ouvr. cité, p. 4.

de la magie de la chasse¹²). Si Faure reconnaît que l'art a, selon toute vraisemblance, rempli des fins ornementales, sociales et mémorielles, ce sont surtout aux conditions spirituelles de l'apparition de l'art qu'il s'intéresse.

Deuxièmement, la mise en avant de la notion de rythme signifie que le début de l'art n'est pas le naturalisme, une volonté d'imiter, de représenter la nature, mais un sens des rapports. 4) Le dernier élément expliquant la naissance de l'art est le jeu entre forces conservatrices et actives. Faure soutient à cette occasion que la femme, en vertu de «son rôle réaliste et conservateur» est le premier ouvrier, tandis que l'homme, «idéaliste et révolutionnaire», tourné vers l'extérieur, vers l'avenir lointain, vers l'idéal, est le premier artiste (p. 4-5). L'argument, fort ancien, a pour nous un aspect choquant ou ridicule qu'il ne s'agit évidemment pas de défendre. Aristote expliquait déjà la génération par la combinaison d'un élément passif (la femme) et d'un élément actif (l'homme). Faure transpose ici l'argument aux productions de l'esprit. Ce qu'il faut en retenir, c'est que l'art et son devenir sont rythme, jeu, balancement, équilibre entre forces antagonistes.

Les ouvrages préhistoriques (silex taillés, bois et os sculptés, peintures pariétales de Fond-de-Gaume ou Altamira, signes de la grotte de Santander, statuettes), par lesquels Faure ouvre l'art mondial ne sont pas présentés comme un primitif début. Ils relèvent de l'art, absolument. «Le chasseur de rennes n'est pas seulement le moins borné des primitifs, il est le premier des civilisés. Il possède l'art et le feu» (p. 8). La création artistique le fait accéder à l'humanité, Faure refusant les comparaisons usuelles entre l'homme préhistorique, le primitif, le sauvage et l'enfant : «Le chasseur de rennes n'est pas un primitif contemporain, hyperboréen ou équatorial, encore moins un enfant» (p. 10). La différence entre le dessin de l'enfant et celui de l'homme, préhistorique ou non, est intéressante. Elle concerne le statut de la signification et l'importance de la dimension formelle. L'enfant, considère le dessin qu'il effectue dans l'instant et par hasard comme un signe, un symbole n'ayant de fonction que désignative ; l'artiste au contraire est animé d'un double intérêt pour l'objet et pour les rapports formels (p. 11). Bref, l'art de la préhistoire n'est pas l'enfance de l'art. Loin d'être balbutiant, il est accompli et présente

12. Sur la théorie dite de l'art pour l'art, voir Henry Christy et Édouard Lartet, «Cavernes du Périgord. Objets gravés et sculptés des temps pré-historiques dans l'Europe occidentale», *Bureaux de la Revue archéologique*, 1864. Ils reconnaissent à l'art des cavernes périgourdines (os gravés par exemple) une indéniable valeur esthétique (symétrie, élégance). Mais cet art relève, selon eux, d'une activité ludique, dénuée de portée spirituelle et née de l'oisiveté. Sur la théorie dite de la magie de la chasse (la représentation d'animaux favoriserait leur capture), voir Salomon Reinach, «L'art et la magie à propos des peintures et des gravures de l'âge du renne», *L'anthropologie*, t. 14, 1903, p. 257-266.

«des figures admirables qu'un grand artiste a pu seul réaliser, de par le dessin sûr, abrégé, volontaire, le modelé subtil et ondoyant comme une moire, les passages discrets, la vie violente, le prodigieux caractère» (p. 16).

•

Critique du progrès

178

La reconnaissance de la haute valeur artistique de l'art préhistorique va de pair avec une critique du progrès. Si le début n'est pas balbutiement, c'est que la fin n'est pas accomplissement. Faure opère une distinction nette entre progression artistique et progrès technique¹³, et écarte l'idée que le second pourrait servir à définir une civilisation. Certes, il reconnaît que l'industrialisation appelle un art nouveau et relève d'un ordre esthétique autre. L'essai intitulé «L'agonie de la peinture» voit ainsi dans le cinéma et l'architecture industrielle «l'organe de remplacement» de la sculpture et de la peinture qui ne présentent plus d'«utilité sociale»¹⁴. Néanmoins, la technique n'est pas le facteur conditionnant la production artistique et son devenir ne détermine pas celui des arts. L'«outil industriel» (chemin de fer, machine, électricité, télégraphe) ne libère pas nécessairement dans les hommes «les sources profondes de l'attention, de l'émotion, de la passion de comprendre et du don d'exprimer qui mènent seules au grand style esthétique»¹⁵. L'histoire des arts ne doit donc pas être comprise sur le modèle du progrès, d'autant qu'un style ne peut être dépassé mais seulement remplacé : «Il est la négation même du "progrès", possible seulement dans l'ordre de l'outillage» (*ibid.*, p. xxv). Les Grandes Pyramides, le Parthénon, Angkor, Cordoue, Soissons sont des chefs-d'œuvre, parfaits dans l'ordre qui est le leur. «Le "progrès", somme toute, se réduit à des différences»¹⁶.

Insérer l'art préhistorique dans l'art mondial implique donc une conception de l'histoire non progressiste, non linéaire, et aussi non euro-péocentrée. Le chapitre introductif de *Découverte de l'archipel* (les îles y sont les différents pays européens) lie ces deux aspects en montrant l'absurdité d'une théorie du progrès qui efface l'Inde et la Chine de la liste des peuples civilisés. Il s'agit là d'une « idée simpliste qui nous montre "la civilisation" construite sur un modèle unique – bien entendu le modèle européen depuis un ou deux siècles – et évoluant linéairement, dans le

13. «Le progrès, s'il existe ailleurs que dans l'outillage de l'homme, n'a rien de commun avec l'art» (*ibid.*).

14. Élie Faure, «L'agonie de la peinture», *Ombres solides* [1934], *Œuvres complètes*, t. 3, ouvr. cité, p. 612-615.

15. Élie Faure, *L'art antique*, ouvr. cité, préface à l'édition de 1921, p. xxiv.

16. Élie Faure, *L'esprit des formes*, Paris, Crès, 1927, p. 424.

sens unilatéral de la connaissance et de la moralité associées en vue du mieux-être¹⁷. Une telle notion de progrès «européomorphique» est par ailleurs «antibiologique au premier chef» (*ibid.*). Ceux qui, au nom du progrès, taxent d'«inévolués» certaines cultures telles la chinoise (et *a fortiori* la magdalénienne) «sont presque toujours des savants résolument matérialistes –, un finalisme darwinien qui, je crois, eût surpris Lamarck» (*ibid.*). Pour saisir cet argument, peut-être déroutant, il faut rappeler que la critique du finalisme est une constante de la pensée de Faure. Il tient la croyance en l'évolution finaliste pour «le plus essentiel de tous nos préjugés philosophiques» et plaide pour un remplacement systématique du terme de progrès par celui d'adaptation. Si le refus d'une idéologie progressiste en art est convaincant, la référence biologique du raisonnement étonne. Comment le défaut de raisonnement biologique pourrait-il entraver la pensée historique? Pourquoi qualifier Darwin de finaliste, lui qui introduisit la notion de hasard dans le devenir biologique? Concernant ce dernier point, Faure reproche à Darwin son finalisme alors même qu'une lecture plus usuelle estime que l'autosuffisance des facteurs du milieu, la prépondérance du hasard et l'absence de finalité distinguent la théorie de Darwin de l'idée déterministe lamarckienne d'une progressive complexification des formes¹⁸. On aura l'occasion de revenir sur le thème biologique et la figure de Lamarck que Faure fait jouer contre Darwin. Pour l'instant, insistons sur le fait que tandis que le finalisme exclut la préhistoire de la civilisation ou n'en fait qu'un grossier début, un monisme transformiste permet de l'y insérer à part entière.

179

-
- **Formes, forces et transformations**
-

Universelle énergie de l'amour

Ce qui, chez Faure, permet de faire participer les œuvres de Dordogne ou d'Altamira à l'art mondial n'est ni l'universalité du concept d'art ou de ses fonctions ni une universelle recherche de l'idéal ou du beau qui se serait manifestée dès les origines, mais un facteur de prime abord extra-esthétique :

17. Élie Faure, *Découverte de l'archipel* [1932] suivi de: *D'autres terres en vue*, Paris, First, 1991, p. 19.

18. Voir Marc Groenen, *Pour une histoire de la préhistoire. Le paléolithique*, Grenoble, Jérôme Million (L'homme des origines), 1994, p. 75-76. Chez Lamarck, le vivant répond à un processus organisateur strict dont les principes sont inscrits dans un «ordre qui appartient à la nature» pour reprendre l'expression de la *Philosophie zoologique* (Paris, F. Savy, t. 1, 1873). La question du finalisme mériterait des considérations spécifiques. On consultera par exemple Thierry Hoquet, *Darwin contre Darwin. Comment lire L'origine des espèces?*, Paris, Seuil (L'ordre philosophique), 2009.

l'amour ou la solidarité universelle. Cette entente obscure ne relie pas seulement l'homme préhistorique à ses compagnons et à la nature¹⁹; elle est aussi ce qui relie son art au nôtre. C'est elle qui fait que nous sommes touchés par les œuvres d'art du présent, du passé et, potentiellement, de l'avenir. S'il nous est possible non pas seulement d'apprécier, mais également de nous reconnaître aussi bien dans une sculpture de Phidias que dans un tableau de Rembrandt²⁰, c'est parce que derrière la différence des styles, des époques et des lieux existe un élément commun qui touche l'homme de tous les temps, et qui consiste en un universel élan d'amour. Celui-ci ne doit pas être compris dans un esprit religieux – Faure était agnostique –, mais comme une forme d'humanisme, une énergie par tous partagée, «une solidarité universelle [qui] unit tous les gestes et toutes les images des hommes, non seulement dans l'espace, mais aussi et surtout dans le temps»²¹. Il est condition de l'universelle réception de l'art et de son partage, et aussi de la création – «ce que nous appelons l'artiste c'est celui d'entre les êtres qui maintient, en face de la vie universelle, l'état d'amour dans son cœur»²².

Cette «énergie générale [qui] flue et reflue» semble pouvoir se comprendre en référence à l'élan vital de Bergson. L'«énergie spirituelle»²³ qui, pour Faure, attache les hommes les uns aux autres, à la nature et à l'histoire, n'est pas sans faire penser aux thèses de *L'évolution créatrice* publiée en 1907, soit deux ans avant la parution de *L'art antique*. Cette mise en relation est d'autant plus tentante que Henri Bergson (1859-1941) était le professeur de philosophie de Faure au Lycée Henri IV et que son ouvrage de 1907 est mentionné dans l'une des très rares notes de *L'art antique*²⁴. Faure n'aurait-il fait qu'appliquer les idées du philosophe à l'histoire universelle de l'art? D'un point de vue historique et biographique, la rencontre de jeunesse n'a pas été déterminante. Faure n'a véritablement découvert Bergson que dix ans plus tard, en même temps que Descartes, Spinoza et Hegel²⁵. Surtout, Faure se veut autodidacte et répugne à «entrer dans le troupeau philosophique»²⁶. Cet autodidacte, qui n'écrit pas dans un

19. Élie Faure, «Avant l'histoire», *L'art antique*, ouvr. cité, p. 6. L'artiste préhistorique «jouit de ce travail lui-même qui crée une entente obscure entre les autres et lui, entre lui-même et le monde infini des êtres et des plantes qu'il aime, parce qu'il est sa vie».

20. Élie Faure, *L'art antique*, préface à la 1^{re} édition, ouvr. cité, p. III.

21. Élie Faure, *L'esprit des formes*, introduction, ouvr. cité, p. III-IV.

22. Élie Faure, *L'art antique*, ouvr. cité, p. III. Pour la suivante: *ibid.*, p. XII.

23. Pour cette expression, voir Élie Faure, *L'esprit des formes*, introduction, ouvr. cité, p. VIII, p. 44, p. 132, p. 140, p. 388 et p. 428; et Élie Faure, *L'art antique*, ouvr. cité, p. 186.

24. Élie Faure, *L'art antique*, préface à la 1^{re} édition, ouvr. cité, p. IX.

25. Alors qu'il parle de l'enseignement qu'il a reçu de Bergson au lycée, en 1890, Faure évoque sa «propension, sans doute fâcheuse, en tous cas bien établie, à l'autodidactisme le plus intransigeant» (Élie Faure, «Équivalences», *Œuvres complètes*, t. 3, ouvr. cité, p. 771).

26. Élie Faure, *L'art antique*, préface à l'édition de 1921, ouvr. cité, p. XVII: «Je suis un «autodidacte»».

contexte universitaire, est aussi un éclectique. C'est à une pluralité de «constructeurs» – pour reprendre le titre d'un ouvrage de 1914 – qu'il doit ses convictions. Les constructeurs sont ces penseurs, hommes d'action, scientifiques ou artistes (Cézanne, Lamarck, Michelet, Dostoïevski, Nietzsche) dont l'œuvre fortifie le sentiment et l'idée d'une unité de l'homme et de ses réalisations à travers le temps et l'espace. C'est à ces inspirations diverses que Faure puise, librement : «Nous avons le droit de nous servir des hommes qui ont pensé, comme les tragiques se servent des hommes qui ont vécu»²⁷.

181

Parmi ces constructeurs, la figure de Jean-Baptiste Lamarck (1744-1829) mérite une attention particulière en raison de l'importance que Faure lui attache, et à cause de son rôle dans l'histoire de la science préhistorique. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, sous l'action notamment d'Étienne Geoffroy de Saint-Hilaire, le transformisme a en effet servi de point de départ théorique pour structurer la préhistoire²⁸.

•

Jean-Baptiste Lamarck ou la poésie du transformisme

—

C'est la lecture de la *Philosophie zoologique* de Lamarck et de son *Introduction à l'étude des animaux sans vertèbres* qui a allumé brusquement mon transformisme encore virtuel [...]. Dès cet instant j'ai regardé le vieux biologiste comme un démiurge et le véritable créateur de l'esprit moderne, celui qui a ouvert en nous les sources profondes du mouvement unanime vers la création continue de l'univers et de nous-mêmes, l'Homère des commencements de la biologie et de la spiritualité dynamiques.²⁹

Lamarck est connu pour son transformisme qui repose sur la théorie de l'adaptation fonctionnelle et de l'hérédité des caractères acquis, en rupture avec le fixisme issu des classifications de Linné. On lui doit, écrit Faure, d'avoir affirmé que la métamorphose est la «loi centrale de la vie»³⁰.

27. Élie Faure, *Les constructeurs* [1914], introduction, Paris, Éditions Gonthier (Bibliothèque médiations), 1964, p. 10.

28. Selon Marc Groenen, le paradigme transformiste s'impose rapidement : Boucher de Perthes y adhère le premier puis Édouard Lartet vers la fin de sa vie, puis toute la communauté des préhistoriens : Gabriel de Mortillet, Édouard Piette, Félix Garrigou, les frères Bouyssonie, l'abbé Breuil, Henri Begouën. Voir *Pour une histoire de la préhistoire*, ouvr. cité, en particulier le chap. 2 : «Le transformisme : un modèle pour penser le temps des origines». Ce n'est pas vers l'évolutionnisme de Darwin que les «pères» de la préhistoire se sont tournés pour forger le cadre épistémologique de leur discipline, mais vers le transformisme. Ce n'est que dans les années 1950 que les théories darwiniennes s'imposent définitivement en France chez les paléontologues et préhistoriens.

29. Élie Faure, «Équivalences», *Œuvres complètes*, t. 3, ouvr. cité, p. 773.

30. Élie Faure, *Les constructeurs*, ouvr. cité, p. 26.

Il a propagé «le sentiment de la parenté et de la continuité des formes», pensant leur unité sous leurs variations³¹. Il a de ce fait introduit la notion de durée dans la science en concevant le changement de manière continuïste et plastique comme «différenciation graduée de tout» (il existe une «chaîne organique du monde», *ibid.*, p. 48-49). Ce n'est pas à Bergson que Faure doit l'idée d'un élan vital, mais, à en croire ce dernier, c'est bien plutôt Bergson qui la tient de Lamarck :

La science toute entière, la sociologie, la métaphysique acceptent ou subissent l'évolution qui devient à son tour *créatrice* et qui, en introduisant dans nos méthodes de raisonnement la notion de durée, permettra d'établir une vérité devenante où les vérités disparues vivront à l'état de traces et les vérités futures à l'état de virtualités.³²

Dans une note à ce passage, Faure mentionne *L'évolution créatrice* pour réfuter l'idée selon laquelle la métaphysique bergsonienne de la durée et le mécanisme des forces physico-chimiques des biologistes seraient en contradiction. Il existe un «*mécanisme vivant*», et le rôle de liaison de l'énergie moléculaire peut être rapproché de celui de la mémoire dans la métaphysique. Fécond en philosophie³³, le transformisme l'est par ailleurs aussi en art. C'est ainsi que Faure voit dans la peinture d'Eugène Carrière, dont il fut proche, «une adhésion formelle à la grande philosophie naturelle dont son œuvre toute entière [...] est l'équivalence plastique»³⁴.

Avant de développer les effets d'un tel transformisme sur la conception de l'histoire de l'art, il convient de préciser que l'importance éminente donnée à Lamarck ne signifie pas que la pensée du «médecin curieux d'art» en serait une application. D'abord, et parce que le continuïste de Faure vaut aussi pour l'histoire des idées, il considère le transformisme de Lamarck moins comme une nouvelle théorie que comme la cristallisation d'idées déjà en germe – «l'idée était dans l'air depuis les commencements de l'esprit» : du mobilisme d'Héraclite aux travaux de Harvey sur la circulation du sang, en passant par les métamorphoses des poètes grecs et latins³⁵. Ensuite, Faure voit dans la classification des formes en archéologie

31. *Ibid.*, p. 28. Voir aussi *L'esprit des formes*, ouvr. cité, p. 233: «Lamarck, illuminé par l'analogie qu'il constate entre les formes universelles, affirme leur unité originelle».

32. *Ibid.*, p. 61 et p. 228 pour la note commentée ci-après.

33. «Il n'est pas un esprit, de Renan et de Taine à Nietzsche, de Saint-Simon, de Karl Marx et de Spencer à Bergson, qui n'ait été labouré jusqu'au fond par le courant de philosophie naturelle [...]» (*ibid.*, p. 61).

34. Élie Faure, «Ceux qui vivent»: «Eugène Carrière», *Formes et forces*, Paris, H. Floury, 1907, p. 28-29.

35. Élie Faure, *Les constructeurs*, ouvr. cité, p. 25-26. On pourrait aussi citer l'exemple de la peinture flamande, vénitienne ou romantique sur lesquelles on aura l'occasion de revenir. Voir *L'esprit des formes*, ouvr. cité, p. 298: «Telles œuvres de Tintoret, de Rubens, de Delacroix, telles sculptures dravidiennes [...] par un sentiment irrésistible de la solidarité universelle des formes, des couleurs, des mouvements et des sons, nous faisaient aussi

«un travail analogue à celui qu'effectua Lamarck vis-à-vis des formes naturelles»³⁶. L'usage d'une analogie universelle facilite la transposition d'idées et de méthodes transformistes lamarckiennes à la compréhension des phénomènes culturels, mais aussi le mouvement inverse consistant à appréhender un phénomène scientifique à partir d'un phénomène spirituel ou artistique³⁷. Si l'histoire de l'art de Faure n'est pas une application des théories de Lamarck à la culture, c'est parce que loin de penser l'art à partir de la science, Faure considère que le grand mérite du biologiste est d'avoir été artiste. «Lamarck avait tout de l'artiste»³⁸. La science est «une dépendance de l'art» (et Faure peut parler en ce sens de «l'immense poésie du transformisme»³⁹) ou, plutôt, la science comme l'art relèvent d'«un attribut du génie esthétique de l'homme cherchant à introduire dans l'univers, par ces deux moyens essentiels, un ordre dynamique incessamment poursuivi» (*ibid.*, p. 237). On comprend donc comment Faure peut décrire la pensée biologique de Lamarck en termes esthétiques comme «la vision biologique d'un monde incessamment transformable», parcouru par «une série d'équilibres esthétiques incessamment rompus et poursuivis»⁴⁰ ou encore penser la gravitation comme «seule régulatrice du mouvement rythmique universel qui est le grand éducateur de notre lyrisme»⁴¹. Art et science sont en ce sens réversibles – l'univers est «d'essence esthétique» (*ibid.*, p. 249).

Le «transformisme universel»⁴² de Faure va donc de pair avec un monisme qui lève les oppositions entre art et science, science et religion, rationalité et sentiment, corps et esprit, culture et vie. Ce qui unit ces domaines au sein de l'«épopée moniste»⁴³ qu'il entend écrire, c'est le rythme conçu comme répétition, groupement, jeu des nombres, proportion, composition, décomposition et recombinaison. Le rythme anime tous les plans de la nature et de l'existence : biologique, cosmique, artistique, mathématique, social. Dans quelle mesure la catégorie de rythme permet-elle de concevoir l'histoire de manière originale?

toucher par avance cette loi de circulation interne et sans arrêt que le transformisme, d'autre part, introduisait dans la science».

36. Élie Faure, *L'esprit des formes*, introduction, ouvr. cité, p. v : «L'esprit des formes est un».
37. Telle est la leçon de Baudelaire. Chez lui, «l'apparente antinomie entre l'art et la science est résolue en quelques mots : "L'imagination est la plus scientifique des facultés, parce que seule elle comprend l'analogie universelle."». Il savait que «le savant c'est le poète» (Élie Faure, *L'esprit des formes*, ouvr. cité, p. 225).
38. Élie Faure, *Les constructeurs*, ouvr. cité, p. 56.
39. Élie Faure, *L'esprit des formes*, ouvr. cité, p. 246.
40. Élie Faure, *Les constructeurs*, ouvr. cité, p. 12.
41. Élie Faure, *L'esprit des formes*, ouvr. cité, p. 297.
42. Élie Faure, *Les constructeurs*, ouvr. cité, p. 52.
43. Élie Faure, *Découverte de l'archipel*, ouvr. cité, p. 11.

-
-

Le grand rythme de l'histoire

Jules Michelet ou la poésie de l'histoire

184 Dans *Les constructeurs*, le chapitre sur Jules Michelet (1798-1874) suit celui, inaugural, consacré à Lamarck, cette succession suggérant la possibilité d'une histoire transformiste des faits humains. Ce que Faure retient des grandes fresques historiques de Michelet, notamment de son *Histoire de France* (1833-1844) et de son *Histoire de la Révolution française* (1847-1853), c'est la capacité à faire revivre les hommes du passé dans leur milieu. «Seul, il eut le droit d'appeler l'Histoire "une résurrection" parce que seul il la fit revivre» (p. 105). L'historiographie retient de Michelet l'importance accordée aux documents et au travail d'archive. Ce que Faure retient plutôt, c'est que l'historien a renoncé à relater une succession de faits, à retracer «une série d'anecdotes sur les rois et les héros», «une nomenclature de batailles, de chartes et de traités» pour resituer l'homme, ou plutôt les foules, dans leur milieu social, politique, artistique, scientifique, philosophique, parmi ces événements et manifestations qui sont «des symptômes solidaires, où chaque fait est la résultante d'un enchevêtrement complexe et formidable dans le temps et l'étendue de toutes les forces naturelles et humaines agissant simultanément» (p. 72).

L'attention portée aux rythmes des masses et à leurs causes implique d'abord une minoration de l'importance des chronologies. C'est l'évolutionnisme de Michelet, le fait que «presque seul à cette époque [il était nourri] de l'esprit, sinon des doctrines de l'évolution» (p. 103), qui lui a permis de saisir partout le mouvement des forces. D'autre part, la méthode historique de Michelet signifie une prise de distance par rapport à l'histoire traditionnelle telle qu'elle est décrite par «les théoriciens de la science historique» qui exigent de l'historien un exposé impartial des faits et une recherche objective des causes comprises comme suite mécanique d'effets – Faure pense à la classique *Introduction aux études historiques* par Charles Seignobos et Charles-Victor Langlois. Or, selon Faure, cette conception de l'histoire ne ressort en rien de la science, car celle-ci implique toujours un niveau de généralisation. L'historien qui se veut scientifique doit donc dégager «la loi de l'évolution» économique, sociale, morale, politique, intellectuelle des sociétés (p. 102). En d'autres termes, il se doit d'être artiste et poète, car la capacité à formuler sensiblement des lois générales relève de l'esthétique. En toute logique, l'histoire de Michelet est donc comprise comme «le grand poème épique» (p. 93)

et, malgré les critiques sévères qu'il lui adresse, Faure affirme que « nous n'avons qu'un historien, parce qu'il est un poète : Michelet »⁴⁴.

En déclarant que Michelet « sut cinquante ans avant nous que les deux grandes forces de son siècle furent le Transformisme de Lamarck qui réunit les hommes à toute l'étendue et la durée du monde, et la musique de Beethoven qui les réunit entre eux »⁴⁵, Faure suggère que l'histoire n'est pas compartimentation chronologique ou spatiale mais saisie d'amples mouvements. Mais en quoi l'évolutionnisme bien compris de Michelet permet-il d'éclairer l'histoire de l'art de Faure en qui on a pu voir « le Michelet de l'esthétique »⁴⁶? Dans quelle mesure l'insistance sur la transformation continue permet-elle à Faure d'ouvrir son histoire aux productions préhistoriques?

185

•
Présences

L'un des ressorts théoriques qui permet à Faure de penser l'art préhistorique dans l'histoire mondiale est une conception non chronologique de l'histoire privilégiant la valeur de présence. Paradoxalement, Faure esquisse une histoire anachronique, ou plutôt une histoire dont la temporalité principale est celle du présent. C'est l'art lui-même qui ouvre un tel rapport au temps. L'art, écrit Faure dans la préface à la première édition de *L'art antique*, « dépasse l'instant, il élargit le lieu de toute la durée, de toute la compréhension de l'homme, de toute la durée et l'étendue de l'univers. Il fixe l'éternité mouvante dans sa forme momentanée »⁴⁷. Cet élargissement produit une proximité avec l'art le plus ancien, puisque « tout moment vivant contient toute la vie »⁴⁸, tout instant contient l'éternité. Cette présence explique pourquoi l'art est communication entre les hommes, par-delà la différence temporelle.

— Nous nous reconnaissons les uns les autres aux échos qu'il éveille en nous, que nous transmettons à d'autres que nous par l'enthousiasme et qui retentissent en action vivante dans toute la durée des générations sans parfois qu'elles le soupçonnent.⁴⁹

La chaîne aimantée qui, selon Platon, relie le rhapsode Ion aux dieux et aux hommes unit chez Faure l'ensemble de la communauté humaine,

44. Élie Faure à Antoine Bourdelle, 1908, lettre n°85, *Œuvres complètes*, t. 3, p. 982.

45. Élie Faure, *Les constructeurs*, ouvr. cité, p. 105.

46. C'est le jugement de Jacques-Émile Blanche à propos de *L'art moderne* de Faure. Voir la « Semaine artistique », *Comoedia*, 15^e année, n°2984, 16 février 1921.

47. Élie Faure, *L'art antique*, préface à la 1^{re} édition, ouvr. cité, p. III.

48. Élie Faure, *L'art moderne*, ouvr. cité, p. 454.

49. Élie Faure, *L'art antique*, préface à la 1^{re} édition, ouvr. cité, p. III-IV.

des préhistoriques jusqu'à nos descendants. Voilà pourquoi il peut s'exclamer : « Et peut-être puis-je espérer même de réaliser quelque accord avec mes contemporains de toujours, ceux qui furent il y a 10 000 ans, ceux qui seront dans 10 000 ans »⁵⁰.

La présence du passé ou sa simultanéité avec notre présent et notre futur implique que l'histoire de l'art de Faure n'est pas d'essence chronologique. Si les quatre volumes de son *Histoire de l'art* consacrés successivement à l'art antique, médiéval, renaissant puis moderne, et les tableaux synoptiques en fin d'ouvrages pourraient laisser penser à une organisation chronologique, celle-ci n'est que secondaire et ne prétend pas à l'objectivité. Faure voit bien que le simple fait de mentionner un élément dans un tableau relève d'un choix interprétatif. Par ailleurs et surtout, il se refuse à écrire « une chronologie pure et simple »⁵¹, parce que l'historien n'a pas pour vocation de remonter toujours davantage le fil de l'histoire mais de se tourner, de manière panoramique, vers différents moments de l'histoire entre lesquels il se déplace selon d'autres règles que celles de la succession temporelle.

Dans *L'esprit des formes*, ouvrage que Faure conçoit comme la conclusion à son *Histoire de l'art*, la mise en regard des photographies sur la page (que Malraux perfectionnera dans son *Musée imaginaire*) permet de mettre en lien non chronologique des œuvres mineures et majeures, tirées de l'histoire mondiale. C'est ainsi que sont suggérés les rapports entre une dent d'éléphant fossile, un squelette de cétacé et une carcasse d'avion inachevé de Blériot ou encore entre une tête de cheval préhistorique, une tête de taureau égéenne et une tête de cheval grecque (illustration 17)⁵². Si la mise en comparaison n'est pas chronologique, elle n'est pas non plus formelle à la manière d'un Wölfflin confrontant des œuvres linéaires (Renaissance) à des œuvres picturales (Baroque). Chez Faure, il s'agit de saisir non des différences historiques de style, mais des permanences spirituelles. S'il intègre à part entière l'art préhistorique à l'histoire mondiale, c'est parce que, pour lui, inaugurer l'histoire de l'art par les artefacts préhistoriques signifie moins poser un début plus ancien (que

50. Élie Faure à Walter Pach, lettre du 11 janvier 1920, *Œuvres complètes*, t. 3, ouvr. cité, lettre n° 207, p. 1018. Voir aussi cette citation qui clôt la 1^{re} édition de *L'art moderne*, mais ouvre sur le passé... : « J'ai fini l'Histoire de l'Art, qui est l'histoire de l'homme. J'ai écouté avec reconnaissance toutes les voix que, depuis dix-mille ans, l'homme a prises pour me parler » (p. 454).

51. Élie Faure, *L'art antique*, préface à l'édition de 1921, ouvr. cité, p. XVIII.

52. Élie Faure, *L'esprit des formes*, ouvr. cité, p. 308-309, fig. 151¹, 151² et 152 ; et p. 355, fig. 176¹, 176² et 176³. Dès l'introduction, il évoque « cette circulation grandiose d'énergie qui rend aussi sûrement solidaire la moindre image d'oiseau trouvée dans les sables d'Égypte d'un aéroplane actuel, que la plus effacée des silhouettes de mammoth gravée sur les parois du Fond de Gaume de la pagode de Sringam ou du Parthénon de Périclès » (p. VIII).

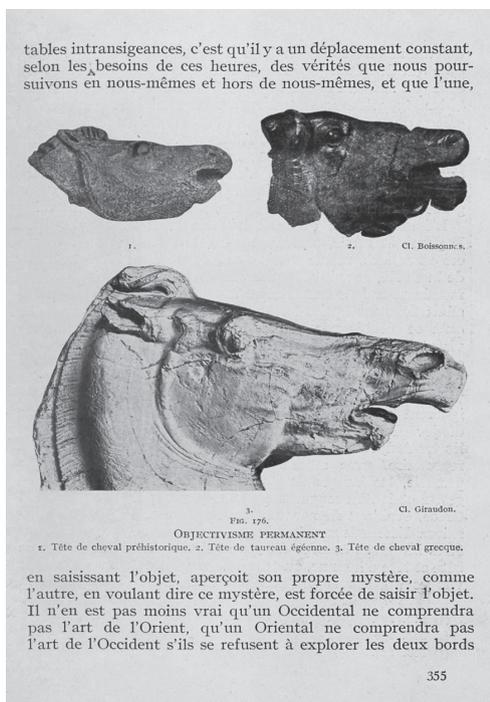


Illustration 17

Élie Faure, *L'esprit des formes*, Paris, Crès, 1929, p. 355: «Objectivisme permanent» illustré par une tête de cheval préhistorique, une tête de taureau égyptien, une tête de cheval grec.

© BnF

l'art égyptien) qu'ajouter une pièce supplémentaire à la vaste mosaïque qu'est l'histoire de l'homme. Dit autrement, il ne s'agit pas d'augmenter une distance, mais de la lever :

Par-dessus le gouffre des siècles, l'esprit retrouve ses rapports avec les débris pulvérisés, anime l'organisme tout entier d'une existence imaginaire, mais présente à notre émotion. C'est le témoignage magnifique de l'importance humaine de l'art, gravant l'effort de notre intelligence dans les assises de la terre, comme les ossements y déposent la trace de l'ascension de nos organes matériels.⁵³

Dans un même mouvement, c'est le présent et le passé, la nature et la culture qui sont conciliés, Faure relevant «ces parentés émouvantes» qui font qu'on peut à peine distinguer les haches de silex des ossements

53. Élie Faure, *L'art antique*, préface à la 1^{re} édition, ouvr. cité, p. x.

humains, «qu'on les découvre sous les alluvions du Missouri ou du Niger ou roulant parmi les galets d'une rivière de France»⁵⁴.

L'iconographie de *L'esprit des formes* est donc un moyen pour mettre en rapport art préhistorique et productions modernes. Mais c'est surtout par les mots que Faure opère. Pour donner à sentir l'unité de l'histoire, c'est-à-dire, pour lui, celle de la vie, Faure se fait poète et suggère les rapports historiques par le moyen d'une transposition poétique. Plus qu'une histoire de l'art au sens traditionnel, c'est «une sorte de poème à propos de l'histoire de l'art»⁵⁵ qu'il propose. Pour le lecteur d'aujourd'hui, le style de Faure peut paraître désuet, ampoulé. Il est néanmoins possible de l'envisager positivement, comme une tentative de rendre compte, par le lyrisme, des rapports multiples entre les œuvres. Plus qu'un défaut de style voire de pensée, on pourrait considérer sa prose lyrique comme un choix de méthode pour écrire l'histoire, comme un moyen pour transposer les rapports visuels et historiques sur un plan discursif. Ce serait le prendre au mot lorsqu'il déclare :

— Je ne conçois pas une Histoire de l'art qui ne soit constituée par une transposition poétique non pas aussi exacte, mais aussi vivante que possible, du poème plastique conçu par l'humanité. J'ai tenté cette transposition.⁵⁶

Faure ne se contentant jamais de raisonner ou de métaphoriser sur un seul plan, il attribue aussi ce pouvoir de transposition lyrique au grand peintre capable de percevoir les harmonies⁵⁷. C'est sur la capacité de la musique ou plus exactement de la symphonie à servir de modèle pour penser l'histoire que nous insisterons pour finir.

•

La symphonie de l'histoire

Pour comprendre le mouvement propre à l'histoire qui n'est pas fait de successions mais des variations métamorphiques d'une unité, Faure esquisse un intéressant modèle musical en pensant l'idée d'une symphonie

54. Élie Faure, *L'esprit des formes*, introduction, ouvr. cité, p. v.

55. Élie Faure, *L'art antique*, préface à l'édition de 1921, ouvr. cité, p. xviii.

56. *Ibid.*

57. Élie Faure, «Évolution de Renoir», *Ombres solides, Œuvres complètes*, t. 3, ouvr. cité, p. 596: «[...] le peintre, à force de sacrifices et d'abréviations parvient, même au prix de quelques gaucheries, à ne plus percevoir, à la lettre, dans la multitude des formes, que les courbes, les masses et les volumes essentiels, et, dans leur éparpillement chromatique, qu'une large harmonie d'ensemble à laquelle tout obéit, il touche au grand mystère de la transposition lyrique».

historique⁵⁸. Le rythme, on l'a vu, est lié à l'origine de l'art : les préhistoriques sentaient déjà l'«irrésistible besoin qui nous pousse, depuis toujours, à extérioriser les cadences secrètes de notre rythme spirituel dans le son ou le mot, dans la couleur ou la forme, dans les gestes ou dans le pas»⁵⁹. Le rythme est aussi ce qui permet de penser les rapports des œuvres d'art dans le temps. «L'histoire [...] me paraît devoir être comprise symphoniquement» (*ibid.*, p. xviii). L'intérêt du modèle musical est qu'il favorise une saisie des rapports dynamiques des œuvres entre elles. L'image d'une «multitude orchestrale» (p. xx) dit les entrelacements, les accords intérieurs entre les œuvres dont l'historien doit dégager l'harmonie. «L'historien est le chef d'orchestre de cette symphonie» (p. xix).

L'image de la symphonie que Faure oppose à la mélodie permet de sortir du modèle chronologique, c'est-à-dire de la succession. Tandis que la mélodie se contente de faire se succéder les éléments, il existe dans la symphonie un «enchaînement des formes» où «rien n'est plus séparé de rien»⁶⁰. Il est remarquable que cette définition de la symphonie soit élaborée à partir d'une réflexion sur la peinture des Giorgione, Titien, Tintoret et Véronèse. En produisant «un immense orchestre visuel, par un échange permanent de rappels, d'échos, de valeurs, de passages enchevêtrés» (*ibid.*) entre les éléments du tableau, les peintres vénitiens font passer l'art pictural d'un modèle mélodique régi par la succession à un modèle symphonique régi par la juxtaposition. Avant ces artistes, «la peinture restait mélodique. Comme le chanteur déroule sa courbe sonore en une succession de sons le long du temps, le peintre disposait dans l'esprit ses couleurs juxtaposées» (*ibid.*). Cet esprit symphonique constitue «le grand événement du monde européen moderne»; il est introduit par la peinture vénitienne, mais également par les philosophies de Spinoza et de Leibniz, la physique de Newton, la biologie de Lamarck ou encore la musique allemande (p. 46). Au-delà de l'art, c'est même le rapport général entre les civilisations, «oasis semées le long du temps ou dispersées dans l'espace», qui est pensé comme «un phénomène lyrique»⁶¹. La symphonie n'est pas jouée par les seuls artistes mais aussi par les philosophes et les hommes d'action, les grands constructeurs étant décrits en termes musicaux comme «des hommes qui [...] se sont peu à peu détachés de l'ordre ancien pour *accorder* en hésitant quelques *harmonies* obscures»⁶². Pour penser le rapport de l'art au temps, c'est donc le modèle de la symphonie

58. Le lien entre transformisme historique et musique était déjà suggéré plus haut dans un passage des *Constructeurs* liant Lamarck à Beethoven.

59. Élie Faure, *L'art antique*, préface à l'édition de 1921, ouvr. cité, p. xxiii-xxiv.

60. Élie Faure, *L'esprit des formes*, ouvr. cité, p. 42.

61. Élie Faure, *L'art antique*, préface à l'édition de 1921, ouvr. cité, p. xxii.

62. Élie Faure, *Les constructeurs*, ouvr. cité, p. 11.

qui s'impose, car c'est lui qui semble permettre de penser au mieux l'activité d'historien⁶³. Alors qu'il évoque son travail d'historien de l'art, «à mi-chemin de l'épopée et de la musique», Faure le décrit comme «un enchaînement symphonique, une sorte d'interminable fugue dont les plus lointains accords échangent leurs échos avec ceux qui naissent, et qui tente d'embrasser l'espace de la même façon qu'elle se développe dans le temps»⁶⁴. Si l'on accepte la valeur constituante de l'analogie dans la pensée et l'activité historique d'Élie Faure, il faut en conclure que c'est en se faisant historien symphoniste qu'il peut accueillir de plein droit les productions préhistoriques, non comme un grossier début, mais comme une voix dans une vaste partition.

*

Les tentatives d'Élie Faure pour intégrer dès 1906 l'art préhistorique à l'histoire de l'art mondiale sont indubitablement soutenues par une approche moniste attentive aux continuités. Si Faure retrouve ce continuisme chez Lamarck, il ne faut toutefois pas comprendre l'importance du grand naturaliste comme l'influence de la science sur la pensée de l'art au sens où ce serait un intérêt pour les théories biologiques du devenir qui aurait attiré l'attention de Faure sur les phénomènes préhistoriques. L'histoire de l'art transformiste conçue par Élie Faure n'est pas une application de la théorie lamarckienne aux productions de l'esprit. D'une part, parce que Faure n'envisage pas de séparation entre l'art et les sciences. D'autre part, parce que le monisme de Faure n'est pas exclusivement d'origine théorique, mais né au contact de la peinture vénitienne⁶⁵. C'est donc également parce qu'il est parti des œuvres d'art elles-mêmes et non d'un concept universel de l'art ou du devenir que Faure a pu déployer une symphonie historique englobant les artefacts paléolithiques et le cinéma, les œuvres de Grèce et de Chine. Dès *L'art antique*, il déclare ne pas vouloir analyser les œuvres à partir d'une «esthétique *a priori*», mais déployer plutôt une méthode sensible et inductive («indémontrable, intuitive») prenant pour point de départ «[s]es émotions d'artiste»⁶⁶. On peut faire l'hypothèse qu'une telle approche, grâce à laquelle il a «évolué avec les formes de l'art

63. «L'historien est le chef d'orchestre de cette symphonie que les multitudes composent avec la collaboration des artistes, des philosophes et des hommes d'action» (Élie Faure, *L'art antique*, préface à l'édition de 1921, ouvr. cité, p. XIX).

64. Élie Faure à Pierre Abraham, le 31 décembre 1929, lettre n° 390, *Œuvres complètes*, t. 3, ouvr. cité, p. 1079.

65. Élie Faure, «Confession intellectuelle», *Œuvres complètes*, t. 3, ouvr. cité, p. 773.

66. Élie Faure, *L'art antique*, préface à l'édition de 1921, ouvr. cité, p. XVII. «[T]outes les idées générales d'un homme peuvent avoir un point de départ plastique, et non discursif», écrit-il dans *Équivalences*, *Œuvres complètes*, t. 3, ouvr. cité, p. 770.

elles-mêmes»⁶⁷, lui a permis de s'ouvrir à l'art préhistorique auquel aucune des réflexions traditionnelles sur l'art, le beau ou l'imitation n'avait préparé les théoriciens et historiens de l'art. L'éclectisme et l'ambition non universitaire de l'œuvre de Faure ne doivent par conséquent pas conduire à réduire trop vite l'importance d'une pensée dont le mérite est qu'elle ne prend pas son point de départ dans des considérations philosophiques (ou scientifiques) générales qu'elle appliquerait ensuite à l'art et à son devenir, mais qu'elle appréhende l'art à partir des œuvres elles-mêmes et de l'émotion qu'elles suscitent. Son style d'écriture lyrique est la conséquence de sa volonté de transposer l'intuition éprouvée auprès des œuvres plastiques. En ce sens, l'histoire de l'art éliefaurienne est esthétique de part en part : éveillée au contact des œuvres d'art, elle s'exprime en une prose lyrique dont le rythme doit nous conduire «à envisager l'univers même comme un phénomène esthétique»⁶⁸.

67. Élie Faure, *L'art antique*, préface à l'édition de 1921, ouvr. cité, p. xvii.

68. Élie Faure, *Équivalences*, *Œuvres complètes*, t. 3, ouvr. cité, p. 770.

Contemporains du «jadis» : contourner le roman préhistorique chez Pascal Quignard, Éric Chevillard et Maylis de Kerangal

La profondeur du temps préhistorique est toute neuve. [...] L'ampleur du passé est un événement lumineux, volcanique, bouleversant – en tout cas inimaginable pour toute l'espèce humaine durant les cent millénaires qui ont précédé. Pascal Quignard, *Dernier royaume*, t. 3: *Abîmes*.

Ainsi que le diagnostique Pascal Quignard, le xx^e siècle a accédé avec la connaissance préhistorique à une «infinisitation du passé» (*ibid.*, p. 233) qui a pris de cours nos savoirs et nos idéologies. Cette «révélation abyssale» sans précédent a au moins deux conséquences selon Quignard. Premièrement, la préhistoire a tout simplement détruit notre ancienne représentation du temps et frappé d'absurdité la notion de progrès en art :

— Les arts ne connaissent pas le progrès. Le merveilleux ne connaît pas le temps. Entre des bois des cerfs, entre des fauves, sur les parois humides de Lascaux, entre les cerises rouges dans l'atrium de Stabies, entre le lièvre mort et la merlette qui sont peints sur les murs d'Heraculum, où la beauté augmente-t-elle?¹

— L'art n'obéit à aucun ordre du temps. Il est inorienté comme le temps lui-même. Sans progrès, sans capital, sans éternité, sans lieu, sans centre, sans capitale, sans front. (*ibid.*, p. 161)

Deuxièmement, du point de vue de la construction d'un récit, «nous ne connaissons jamais ce qui commence à son début. Toute cause est récapitulée et fictive» (p. 78). Ce constat peut avoir des retentissements

1. Pascal Quignard, *Dernier royaume*, t. 1: *Les ombres errantes*, Paris, Grasset, 2002, p. 85-86.

aussi bien sur l'établissement du récit historique que sur la mise en œuvre du récit littéraire. Enfin, l'auteur décrit une expérience largement partagée par ceux qui descendent dans les grottes paléolithiques, celle d'un retour intimement vécu : «Un homme qui pénètre dans une caverne paléolithique, alors que c'est la première fois, la reconnaît. Il revient»². Comme dans une ancienne maison, un lieu où il aurait séjourné antérieurement.

194

C'est à l'aune de ces réflexions quignardiennes, à savoir : 1) que la découverte de la profondeur temporelle de l'homme nous a profondément *désorientés*. 2) Que l'émoi de reconnaissance devant la peinture pariétale serait le signe que la préhistoire persiste en nous d'une certaine manière qu'on présentera ici trois écrivains contemporains qui font le choix d'évoquer une frange de la littérature contemporaine qui fait le choix d'évoquer ce qu'il y a de fascinant, mais aussi de confus dans ce temps jadis, en déjouant la formulation épique des romans préhistoriques. La préhistoire, ce temps d'avant l'écriture, est un défi par excellence pour les écrivains. *Que retirent-ils de leur confrontation avec un art de peindre bien antérieur à leur propre art d'écrire?* À rebours du roman préhistorique qui voit le temps comme un vecteur partant de l'origine pour se diriger vers notre époque au rythme des révolutions techniques, les écrits de Pascal Quignard, Éric Chevillard ou Maylis de Kerangal vont au contraire puiser dans la préhistoire de quoi briser l'habituel schéma chronologique.

Après avoir présenté brièvement les origines du roman préhistorique, nous verrons comment ces écrivains traduisent en littérature le bouleversement de notre conception du temps et interrogent le sens qu'a pour nous l'art pariétal. Autant dire d'emblée que pour ne pas raconter naïvement ce qu'on ignore, la reconnaissance du temps long les amène à livrer une écriture décalée du sens de l'histoire.

•

De la tradition du roman préhistorique à ses avatars contemporains

•

Qu'est-ce que le roman préhistorique ?

Marc Guillaumie définit le roman préhistorique comme «un récit de fiction en prose suffisamment important et autonome, dont l'action est censée se dérouler dans la Préhistoire, en référence à la science de l'époque

2. Pascal Quignard, *Dernier royaume*, t. 3 : *Abîmes*, Paris, Grasset, 2002, p. 86.

où il a été écrit»³. L'auteur belge J. H. Rosny Aîné, de son vrai nom Joseph Honoré Boëx, est assurément une figure tutélaire du genre avec sa suite de « romans des âges farouches » entamée dès 1891 avec *Vamireh* et dont *La guerre du feu*, paru d'abord en feuilleton en 1909, puis en volume en 1911, reste le succès le plus durable d'un bout à l'autre du xx^e siècle, relayé en cela par Jean-Jacques Annaud, qui en livre une adaptation cinématographique en 1981⁴. La fiction préhistorique que développe Rosny Aîné est assurément épique. Elle révèle un héros puissant, orienté par une quête qui l'engage sur la voie d'un périple géographique semé d'embûches à surmonter. Naoh, Prométhée moderne et héros civilisateur de *La guerre du feu*, en fournit l'exemple type. Marc Guillaumie propose une synthèse idéologique peu amène du roman préhistorique : « évolutionniste » au sens spencérien du *struggle for life*⁵, le roman préhistorique « met en scène des "races" fictives ou prétendues, qui sont ses véritables personnages. Les grandes figures du roman préhistorique ne sont que les avatars de ces êtres collectifs suprahumains » (*ibid.*, p. 145). Le héros préhistorique serait alors un « champion de l'espèce »⁶, ce que confirme Pascal Semonsut dans son étude de la scène de genre préhistorique en peinture :

Une même humanité est mise en scène: seuls, minuscules, dans un environnement de désolation, des hommes fuient. La dureté de leur vie n'a d'égale que celle de leurs traits; la peur est leur quotidien et l'espoir un sentiment inconnu. La peinture de Préhistoire du XIX^e s. apparaît ainsi imprégnée d'un misérabilisme paradoxalement porteur d'optimisme et de confiance en notre espèce. [...] La représentation de la Préhistoire a une morale [...]: seule l'adversité forge les meilleurs. Elle seule peut sortir l'individu de sa banalité pour le pousser vers l'exceptionnel. [...]

Pourquoi faire [notre espèce] si petite, si faible? Pour provoquer l'émerveillement et l'autosatisfaction des lecteurs et spectateurs, en leur soufflant la question: comment se fait-il qu'un être condamné à l'échec ait réussi, non seulement à survivre, mais à devenir le maître? La représentation didactique et fictionnelle de l'environnement préhistorique n'a donc qu'un seul but: légitimer la domination de notre espèce, en faisant la démonstration de sa supériorité.⁷

3. Marc Guillaumie, *Le roman préhistorique. Essai de définition d'un genre, essai d'histoire d'un mythe*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2006, p. 27.
4. Jean-Jacques Annaud (réalisateur), *La guerre du feu*, J. H. Rosny Aîné (auteur adapté); Gérard Brach (scénario), Anthony Burgess (langues originales), Philippe Sarde (musique), Paris, Pathé Aventi, [1981] 2012.
5. Marc Guillaumie, *Le roman préhistorique*, ouvr. cité, p. 202.
6. Expression de Daniel Couégnas, rapportée par Mélanie Bulliard, *L'enjeu des origines: les romans préhistoriques de J. H. Rosny Aîné*, Lausanne, Archipel (Essais), 2001, p. 58.
7. Pascal Semonsut, *Le passé du fantasme: la représentation de la préhistoire en France*

Cette illusion rétrospective, héritée d'un XIX^e siècle qui n'hésitait pas à établir l'échelle de civilisation des supposées races humaines, a également nourri sous couvert d'évolutionnisme l'un des préjugés les plus tenaces d'une certaine frange de la fiction préhistorique – qu'on retrouve parfois encore aujourd'hui –, à savoir que l'homme *se devait de progresser*. Ces premiers récits épiques et tumultueux ont laissé leurs traces dans l'imaginaire collectif, qui peuple *comme* spontanément la préhistoire de combats furieux à la massue et en peaux de bêtes. C'est à ce fondement idéologique que vont s'adosser les œuvres ultérieures, y compris pour en prendre le contre-pied. Certains romans préhistoriques, très inscrits dans un état du savoir scientifique désormais obsolète, et n'hésitant pas à combler les lacunes de leur temps par une imagination recyclant souvent les mêmes stéréotypes⁸, prêtent parfois aujourd'hui le flanc à la satire, tant ils peuvent nous paraître proches d'une involontaire caricature. Pourtant, se cantonner à une telle vision serait réducteur : l'œuvre préhistorique de Rosny Aîné a plus d'une qualité littéraire et sa vision politique est moins étroite qu'il n'y paraît.

En outre, d'un point de vue formel, remarquons que l'épique préhistorique aime à se déployer en cycles. Ainsi, précise Mélanie Bulliard, Rosny Aîné a-t-il

développé une vaste fresque de l'époque préhistorique, relatant dans chaque roman une période différente du quaternaire inférieur: les intrigues de *La guerre du feu* et du *Félin géant* se situent en effet entre le Moustérien et l'Aurignacien, alors que *Vamireh* se déroule à la fin du Magdalénien, *Helgvor du fleuve bleu* au moment du hiatus entre le Paléolithique et le Néolithique, et *Eyrimah* à l'aube de l'âge du bronze.⁹

On trouve un durable prolongement de cette caractéristique formelle, mais aussi de la tonalité épique, dans l'univers actuel de la bande dessinée. Enfin, la vaste fresque préhistorique a mué aujourd'hui en sagas populaires, notamment aux États-Unis, donnant un prolongement massif et mondial à ce qui n'a longtemps été qu'un genre européen relativement marginal. L'Américaine Jean M. Auel a ainsi fait accéder la préhistoire littéraire au rang des *best-sellers* avec sa saga *Earth's Children*¹⁰, tout en féminisant – fait remarquable – l'univers épique de la préhistoire.

dans la seconde moitié du XX^e siècle (1940-2012), Arles, Errance, 2013, respectivement p. 45, p. 214, p. 234-235.

8. Voir Wiktor Stoczkowski, *Anthropologie naïve, anthropologie savante. De l'origine de l'homme, de l'imagination et des idées reçues*, Paris, CNRS Éditions (Empreintes de l'homme), 1994.
9. Mélanie Bulliard, *L'enjeu des origines*, ouvr. cité, p. 26-27.
10. Jean M. Auel, *Earth's Children*, New York, Penguin Random House, 6 tomes, 1980-2011, t. 1: *The Clan of the Cave Bear*, 1980; t. 2: *The Valley of Horses*, 1982; t. 3: *The Mammoth Hunters*, 1985; t. 4: *The Plains of Passage*, 1990; t. 5: *The Shelters of Stone*, 2002;

•
Quelques déclinaisons/évolutions du genre

L'épopée reste de nos jours le cadre structurel général du roman préhistorique ou de ses déclinaisons dans d'autres médias. On peut néanmoins distinguer d'autres orientations à partir de cette veine première. Dès ses débuts, la préhistoire a incarné un vaste vide ouvert au peuplement imaginaire pour la science-fiction. La découverte du lointain temporel en appelait au voyage dans le temps. Il n'est d'ailleurs pas anecdotique que H. G. Wells, tout comme son homologue Rosny Aîné, ait pratiqué aussi bien le roman préhistorique que le roman d'anticipation. Selon Pierre Citti :

— Deux grandes familles de situations maîtresses sont déterminées par la présence ou l'absence du découvreur dans le récit. Tantôt l'homme moderne rencontre l'homme des temps préhistoriques, tantôt des pages exotiques récitent les armes et les héros paléolithiques – sans les contemporains.¹¹

Pierre Citti qualifie d'« exotisme » l'attrait de Rosny Aîné pour la préhistoire mais il pointe en littérature une autre forme de « résurrection » : l'« anabase », où le découvreur fait l'impossible rencontre d'un « monde perdu », comme chez Conan Doyle ou chez Jules Verne dans *Voyage au centre de la Terre*. Citons en dernier lieu *Before Adam*¹² de Jack London qui constitue un autre intéressant jalon de la préhistoire de science-fiction en langue anglaise. Fasciné par l'idée d'instinct et par la possibilité de retrouver la bête sous le vernis policé de la civilisation, London écrit un court roman où il exploite un concept en vogue à l'époque, l'atavisme. Le livre met en scène un narrateur, homme des temps modernes, qui se présente comme une anomalie scientifique capable de revivre chaque nuit à son corps défendant l'existence d'un lointain ancêtre australopithèque, *Big-Tooth* (Grande-Dent). La question ici sous-jacente : « Et si l'on pouvait se souvenir de ce qu'ont vécu nos lointains ancêtres ? », est bien l'un des fantasmes porteurs pour qui souhaite romancer la préhistoire.

t. 6 : *The Land of Painted Caves*, 2011. Pour la traduction française, voir : Jean M. Auel, *Les enfants de la terre*, Paris, Presses de la cité, 6 tomes, 1994-2011 : t. 1 : *Le clan de l'ours des cavernes*, P. Rouard trad., 1994 ; t. 2 : *La vallée des chevaux*, C. Pageard trad., 1994 ; t. 3 : *Les chasseurs de mammoths*, R. Tesnière trad., 1994 ; t. 4 : *Le grand voyage*, A. Champon trad., 1991 ; t. 5 : *Les refuges de pierre*, J. Martinache trad., 2002 ; t. 6 : *Le pays des grottes sacrées*, J. Bommarlat trad., 2011.

11. Pierre Citti, « La préhistoire gagne le champ littéraire (1890-1914) », *Le champ littéraire*, P. Citti et M. Détrie éd., Paris, Vrin (L'oiseau de Minerve), 1992, p. 69.

12. Jack London, *Before Adam*, Londres, Macmillan and Co. Ltd, 1915. Le roman est d'abord paru en feuilleton dans *Everybody's Magazine* de 1906 à 1907. En ligne : [https://archive.org/details/beforeadamoolond]. Pour une traduction française, voir celle de Louis Postif, *Avant Adam* [1937], préface d'Yves Coppens, Paris, Phébus, 2002.

Mais la préhistoire a aussi très tôt été une source de comique. Dès les débuts du xx^e siècle, au cinéma, Charlie Chaplin (*His Prehistoric Past*, 1914) ou Buster Keaton (*Three Ages*, 1923) ne s'y sont pas trompés, usant à plaisir de l'anachronisme. Une bande dessinée comme *Silex and the city* de Jul ne fait pas autre chose de nos jours. Préhistoire et burlesque vont souvent de pair. L'anachronisme, comme le burlesque, ont en commun de se fonder sur la perception par le lecteur d'un décalage : l'anachronisme est un décalage temporel, le burlesque un décalage de tonalité qui traite de façon « basse » un sujet « noble ». Ce décalage de tonalité a encore la faveur d'une frange de la littérature française contemporaine, comme en témoigne *L'origine de l'homme* (2002) de Christine Montalbetti¹³. Ces œuvres à visée principalement humoristique font de la préhistoire, parfois de façon très astucieuse, un prétexte à critique sociale, en jouant de l'anachronisme pour saper les valeurs conventionnelles de l'univers contemporain de leur auteur, comme dans *The Evolution Man: or, How I Ate my Father*¹⁴ de Roy Lewis (1960), également titré *What We Did To Father*¹⁵, et connu en France sous le titre *Pourquoi j'ai mangé mon père*. Cette « préhistoire à rire » est alors davantage tournée vers la satire de son temps que vers la pensée de ce que représente le passé préhistorique inédit.

Enfin, d'autres œuvres s'interrogent davantage sur les premières fois du monde, de l'énigme métaphysique du feu résidant dans la pierre chez Rosny¹⁶ aux mystères de l'art pariétal. Ces œuvres qui prennent au sérieux la préhistoire font le choix de sonder l'énigme qu'elle constitue. Nous nous proposons de présenter brièvement trois de ces ouvrages d'inspiration contemplative, qui ne font justement ni le choix d'une épopée courant sur de multiples tomes, ni celui d'un traitement anachronique ou de science-fiction, mais réinventent d'autres formes littéraires plus adéquates à une réception contemporaine du phénomène préhistorique.

13. Christine Montalbetti, *L'origine de l'homme*, Paris, POL, 2002.

14. Roy Lewis, *The Evolution Man: or, How I Ate my Father* [1960], New York, Pantheon, 1993 et, en français : *Pourquoi j'ai mangé mon père*, Vercors et R. Barisse trad., Paris, Pocket, 1994.

15. Roy Lewis, *What We Did To Father*, Londres, Hutchinson, 1960.

16. Voir Nicholas Ruddick, *The Fire in the Stone: Prehistory and Fiction from Charles Darwin to Jean M. Auel*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 2009.

• **Entrer littérairement en préhistoire :
d'autres voies d'investigation**

•

Pascal Quignard ou le choix du ressassement fragmentaire

L'auteur de *Tous les matins du monde* (1991) s'est lancé dans une vaste poursuite de l'immémorial avec son dernier cycle entamé en 2002 : *Dernier royaume*. L'œuvre protéiforme qui compte actuellement onze tomes multiplie les courts chapitres et se veut « un genre total », où l'écrivain, de son propre aveu, « peu[t] faire ce qu'[il] veu[t] : des contes, des paraboles, des spéculations étymologiques ou philosophiques »¹⁷. Dans la lignée de la psychanalyse freudienne, Quignard est à la recherche de la « scène primitive », invisible puisque nous précédant, et ce aussi bien à l'échelle individuelle qu'à celle de l'espèce entière.

En effet, « [e]rrant sans retour [...], ils se souviennent d'une nuit d'avant la nuit, tous les hommes »¹⁸. La préhistoire est une des facettes de la quête d'origine de ce mystérieux *Dernier royaume*, aussi bien *terminus a quo* que *terminus ad quem* de l'écrivain. L'origine nous manque et nous travaille, raison pour laquelle Quignard, au fil des volumes, reconduit volontairement une même recherche du mot juste pour parvenir à dire cette « nuit des temps » qu'il baptise « le jadis ». Dans le deuxième volume du *Dernier royaume : Sur le jadis*¹⁹, l'auteur convertit en effet l'adverbe de temps des contes : « jadis » (au sens d'autrefois) en un substantif : « le jadis », pour désigner un passé si lointain qu'il n'en reste guère de trace de mémoire d'homme. Le « jadis » est ce qui revient inexplicablement face à la beauté préhistorique, c'est aussi le temps perdu et « l'objet éperdu » de sa quête d'écrivain. Mais il ne cesse d'en varier les définitions provisoires d'un ouvrage à l'autre. Le « jadis » est encore pour lui « ce qui précède le début », antérieur au langage comme la préhistoire par rapport à l'histoire, comme cet avant de l'art qu'est la peinture par rapport à l'écriture. Le « jadis » n'est pas le passé historique de ce qui a eu lieu (et que poursuivent les préhistoriens), mais une catégorie mythique de littéraires.

Le jadis par rapport au passé a pour premier trait de ne pas avoir nécessairement été. Le jadis ne figure ni au nombre des étants ni au nombre des ayant été car il n'a pas encore fini de surgir. Le jadis est

17. Pascal Quignard, « Les pensées de Pascal (Quignard) », entretien dans *Le Nouvel Observateur*, 4 octobre 2011. En ligne : [<http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20110928.OBS1315/les-pensees-de-pascal-quignard.html>].

18. Pascal Quignard, *Dernier royaume*, t. 5 : *Sordidissimes*, Paris, Grasset, 2005, p. 114.

19. Pascal Quignard, *Dernier royaume*, t. 2 : *Sur le jadis*, Paris Grasset, 2002.

un puits plus vaste que tout le passé (je parle du passé qui a été un jour présent). Il faut distinguer jadis immémorial et passé ayant été présent. De même que la source est une image qui manque, il y a un passé qui manque.

Nous ne sommes pas la source. [...]

Oui, il y eut un jour avant le jour et qui dure plus loin que le temps.

Ja y a Dies. (*ibid.*, p. 140-142)

200

La préhistoire pointe en nous la mémoire d'un oubli ou le souvenir d'une amnésie. Autrement dit, nous savons qu'il nous manque un souvenir fondateur. Quignard multiplie les belles expressions paradoxales, pour qualifier le mouvement « d'anamnèse a-mnésique » (p. 157) que soulève cet amont absolu :

Jadis

Toujours survenant il n'est jamais survenu. (p. 241)

Le jadis est informe, indéfini, immense, aoriste. C'est la nuit des temps.

« Jadis » éclairant tout, tel est le mythe. (p. 39)

Pour Quignard, la préhistoire nourrit une émotion élégiaque de la perte, mais aussi le sentiment euphorique d'une coïncidence des âges. Elle est indissociablement une cure de vieillesse et une cure de jeunesse, ce qui justifie la poursuite inlassable de ce qu'il appelle encore l'« extase hétérochrone » : « le jadis revient dans le présent : le *Ce fut* est là » (p. 38).

De même au sein de chaque œuvre, dans chaque art, la fascination qui s'y cherche procure l'émotion esthétique suivante : la joie de faire resurgir à des millénaires ou à des siècles de distance le perdu lui-même, la sensation de retrouvailles avec le perdu en personne, la nostalgie de ce qui a cessé d'être, l'épiphanie du jadis (p. 73).

L'immémorial bouscule à ce point nos repères qu'il convient d'inventer une forme et une formulation qui soient adéquates au choc qu'il nous cause. Chez Quignard, l'effarement se traduit par un désir perpétué de mettre en mots ce qui nous dépasse. Il convient alors de creuser un même sillon (ou de fouiller un même terrain).

On ne sait pas ce qui s'est passé si on n'en a pas le récit. Mais les récits ne correspondent jamais à rien. Ils renvoient à une autre action, qui est celle du langage en activité, qui ne concorde pas avec l'expérience. La situation qui a présidé à l'ensemble des actions et des conséquences qu'elles entraînent reste trouble, sans point de vue, inchoative, abyssale, mystérieuse. Il faut se faire à cette situation vertigineuse puis l'aimer. On n'est jamais apaisé. Une description dite objective n'assouvit que les

croyants forcenés au langage. Une exposition dubitative et fragmentaire peu à peu se fait sereine. La vérité ne se fait pas²⁰.

Il s'agit aussi d'un commandement éthique : la préhistoire ne peut se satisfaire d'une mise en ordre linéaire. Le bouleversement préhistorique induit donc chez Quignard une pratique : celle de la répétition et de l'approfondissement continu. Une écriture de la syncope aussi. L'auteur œuvre ainsi à plusieurs échelles : la plus petite, celle du mot, en inventant plusieurs substantifs : « le jadis », « l'abîme », « l'aoriste » qui subsument la préhistoire. Deuxièmement, à l'échelle de la phrase, son désir d'une juste formulation se traduit par une stylistique de l'énumération de la périphrase comme dans cet exemple :

201

— [C]e qui revient en nous dans ces impressions n'est rien qui puisse dérouter entièrement car cela s'est produit; c'est le passé pur qui lance sa vague; c'est le jadis; le passé avant la mémoire; la plénitude océanique, aoristique, aporétique, abyssale [...]. Tout ce qui paraît sans retour, quittant l'astre de la menace, paraît sans danger. Mais quand le retour surgit, on est dévasté en un instant. Ce qui n'est plus est du néant et néanmoins ce reflux sur nous que rien ne préparait vient sur nous avec la violence d'un cyclone. (*ibid.*, p. 176)

Enfin, il opte pour une unité littéraire signifiante : le fragment. Un paragraphe ou guère plus, voilà qui permet d'esquisser une définition. Puis de recommencer. Là réside « une exposition dubitative et fragmentaire » qui se réitère et refuse de conclure.

•

L'anti-récit d'Éric Chevillard

Éric Chevillard refuse lui aussi manifestement l'histoire en droite ligne et tire une logique paradoxale des révélations scientifiques sur l'ancienneté de l'art et de l'homme. *Préhistoire* (1994) se présente comme le soliloque d'un personnage qui vient d'être nommé gardien d'une grotte ornée, la grotte de Pales – clin d'œil au préhistorien du même nom. Ce narrateur, rêveur jusqu'au-boutiste en conflit ouvert avec le principe de réalité, repousse sans arrêt son entrée en fonction et finit par décider de devenir à son tour peintre pariétal. C'est dire que, loin d'être un personnage réaliste, ce procrastinateur monomaniac est une figure loufoque qui sert avant tout à déjouer l'histoire établie. Son discours enfle jusqu'au délire au fil du récit :

20. Pascal Quignard, *Dernier royaume*, t. 3: *Abîmes*, ouvr. cité, p. 70.

On en découvrira d'autres [des grottes]. L'Histoire n'est pas faite partout. Il reste des lieux dérochés où le temps préhistorique s'accumule. L'agitation de la surface épargne ces galeries souterraines, semblables aujourd'hui à ce qu'elles étaient quinze mille ans plus tôt, comme s'il ne s'était rien passé dans le monde hormis quelques événements géologiques plus ou moins notables. La mise au jour de ces sanctuaires occulte soudain toute l'Histoire et ses menues chronologies, il devient clair alors que nous nous sommes exagérés l'importance des dynasties et des révolutions: nous appartenons bien à cette même époque que l'avenir jugera, où l'homme presque simultanément isola le feu et l'atome, où il apprit à domestiquer l'animal, à vaincre la pesanteur, à polir la pierre et à vulcaniser le caoutchouc, à tracer des mots, des routes, où il mena de grandes expéditions sur terre, sur mer et dans l'espace, jusqu'à la Lune, cette époque brève mais fertile qui vit coup sur coup l'invention du bronze et du cinématographe, où triomphaient l'art rupestre et la peinture abstraite, sans parler de la machine à vapeur, du cardan, de l'électricité, de la roue, de la brosse, de l'ordinateur, de l'infrarouge et du harpon [...], cette époque dont nous concevons encore mal l'unité et dont nous ne verrons pas la fin, aïeux que nous sommes, en plein dedans, mais qui selon toute vraisemblance sera considérée comme l'aube de l'humanité par nos lointains descendants, avant que ces derniers, trente mille ans plus tard, ne soient à leur tour assimilés par les nouveaux venus aux populations primitives, tant il est vrai que le passé recule et se resserre autour des origines et que l'enfant, chaque matin parle de la veille comme de l'époque où il était petit.²¹

Un tel morceau de bravoure donne le ton du récit déjanté qui pratique le pastiche et l'érudition avec un goût prononcé de la formule. «L'Histoire n'est pas faite partout» pourrait être le slogan de tout prospecteur de grotte ornée! Le narrateur adopte dans cet extrait un paradoxe maintes fois relevé par les préhistoriens, à savoir que le temps semble s'être arrêté dans les «sanctuaires» paléolithiques. L'originalité de ce discours, face aux millénaires de l'histoire humaine, c'est qu'au lieu de mesurer – comme on en a coutume – combien nous avons progressé, il pousse à l'extrême la logique du progrès pour affirmer: «Nous n'en sommes qu'au début!» et ramener l'histoire parcourue à de «menues chronologies». Ce faisant, Chevillard use à son tour du burlesque: il allie le grandiose et le trivial («polir la pierre et vulcaniser le caoutchouc»), et pratique un relativisme extrémiste qui se moque d'ailleurs au passage d'un cliché

21. Éric Chevillard, *Préhistoire*, Paris, Minituit, 1994, p. 1.

du discours sur les origines qui aime souvent à comparer l'enfance de l'espèce et l'enfance individuelle selon une assimilation de l'ontogenèse à la phylogenèse (« tant il est vrai que le passé recule et se resserre autour des origines et que l'enfant, chaque matin parle de la veille comme de l'époque où il était petit »). L'envolée lyrique du personnage contracte les temps de manière vertigineuse : « nous appartenons à cette même époque que l'avenir jugera, où l'homme presque simultanément isola le feu et l'atome [...], où triomphaient l'art rupestre et la peinture abstraite ». Sur le mode humoristique, Chevillard se place du point de vue d'un futur éloigné pour condenser et ramasser notre époque. Le paléolithique devient ainsi notre hier, et nous-mêmes les primitifs des temps futurs, ce qui minimise l'orgueil actuel que nous avons de notre savoir scientifique et technique. Au contraire du scénario d'hominisation qui raconte l'enchaînement des conquêtes de l'homme (le feu, la céramique, la domestication des animaux, etc.), Chevillard évite soigneusement l'ordre chronologique. Sa liste des découvertes est volontairement sans-dessus-dessous : la juxtaposition (« le cardan, l'électricité, la roue ») ne suit justement pas l'ordre du progrès technologique. Insidieusement, l'auteur parodie le schéma positiviste du XIX^e siècle qui espérait le progrès constant d'une humanité toujours plus émancipée par la technique. L'écrivain ruine de même l'opposition canonique entre histoire et préhistoire :

Et pourtant il serait faux de croire qu'il ne s'est rien passé au cours de la préhistoire. Seule notre mauvaise mémoire est en cause. Nous comblons abusivement ses lacunes en supposant que l'humanité s'est lentement dégagée du monde animal [...] jusqu'à ce rejeton ultime qui entra dans l'Histoire [...] quelle magnifique aventure.

L'Histoire est bien connue. Nous possédons les textes. Les *textes* se recourent. Souvent, les *textes* se répètent. Ainsi nous sommes sûrs. [...] On note sans doute quelques variantes d'un texte à l'autre, l'histoire racontée n'est pas toujours exactement la même, les auteurs des *textes* sont parfois en désaccord sur les détails. Mais il faut leur rendre justice : on s'y retrouve, d'un *texte* à l'autre, tout ce qu'on lit dans tel *texte* sera confirmé par tel autre. Ainsi nous sommes sûrs. [...] des *textes* sont parfois en désaccord sur la chronologie des faits. Mais les faits sont là, toujours les mêmes, ce qui est bien l'essentiel. [...] car le lecteur n'apprécierait guère de lire une version de l'histoire trop différente de celles qu'il a déjà lues et qui se rejoignent au point de n'en faire qu'une, la même bonne vieille histoire à chaque fois, la même aventure, ainsi nous sommes sûrs.

Tandis que nous ne sommes sûrs de rien concernant la préhistoire, nous en ignorons tout ou presque, nous sommes bien obligés d'inventer.²²

Ce tableau présente caricaturalement deux visions opposées : d'une part, l'Histoire, connue grâce aux textes, supports fiables de certitude; d'autre part, la préhistoire, incertaine car illettrée, livrée en fin de compte à la fiction (« nous sommes obligés d'inventer »). Dans cet extrait comiquement obsédé par l'équation : texte = certitude = Histoire, l'auteur se moque du scénario qui fait de l'*Homo sapiens* contemporain le parachèvement de l'histoire (« le rejeton ultime »). La formule répétée « ainsi nous sommes sûrs » décèle précisément un malaise dans notre conception de la vérité historique. L'Histoire (avec un grand H), en dépit de la vocation au discours véridique et définitif des historiens, assouvit en nous un besoin de certitude. Elle est donc ramenée à un récit consensuel, un récit officiel : « la même bonne vieille histoire », « la même aventure » que tout le monde connaît déjà et qu'il ne faudrait pas trop renverser, de peur de perturber le lecteur.

Cette position idéologique a son corrélat littéraire, que Chevillard refuse et qu'il appelle le « bon vieux roman ». Il déconstruit de la sorte l'intrigue traditionnelle mettant en scène un destin prévu depuis le début jusqu'à la fin programmée du roman. Son but n'est plus de décrire la préhistoire mais de la faire éprouver. Le livre *Préhistoire* est donc conçu comme une forme littéraire organique qui avance de digressions en digressions. Autrement dit, la forme labyrinthique du livre rappelle une grotte qu'il ne décrit pas. Et du point de vue de l'intrigue, le temps s'étire comme les millénaires préhistoriques, avant que l'histoire (entendre les faits, les actions) ne commence ! Chevillard aime varier le tempo, très rapide dans le flot de paroles du narrateur, *lentissime* dans la progression de l'intrigue. « Mes romans voudraient plutôt instaurer un temps hors de l'Histoire, propice à une méditation poétique et à toutes sortes de spéculations »²³, explique-t-il dans un entretien. *Préhistoire* est en effet une sorte de spéculation où l'évolution ne va pas dans le sens attendu. Son lecteur modèle ? « Un lecteur préhistorique. Un lecteur [...] point trop ossifié encore, qui n'ouvre pas un livre pour vérifier ce qu'il sait et ce qu'il vit déjà, mais pour sortir de son rail et vivre cette expérience de conscience que permet l'œuvre d'art »²⁴.

22. *Ibid.*, p. 87-89, nous soulignons.

23. Éric Chevillard, entretien avec Mathieu Larnaudie, « Des crabes, des anges et des monstres », *Devenirs du roman*, Inculte éd., Arles, Actes Sud (Inculte/Naïve), 2007. En ligne : [http://www.eric-chevillard.net/e_descrabesdesanges.php].

24. Éric Chevillard, entretien avec André Benhaïm, « Questions de préhistoire », *Écrivains de la préhistoire*, A. Benhaïm et M. Lantelme éd., Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2004, p. 187.

Pour le lecteur qui accepte d'être dérouté, l'absurde permet alors de penser autrement comme dans cette hypothèse radicale de décroissance :

— L'archéologie nous confirme que l'homme installé dans la fiction historique a toujours été ce qu'il est, à quelques détails près, les civilisations successives se ressemblent tellement qu'il serait possible de raconter l'Histoire à rebours, partant d'aujourd'hui, en commençant donc par la fin pour remonter le cours des âges jusqu'aux plus anciens vestiges connus, alors on verrait se dégager aussi bien une logique de progrès, les effets et les causes intervertis, l'enchaînement des faits nous paraîtrait non moins inexorable que celui dont nous dépendons. On mesurerait avec le même ébahissement le chemin parcouru par les hommes depuis l'époque des villes automobiles, téléphoniques, peu à peu débarrassées de ces nuisances, déconstruites quartier par quartier pour laisser place à la campagne paisible et isolée, à ces villages fermiers où les toits des maisons prenaient appui sur des nids d'hirondelles, avant que de nouvelles améliorations n'interviennent toujours dans le sens de la simplification, les lourdes pierres des murs si difficiles à extraire étant astucieusement remplacées par de légères cloisons de branches ou de torchis, pour en arriver enfin au confort de nos cavernes modernes, tandis que les ingénieurs militaires parvenaient dans le même temps à réduire considérablement la portée de nos armes grâce à des perfectionnements successifs destinés à les rendre moins meurtrières, d'abord, puis à peu près inoffensives: cette aventure, esquissée ici à grands traits, n'eût pas été plus insensée que l'histoire véritable.²⁵

« Raconter l'Histoire à rebours », tel est en effet le fonctionnement de *Préhistoire*. La préhistoire a ceci de bon pour Chevillard que son sens n'est pas figé, qu'elle peut donc nous guérir de nos idées préconçues, de notre anthropocentrisme, de notre orgueil aussi. Le récit n'est pourtant pas qu'un travail de sape. En dépit du pastiche généralisé, *Préhistoire* est bien un éloge (paradoxal certes) de l'art pariétal. L'épigraphe de Gaston Chaissac : « Seuls les dessins des cavernes semblent bons pour durer toujours » (*ibid.*, p. 7), dit à elle seule l'émerveillement de l'auteur. Face aux peintures pariétales, écrit Chevillard, « il nous reste l'étonnement sincère, infini, d'avant les questions » (p. 86).

25. Éric Chevillard, *Préhistoire*, ouvr. cité, p. 129-130.



Maylis de Kerangal: l'art (d'écrire)
d'après l'art (de peindre)

206

Maylis de Kerangal, quant à elle, fait partie de cette génération d'écrivains actuels qui font retour au romanesque. C'est donc bel et bien le roman qu'elle choisit pour évoquer l'art pariétal avec *Un monde à portée de main* (2018)²⁶. Toutefois, si Lascaux est sûrement la clé de voûte du roman, on est bien éloigné une fois encore d'un roman préhistorique. Autrement dit, il n'est nullement question d'imaginer comment furent tracées les célèbres peintures. Le roman ne rejoint à proprement parler la préhistoire que dans son dernier chapitre intitulé «Dans le rayonnement fossile». Et c'est alors sur le chantier du fac-similé de Lascaux IV que prend fin le roman d'apprentissage de Paula Karst, héroïne faussaire dont on aura suivi la formation aux techniques picturales de reproduction. Le livre porte bel et bien sur la naissance des images, mais son fil conducteur n'est pas tant l'art préhistorique que la vieille question grecque de la *mimesis* que Maylis de Kerangal reconduit dans ce roman à la nette visée métapoétique. En d'autres termes, l'art préhistorique et plus encore le traitement contemporain de sa reproduction donne à l'auteur l'occasion de construire un art poétique que décèle la métaphore filée du faux. Maylis de Kerangal poursuit ici l'interrogation d'Aragon sur le roman comme «mentir-vrai». Elle cherche aussi à comprendre notre désir d'image depuis la nuit des temps. Des débuts de Paula à l'institut de peinture bruxellois de la rue du Métal aux décors de cinéma de Cinecittà, où elle découvre «les fausses ruines de vraies ruines, les vraies ruines de fausses ruines» (*ibid.*, p. 201), le roman en vient à s'intéresser «[aux] copistes, [aux] braqueurs de réel, [aux] trafiquants de fiction, employés sur le fac-similé de Lascaux» (p. 236), et se fait enquête suivie sur les artisans de l'illusion visuelle.

Nul aujourd'hui ne saurait dépeindre la culture préhistorique qui présida à la création des peintures de Lascaux, en dépit des reliquats visibles de ce monde disparu. Le spectacle de Lascaux, le vrai, est à présent dérobé au commun des mortels; l'héroïne songe d'ailleurs que «la grotte est d'autant plus désirable qu'elle est invisible» (p. 275). Si Lascaux n'est plus à portée du regard, le lieu n'est pas davantage à portée de main. À rebours du titre du roman, Lascaux n'est plus à portée de main, intouchable désormais, inaccessible aux mains curieuses et caresseuses. Lascaux est tout autant inaccessible à l'arraisonnement tant sa cosmogonie n'est plus à portée de notre compréhension. Et à travers le toponyme de «Lascaux» qui fonctionne de manière métonymique pour l'entièreté

26. Maylis de Kerangal, *Un monde à portée de main*, Paris, Verticales, 2018.

de la préhistoire, on comprend que c'est le jadis qui ne peut plus être romancé. Ou plutôt, la préhistoire est « à portée de main » pour la romancière comme l'est le doigt de Dieu pointé vers l'homme dans *La création d'Adam* de Michel Ange dans un autre épisode de l'ouvrage centré sur la chapelle Sixtine. Tout se passe en ce sens comme si le roman préhistorique demeurait une tentation à laquelle résiste l'autrice pour ne pas se montrer coupable d'une naïveté d'un autre temps. L'intrigue tourne donc tout au long du roman autour du devenir de l'héroïne. La future peintre en décor ne cesse de se confronter à des murs et des parois. L'art pariétal n'intervient cependant *stricto sensu* qu'à la fin de ce roman d'apprentissage, tel le chef d'œuvre de l'apprenti. Ayant d'emblée été congédié, le roman préhistorique reparait pourtant *in extremis* et de manière inattendue lorsque l'on tourne la dernière page du livre :

— Paula fixe son œil, la tache noire de l'iris habilement cernée d'une réserve blanche,

[On tourne la page]

aussi blanche que la vallée qu'elle a remontée à pied le matin même, partie du camp à l'aube avec d'autres comme elle, admise parmi eux pour la première fois, un jour qu'elle attendait depuis longtemps, elle a roulé son matériel dans un étui de peau, le blizzard soulève la neige récente déposée au sol en couche poudreuse, la visibilité est réduite, elle marche vite bien que ses fourrures pèsent, elle ne veut pas se laisser distancer, elle a peur du rhinocéros laineux que l'hiver affame. [...] D'abord un feu – et peut-être que des peintures antérieures apparaissent, des échafaudages. Quelques-uns déballent les pierres creuses et les tresses végétales – genévrier, lichen – apportées en guise de brûloirs et de mèches [...]. On la conduit devant une paroi blanche, couverte de calcite, c'est là que tu vas peindre, elle opine du chef, s'agenouille et déroule son étui, sort ce qu'elle a préparé, pochoirs de cuirs, tampons, pinceaux, et ce bâton perforé qui servira à mélanger et à souffler les couleurs à cet endroit de la caverne, elle dispose les ocres qu'elle a longuement préparés la veille, et les petits galets de manganèse qu'elle a ramassés l'été dernier le long de la rivière, cherche une pierre pour se faire un mortier, commence à broyer ses matériaux, à les gratter à la lame de silex [...]. (p. 283-285)

D'une page à l'autre, le revirement stylistique et référentiel est complet : on bascule de l'univers très technique du relevé numérique et du plateau de reconstitution en trois dimensions des peintures de Lascaux à une énonciation ambiguë qui met à mal le pacte de lecture établi jusque-là. Alors que Paula atteint le point d'orgue de son apprentissage de l'art du trompe-l'œil en s'appêtant à copier l'un des célèbres cerfs de Lascaux, la narration glisse à un présent atemporel, celui du pur acte de peindre.

Cherchant à se mettre dans la peau du peintre dont elle tente d'imiter les gestes, la copiste redevient impétriante et nouvelle initiée de la grotte. L'im-mixtion dans le cours narratif de réalités exogènes, à l'instar d'un improbable rhinocéros laineux, d'un mortier à manganèse ou d'une lame de silex, projettent le lecteur dans un nouveau monde dont le cadre temporel semble être préhistorique. Mais l'autrice d'*Un monde à portée de main* ne sacrifie qu'un instant à ces effets de réel surannés et parfois involontairement kitsch qui sont l'apanage du roman préhistorique. En effet, Maylis de Kerangal n'achève pas son roman sur ce radical changement d'univers. Le surprenant épisode équivoque de ce micro-récit préhistorique à peine esquissé est aussitôt interprété comme une plongée fantasmatique dans les pensées de l'héroïne.

— Alors, prise dans le faisceau du rétroprojecteur, filtrée à travers le calque lumineux de la photographie, tissée de sillons et de veines plus claires, intégrée dans les à-plats de peinture, elle-même creusée de rivières souterraines, de galeries obscures et de chambres ornées, Paula s'est fondue dans l'image, préhistorique et pariétale. (p. 285)

Le romanesque préhistorique ne trouverait-il plus à se loger que dans les marges d'un roman situé résolument du point de vue du présent?

*

La littérature contemporaine française ne se risque plus à l'écriture de romans préhistoriques proprement dits. La fascination respectueuse du « lettré », pour parler comme Pascal Quignard, envers l'art pariétal lui commande d'opter pour d'autres manières de raconter. À travers ces trois exemples, on aura pu relever une aimantation similaire pour l'énigme que constitue la préhistoire et pour sa manifestation la plus troublante : l'art des cavernes. Toutefois, afin de respecter l'émerveillement ébahi et la carence de mots qu'impose cet « art » immémorial, l'approche littéraire contemporaine se fait pour le moins prudente. Ses personnages ne sont plus les explorateurs magdaléniens du soleil couchant immergés dans un monde préhistorique postiche, ce sont des individus modestes, peu exceptionnels, des seconds couteaux comme le gardien de grotte fantasque d'Éric Chevillard, ou la faussaire de Maylis de Kerangal œuvrant dans l'anonymat à la fabrication d'un fac-similé. Si le héros préhistorique s'éclipse, la fiction elle-même recule. L'intrigue s'effiloche chez Chevillard. Le choix de l'essai méditatif et fragmentaire de Quignard, perpétué livre après livre, témoigne d'une recherche toute autre. C'est qu'à suivre ces écrivains, nous ne pouvons plus guère nous situer que sur la rive de notre (in)connaissance. Dans les premières fictions préhistoriques, selon Pierre Citti, la présence de l'observateur contemporain était un critère

déterminant pour départager un panorama épique exotique d'une plongée dans le merveilleux scientifique ou les prémisses de la science-fiction. De nos jours, le regardeur contemporain est un *sine qua non* de la littérature de préhistoire tandis que le grand absent est bien l'homme préhistorique – qu'on ne saurait représenter ingénument. C'est donc depuis notre frange du temps, sur la berge du présent, fasciné par l'autre bord inconnaissable du jadis, que se montrent les écrivains. L'intérêt littéraire ne réside plus dans la récréation d'un monde fictif dépaysant mais dans l'élaboration d'une forme capable de signifier la désorientation du temps qu'induit pour nous le fait d'admettre, face à l'art pariétal, que nous ne sommes que «les pousses de l'antériorité invisible»²⁷.

27. Pascal Quignard, *Dernier royaume*, t. 2: *Sur le Jadis*, ouvr. cité, p. 26.

Bibliographie

Cette bibliographie ne reprend pas l'ensemble des références mobilisées dans l'ouvrage mais les textes majeurs pour une approche esthétique de l'art préhistorique. Nous avons choisi de proposer au lecteur un ordonnancement thématique même si celui-ci comporte inévitablement une part d'arbitraire.

•

La naissance de l'art

LEPILLER Ségolène, *Sortir de la caverne, entrer dans la grotte : étude épistémologique sur l'art paléolithique et la préhistoire, au carrefour des sciences naturelles et humaines*, thèse de doctorat soutenue à Paris, 2019. En ligne : [<http://www.theses.fr/2019PSLEE044>].

LORBLANCHET Michel, *La naissance de l'art. Genèse de l'art préhistorique dans le monde*, Paris, Éditions Errance, 1999.

LORBLANCHET Michel et BAHN Paul G., *The First Artists: in Search of the World's Oldest Art*, Avant-propos de Pierre Soulages, Londres/New York, Thames & Hudson, 2017.

LUMLEY Henry de, *Le beau, l'art et l'homme. Émergence du sens de l'esthétique*, Paris, CNRS Éditions, 2014.

— éd., *Sur le chemin de l'humanité. Via Humanitatis. Les grandes étapes de l'évolution morphologique et culturelle de l'Homme. Émergence de l'être humain*, Vatican/Paris, Académie pontificale des sciences/CNRS Éditions, 2015.

PATOU-MATHIS Marylène, *Néanderthal. Une autre humanité*, Paris, Éditions Perrin, 2006.



Reconnaissance de l'art préhistorique

Textes fondateurs

- BAUDOIN Marcel, «Le Paléolithique dans l'Histoire jusqu'au XVI^e siècle», *Bulletin de la Société préhistorique de France*, t. 1, n° 5, 1904, p. 176-188.
- BOUCHER DE PERTHES Jacques, *Antiquités celtiques et antédiluviennes. Mémoire sur l'industrie primitive et les arts à leur origine*, Paris, Treuttel et Wurtz, Derache, Dumoulin, Victor Didron, vol. 1, 1847 [1849]; vol. 2, 1857; vol. 3, 1864.
- BREUIL Henri et CARTAILHAC Émile, *La caverne d'Altamira à Santillane près Santander (Espagne)*, Monaco, Imprimerie de Monaco, 1906.
- CARTAILHAC Émile, «Les cavernes ornées de dessins. La grotte d'Altamira, Espagne. "Mea culpa" d'un sceptique», *L'anthropologie*, t. 13, 1902, p. 348-354.
- CHRISTY Henry et LARTET Édouard, «Cavernes du Périgord. Objets gravés et sculptés des temps préhistoriques. Sur des figures gravées ou sculptées et autres produits d'art et d'industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine», *Bureaux de la Revue archéologique*, 1864, p. 3-37.
- *Reliquiae Aquitanae: Being Contribution to the Archaeology and Paleontology of Perigord and the adjoining Provinces of Southern France*, Londres, Williams and Norgate, 1875.
- HARLÉ Édouard, «La grotte d'Altamira, près de Santander (Espagne)», *Matériaux pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme*, Toulouse, Fillous et Lagarde, 1881, p. 275-283.
- LARTET Édouard, «Nouvelles recherches sur la coexistence de l'homme et des grands mammifères fossiles réputés caractéristiques de la dernière période géologique», *Annales des sciences naturelles comprenant la zoologie, la botanique, l'anatomie et la physiologie comparée et l'histoire des corps organisés fossiles*, 4^e série de Zoologie, t. 15, Paris, Victor Masson et Fils, 1861.
- LUBBOCK John, *Pre-historic Times, as Illustrated by Ancient Remains and the Manners and Customs of Modern Savages*, Londres, Williams and Norgate, 1865.
- MORTILLET Gabriel de, *Le préhistorique. Antiquité de l'homme*, Paris, C. Reinwald, 1883.
- SAUTUOLA Marcelino Sanz de, *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*, Santander, T. Martinez, 1880.

TENSIN Jacques de, «Réflexions sur le premier Congrès préhistorique de France», *La revue intellectuelle des faits et des œuvres*, n° 1, 25 octobre 1906, p. 32-36.

Littérature secondaire

COHEN Claudine, *La méthode de Zadig : la trace, le fossile, la preuve*, Paris, Seuil, 2011.

COHEN Claudine et HUBLIN Jean-Jacques, *Boucher de Perthes : les origines romantiques de la préhistoire* [1989], préface d'Yves Coppens, Paris, Belin, 2017.

COYE Noël éd., *Sur les chemins de la préhistoire. L'abbé Breuil, du Périgord à l'Afrique du Sud*, cat. exp., Paris, Somogy, 2006.

GONZÁLES MORALES Manuel R. et MORO ABADÍA Oscar, «Towards a Genealogy of the Concept of "Paleolithic Mobiliary Art"», *Journal of Anthropological Research*, n° 60, 2004, p. 321-340.

GROENEN Marc, *Pour une histoire de la préhistoire. Le paléolithique*, Grenoble, Jérôme Million (L'homme des origines), 1994.

HUREL Arnaud, *L'abbé Breuil. Un préhistorien dans le siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2011.

RICHARD Nathalie, *L'invention de la préhistoire. Une anthologie*, Paris, Presses Pocket (Agora. Les Classiques), 1992.

— «Entre matérialisme et spiritualisme : les préhistoriens et la culture dans la seconde moitié du 19^e siècle», *La culture est-elle naturelle? Histoire, épistémologie et applications récentes du concept de culture*, A. Ducros, J. Ducros et F. Julian éd., Paris, Éditions Errance, 1998, p. 25-40.

— *Inventer la préhistoire. Les débuts de l'archéologie préhistorique en France*, Paris, Vuibert/Adapt-SNES (Inflexions), 2000.

VOISENAT Claudie éd., *Imaginaires archéologiques*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008.

- **Interprétations de l'art préhistorique : science préhistorique, archéologie, anthropologie, psychologie**

- Magie de la chasse, totémisme, étude des mentalités dites « primitives »

Textes fondateurs

214

- BÉGOUËN Henri [et BREUIL Henri], «Un dessin relevé dans la caverne des Trois-Frères, à Montesquieu-Avantès (Ariège)», *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 64^e année, n° 4, 1920, p. 303-310.
- BÉGOUËN Henri, «Les bases magiques de l'art préhistorique», *Scientia*, n° 23, 1939, p. 202-216.
- BREUIL Henri, «L'art à ses débuts. Les enfants, les primitifs», *Revue de philosophie*, n° 7, 1906, p. 162-178.
- BREUIL Henri et LANTIER Raymond, *Les hommes de la pierre ancienne : paléolithique et mésolithique*, Paris, Payot, 1951.
- CREUZER Georg Friedrich, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, Leipzig, Darmstadt, Heyer und Leske, 1810-1812.
- DURKHEIM Émile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, Paris, Alcan, 1912.
- FRAZER James George, *The Golden Bough: A Study in Comparative Religion*, Londres, Macmillan, 1890.
- *Le rameau d'or*, N. Belmont et M. Izard éd., Paris, Robert Laffont (Bouquins), 4 tomes : t. 1 : H. Peyre et P. Sayn trad., 1981 ; t. 2 : H. Peyre et P. Sayn trad., 1983 ; t. 3 : L. Grove et P. Sayn trad., 1983 ; t. 4 : P. Sayn trad., 1984.
- LÉVY-BRUHL Lucien, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Alcan, 1910.
- *La mentalité primitive*, Paris, Alcan, 1922.
- *La mythologie primitive. Le monde mythique des Australiens et des Papous*, Paris, Alcan, 1935.
- REINACH Salomon, «L'art et la magie à propos des peintures et des gravures de l'âge du renne», *L'anthropologie*, t. 14, 1903, p. 257-266.
- SPENCER W. Baldwin et GILLEN F. James, *The Native Tribes of Central Australia*, Londres, Macmillan, 1899.
- TYLOR Edward B., *Researches into the Early History of Mankind and the Development of Civilization*, Londres, J. Murray, 1865.
- *Primitive Culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, Londres, J. Murray, 1871.

Littérature secondaire

- KECK Frédéric, *Lucien Lévy-Bruhl : entre philosophie et anthropologie. Contradiction et participation*, Paris, CNRS Éditions, 2007.
- RICHARD Nathalie, «De l'art ludique à l'art magique, interprétations de l'art pariétal au XIX^e siècle», *Histoire de la préhistoire, Bulletin de la Société préhistorique française*, t. 90, n° 1, 1993, p. 60-68.
- ROSA Frederico, *L'âge d'or du totémisme. Histoire d'un débat anthropologique, 1887-1929*, Paris, CNRS Éditions/Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2003.

215

•

Psychologie, psychanalyse

Textes fondateurs

- DEONNA Waldemar, *L'archéologie, sa valeur, ses méthodes*, Paris, Laurens, 1912, t. 1 : *Les méthodes archéologiques*; t. 2 : *Les lois de l'art*; t. 3 : *Les rythmes artistiques*.
- «Un précurseur de la théorie actuelle des origines de l'art», *Isis*, n° 1, vol. 4, 1913, p. 655-660.
- «À propos d'un bas-relief de Laussel», *Revue archéologique*, n° 22, 1913, p. 112-114.
- «Les masques quaternaires», *L'anthropologie*, t. 25, 1914, p. 107-113.
- «Quelques réflexions sur le symbolisme, en particulier dans l'art préhistorique», *Revue de l'histoire des religions*, n° 89, 1924, p. 1-60.
- LUQUET Georges-Henri, «Sur les caractères des figures humaines dans l'art paléolithique», *L'anthropologie*, t. 21, 1910, p. 409-423.
- *Les dessins d'un enfant*, Paris, Alcan, 1913.
- «Sur l'utilisation psychologique des documents ethnographiques», *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n° 80, 1915, p. 160-177.
- *L'art et la religion des hommes fossiles*, Paris, Masson, 1926.
- VAN GENNEP Arnold, «Dessin d'enfant et dessin préhistorique», *Archives psychologiques*, n° 40, 1911, p. 227-237.

Littérature secondaire

- CHAMAY Jacques, COURTOIS Chantal et REBETEZ Serge, *Waldemar Deonna, un archéologue derrière l'objectif*, Genève, Musée d'art et d'histoire, 2000.

•

Chamanisme

BAHN Paul, LE QUELLEC Jean-Loïc, LORBLANCHET Michel et FRANCFORT Henri-Paul éd., *Chamanismes et arts préhistoriques : vision critique*, Paris, Errance, 2006.

CLOTTES Jean et LEWIS-WILLIAMS David, *Les chamanes de la préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*, Paris, Seuil, 1996.

— *Les chamanes de la préhistoire. Texte intégral, polémiques et réponses*, Paris, La Maison des roches, 2001.

216

•

Structuralisme

Littérature primaire

LAMING-EMPERAIRE Annette, *La signification de l'art rupestre paléolithique : méthodes et applications*, Paris, Picard, 1962.

LEROI-GOURHAN André, «La fonction des signes dans les sanctuaires paléolithiques», *Bulletin de la Société préhistorique française*, t. 55, n° 7-8, 1958, p. 307-321.

— «Le symbolisme des grands signes dans l'art pariétal paléolithique», *Bulletin de la Société préhistorique française*, t. 55, n° 7-8, 1958, p. 381-398.

— *Le geste et la parole*, t. 1 : *La technique et le langage*, 1964; t. 2 : *La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965.

— «Réflexions de méthode sur l'art paléolithique», *Bulletin de la Société préhistorique française. Études et travaux*, t. 63, n° 1, 1966, p. 35-49.

— *Le fil du temps. Ethnologie et préhistoire (1920-1970)*, Paris, Fayard, 1983.

Littérature secondaire

MORO ABADÍA Oscar et PALACIO-PÉREZ Eduardo, «Rethinking the Structural Analysis of Palaeolithic Art: New Perspectives on Leroi-Gourhan's Structuralism», *Cambridge Archaeological Journal*, vol. 25, n° 3, 2015, p. 657-672.

SOULIER Philippe éd., *André Leroi-Gourhan, «L'homme tout simplement»*, Paris, Éditions de Boccard, 2016.

- Étude et interprétation des signes

CASADO LÓPEZ María del Pilar, *Los Signos en el arte Paleolítico de la Península Ibérica*, Saragosse, Département de préhistoire et d'archéologie de la faculté de lettres et philosophie, 1977.

DELLUC Brigitte et DELLUC Gilles, «De l'empreinte au signe», *Les dossiers histoire et archéologie*, n° 90, 1985, p. 56-62.

PETROGNANI Stéphane et ROBERT Éric, «À propos de la chronologie des signes paléolithiques. Constance et émergence des symboles», *L'anthropologie*, n° 47, vol. I et 2, 2009, p. 169-180.

PETZINGER Geneviève von, *The First Signs. Unlocking the Mysteries of the World's Oldest Symbols*, New York, Atria Books, 2016.

SAUVET Georges, «Les signes pariétaux», *L'art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'étude*, Groupe de réflexion sur l'art pariétal paléolithique éd., Éditions du CTHS., 1993, p. 219-234.

SAUVET Georges, SAUVET Suzanne et WLODARCZYK André, «Essai de sémiologie préhistorique (Pour une théorie des premiers signes graphiques de l'homme)», *Bulletin de la Société préhistorique française*, t. 74, n° 2, 1977, p. 545-558.

VIALOU Denis, «L'art des grottes en Ariège magdalénienne», 26^e supplément de *Gallia-Préhistoire*, 1986.

- Autres interprétations

AUJOULAT Norbert, *Lascaux. Le geste, l'espace et le temps*, Paris, Seuil, 2004.

AZÉMA Marc, *La préhistoire du cinéma. Origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe*, Arles, Actes Sud, 2011.

BON François, *Préhistoire. La fabrique de l'homme*, Paris, Seuil, 2009.

CLOTTE Jean, *Pourquoi l'art préhistorique?*, Paris, Gallimard (Folio Essais Inédit), 2011.

GROENEN Marc, *L'art des grottes ornées du paléolithique supérieur. Voyages dans les espaces-limites*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2016.

GUY Emmanuel, *Préhistoire du sentiment artistique. L'invention du style, il y a 20 000 ans*, Dijon, Les Presses du réel, 2011.

— *Ce que l'art préhistorique dit de nos origines*, Paris, Flammarion, 2017.

LORBLANCHET Michel, *Art pariétal : grottes ornées du Quercy [2010]*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2018.

•

Sommes illustrées

- ANATI Emmanuel, *Aux origines de l'art. 50 000 ans d'art préhistorique et tribal*, J. Nicolas trad., préface d'Yves Coppens, Paris, Fayard, 2003.
- BREUIL Henri, *400 siècles d'art pariétal*, Montignac, Max Fourny, 1952.
- CLOTTES Jean éd., *La grotte Chauvet : l'art des origines*, Paris, Seuil, 2001.
- *L'art des cavernes préhistoriques*, Londres, Phaidon, 2008.
- COOK Jill, *Ice Age Art. Arrival of the Modern Mind*, cat. exp., Londres, British Museum, 2013.
- COUSSY Jean-Paul, DAIX Pierre et GLORY André, *Roucadour : l'art initial gravé*, Cajarc, Résurgences, 2005.
- LEROI-GOURHAN André, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, Éditions Mazenod, 1965.
- RAU Susanne, BARTH Martina et NAUMANN Daniela éd., *Eiszeit : Kunst und Kultur*, cat. exp., Ostfildern, Thorbecke, 2009.
- RIPOLL LÓPEZ Sergio éd., *Arte sin artistas. Una mirada al Paleolítico*, cat. exp., Madrid, Musée d'archéologie régional, 2012.

218

•

Perspectives africaines: découvertes et mythes

Littérature primaire

- FROBENIUS Leo, «Dessins rupestres du Sud de la Rhodésie», *Documents*, n° 4, 1930, p. 185-190.
- *Kulturgeschichte Afrikas. Prolegomena zu einer historischen Gestaltlehre* [1933], Paderborn, Salzwasser-Verlag, 2012.
- FROBENIUS Leo et BREUIL Henri, *L'Afrique*, *Cahiers d'art*, n° 8 et 9, 1930.
- FROBENIUS Leo et OBERMAIER Hugo, *Hádschra Máktuba. Urzeitliche Felsbilder Kleinafrikas*, Munich, Wolff, 1925.

Littérature secondaire

- BON François, FAUELLE-AYMARD François-Xavier et LE QUELLEC Jean-Loïc, *Vols de vaches à Christol cave. Histoire critique d'une image rupestre d'Afrique du Sud*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013.
- BURKARD Benedikt, IVANOFF Hélène, KOHL Karl-Heinz et KUBA Richard éd., *Kunst der Vorzeit. Texte zu den Felsbildern der Sammlung Frobenius*, Francfort-sur-le-Main, Institut Frobenius, 2016.
- GEORGET Jean-Louis, IVANOFF Hélène et KUBA Richard éd., *Kulturkreise. Leo Frobenius und seine Zeit/Cercles culturels. Leo Frobenius et son temps*, Berlin, Reimer, 2016.

- IVANOFF Hélène, KASSÉ Maguèye et KUBA Richard, *Art rupestre africain. De la contribution africaine à la découverte d'un patrimoine universel*, cat. exp., Dakar/Francfort-sur-le-Main, Musée Théodore Monod-Cheikh Anta Diop/Institut Frobenius, 2017.
- IVANOFF Hélène, KOHL Karl-Heinz et KUBA Richard éd., *Arte Prehistórico/Arte Rupestre de la Colección Frobenius*, cat. exp., Mexico/Paris, Musée national d'Anthropologie/INA, 2017.
- LE QUELLEC Jean-Loïc, *La dame blanche et l'Atlantide. Ophir et le Grand Zimbabwe. Enquête sur un mythe archéologique*, Paris, Errances, 2010.
- *Arts rupestres et mythologies en Afrique*, Paris, Flammarion, 2014.
- LHOTE André, «Les peintures rupestres de l'expédition Frobenius en Afrique du Sud», *La nouvelle revue française*, n° 208, 1930, p. 148-150.
- STRECK Bernhard, *Leo Frobenius. Afrikaforscher, Ethnologe, Abenteurer*, Francfort-sur-le-Main, Societätsverlag, 2014.
- TREUIL René, *Le mythe de l'Atlantide*, Paris, CNRS Éditions, 2012.

• **Interprétations de l'art préhistorique: philosophie, esthétique, théorie et histoire des arts**

- Philosophie

- GROSOS Philippe, *Signe et forme. Philosophie de l'art et art paléolithique*, Paris, Éditions du Cerf, 2017.
- JOHNSON Galen A., «Sur la pluralité des arts, de Lascaux à aujourd'hui. Le concept radicalisé du temps historique chez Merleau-Ponty», *L'empreinte du visuel. Merleau-Ponty et les images aujourd'hui*, M. Carbone éd., Genève, Metispresses, 2013, p. 43-63.
- JOUARY Jean-Paul, *L'art paléolithique. Réflexions philosophiques*, Paris, L'Harmattan (Épistémologie et philosophie des sciences), 2001.
- *Préhistoire de la beauté. Et l'art créa l'homme*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2012.
- MONDZAIN Marie-José, *Homo spectator*, Paris, Bayard, 2007, en particulier p. 21-30.
- RIEBER Audrey, «Arts et mythes des origines. Vingt ans d'interprétations de l'art pariétal paléolithique depuis la découverte de la grotte Chauvet», *Préhistoire/Modernité*, n° 126 des Cahiers du musée national d'Art moderne, 2013/2014, p. 82-94.
- «Art et temps. Les catégories historiques à l'épreuve de l'art préhistorique», *Penser l'art, penser l'histoire*, A. Rieber éd., Paris, L'Harmattan (Esthétiques), 2014, p. 121-139.



Théorie de l'art et des images

- BATAILLE Georges, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira, 1953.
— «Dossier de Lascaux», *Œuvres complètes*, t. 9, Paris, Gallimard, 1979, p. 317-376.
- BLANCHOT Maurice, «Naissance de l'art», *Nouvelle revue française*, n° 35, 1955, p. 923-933; repris dans Maurice Blanchot, *L'amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 9-20.
- 220 — *La bête de Lascaux*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1982.
- BREDEKAMP Horst, *Théorie de l'acte d'image. Conférences Adorno, Francfort 2007*, F. Joly et Y. Sintomer trad., Paris, La Découverte, 2015, chap. 1 en particulier.
- CHAR René, *La paroi et la prairie*, Paris, GLM, 1952.
- FABRE Daniel, *Bataille à Lascaux. Comment l'art préhistorique apparut aux enfants*, Paris, L'Échoppe, 2014.
- LE TENSORER Jean-Marie, «Le biface, image des origines», *Was ist ein Bild? Antworten in Bildern. Gottfried Boehm zum 70. Geburtstag*, S. Egenhofer, I. Hinterwaldner et C. Spies éd., Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2012, p. 148-151.
- MALRAUX André, *Œuvres complètes*, t. 4 : *Écrits sur l'art I*, A. Goetz, C. Moatti, F. de Saint-Cheron et J.-Y. Tadié éd., Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2004; t. 5 : *Écrits sur l'art II*, H. Godard, A. Goetz, M. Khémiri et F. de Saint-Cheron éd., Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2004.



Histoire de l'art

- BUSH Katia, DAGEN Philippe et HAUZER Anne éd., *Vénus et Caïn. Figures de la préhistoire, 1830-1930*, cat. exp., Paris, RMN, 2003.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, 2008.
- FAURE Élie, *Histoire de l'art*, vol 1. : *L'art antique*, Paris, Georges Crès et Cie, 1921.
— *L'esprit des formes*, Paris, Georges Crès et Cie, 1927.
- GOMBRICH Ernst H., *Histoire de l'art* [1950], J. Combe et C. Lauriol trad., Paris, Flammarion, 1982.
— *La préférence pour le primitif. Épisodes d'une histoire du goût et de l'art en Occident* [2002], D. Lablanche trad., Londres, Phaidon, 2004.
- HUYGHE René, *Dialogue avec le visible*, Paris, Flammarion, 1955.
— *Sens et destin de l'art*, t. 1 : *De la préhistoire à l'art roman*, Paris, Flammarion, 1967.

- LABRUSSE Rémi, *Préhistoire, l'envers du temps*, Paris, Hazan, 2019.
- PFISTERER Ulrich, «Altamira – oder: Die Anfänge von Kunst und Kunstwissenschaft», vol. 10 des *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, U. Fleckner éd., Berlin, De Gruyter, 2007, p. 13-80.
- RAPHAËL Max, *Prehistoric Cave Paintings*, N. Guterman trad., Washington, Pantheon Books, 1945.
- *Trois essais sur la signification et l'art pariétal paléolithique*, M.-F. Brault, P. Brault, E. Kuhn et R. Rochlitz trad., Paris, Couteau dans la plaie/Kronos, 1986.
- STAVRINAKI Maria, *Contraindre à la liberté : Carl Einstein, les avant-gardes, l'histoire*, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, Dijon, Les Presses du réel, 2018.
- - Préhistoire et modernité
- ANATI Emmanuel éd., *40000 ans d'art contemporain : aux origines de l'Europe* [2000], cat. exp., préface d'Yves Coppens, Capo di Ponte, Edizioni del Centro, 2003.
- ARCHER William G. et MELVILLE Robert, *40,000 Years of Modern Art. A Comparison of Primitive and Modern*, Londres, Institut d'art contemporain, 1948.
- CASSOU Jean, «Peinture des temps préhistoriques», *Cahiers d'art*, n° 4, 1926, p. 70-71.
- CRICQUI Jean-Pierre, *Préhistoire*, n° 147 des *Cahiers du musée national d'Art moderne*, printemps 2019.
- DEBRAY Cécile, LABRUSSE Rémi et STAVRINAKI Maria éd., *Préhistoire, une énigme moderne*, cat. exp., Paris, Musée national d'Art moderne/Centre Pompidou, 2019.
- ESCUELA de Altamira, *Primera Semana de Arte en Santillana del Mar. Textos y conferencias*, Santander, Escuela de Altamira, 1950.
- *Segunda Semana de Arte en Santillana el Mar*, Santander, Escuela de Altamira, 1951.
- FRANKE Anselm et HOLERT Tom éd., *Neolithische Kindheit: Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930*, cat. exp., Zurich, Diaphanes, 2018.
- FROBENIUS Leo et DOUGLAS C. FOX, *Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa from Material in the Archives of the Research Institute for the Morphology of Civilization*, préface d'Alfred H. Barr, Francfort-sur-le-Main/New York, The Museum of Modern Art, 1937.
- JOUARY Jean-Paul, *Le futur antérieur. L'art moderne face à l'art des cavernes*, cat. exp., Paris, Beaux-Arts Éditions, 2017.

- KOHL Karl-Heinz, KUBA Richard et IVANOFF Hélène éd., *Felsbilder: Archaische Kunst in der Moderne. Die Sammlung Leo Frobenius*, cat. exp., Munich, Prestel, 2016.
- LABRUSSE Rémi, *Miró, un feu dans les ruines*, Hazan, 2004.
- «Dieux cachés, mirages des origines», *Cahiers d'art. Musée Zervos à Vézelay*, C. Derouet éd., Paris, Hazan, 2006, p. 39-59.
- LABRUSSE Rémi et STAVRINAKI Maria éd., *Préhistoire/Modernité*, n° 126 des *Cahiers du musée national d'Art moderne*, hiver 2013/2014.
- 222 MILLER Charlie F. B., «Archaeology», *Undercover Surrealism. Georges Bataille and Documents*, D. Ades et S. Baker éd., Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2006.
- SCHÜRLE Wolfgang et CONARD Nicholas J. éd., *Zwei Weltalter. Eiszeitkunst und die Bildwelt Willi Baumeisters*, Stuttgart et Berlin, Hatje Cantz Verlag, 2005.
- SMITH Douglas, «Beyond the Cave: Lascaux and the Prehistoric in Post-War French Culture», *French Studies*, Oxford, vol. 63, n° 2, 2004, p. 219-232.
- STAVRINAKI Maria, «Lascaux-Hiroshima. La préhistoire de Pierre Huyghe à Georges Bataille», n° 135 des *Cahiers du musée national d'Art moderne*, printemps 2015.
- *Saisis par la préhistoire. Enquête sur l'art et le temps des modernes*, Dijon, Les Presses du Réel, 2019.
- UBL Ralph, *Prähistorische Zukunft. Max Ernst und die Ungleichzeitigkeit des Bildes*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2004.

•

Littérature

- AUEL Jean M., *Les enfants de la terre*, Paris, Presses de la cité, 6 tomes, 1994-2011 : t. 1 : *Le clan de l'ours des cavernes* [1980], P. Rouard trad., 1994 ; t. 2 : *La vallée des chevaux* [1982], C. Pageard trad., 1994 ; t. 3 : *Les chasseurs de mammoths* [1985], R. Tesnière trad., 1994 ; t. 4 : *Le grand voyage* [1990], A. Champon trad., 1991 ; t. 5 : *Les refuges de pierre* [2002], J. Martinache trad., 2002 ; t. 6 : *Le pays des grottes sacrées* [2011], J. Bommarlat, 2011.
- CHEVILLARD Éric, *Préhistoire*, Paris, Minuit, 1994.
- COHEN Claudine et BONDONNEAU Romain, *Anthologie de la préhistoire littéraire*, dessins de Gérard Titus-Carmel, n° 7 des *Grands cahiers Périgord patrimoines*, 2018.
- KERANGAL Maylis de, *Un monde à portée de main*, Paris, Verticales, 2018.
- LEWIS Roy, *Pourquoi j'ai mangé mon père* [1960], Vercors et R. Barisse trad., Paris, Pocket, 1994.

- LONDON Jack, *Avant Adam* [1906-1907], L. Postif trad. [1937], préface d'Yves Coppens, Paris, Phébus, 2002.
- MONTALBETTI Christine, *L'origine de l'homme*, Paris, POL, 2002.
- QUIGNARD Pascal, *Dernier royaume*, Paris, Grasset, 2002-2018, 10 tomes, œuvre en cours; voir notamment : t. 1 : *Les ombres errantes*, 2002; t. 2 : *Sur le jadis*, 2002; t. 3 : *Abîmes*, 2002; t. 5 : *Sordidissimes*, 2005.
- ROSNY AÎNÉ Joseph Henry, *La guerre du feu*, Paris, Fasquelle, 1909, 1911.

Littérature secondaire sur le roman préhistorique

223

- BENHAÏM André et LANTELME Michel éd., *Écrivains de la préhistoire*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2004.
- BULLIARD Mélanie, *L'enjeu des origines : les romans préhistoriques de J. H. Rosny Aîné*, Lausanne, Archipel (Essais), 2001.
- CITTI Pierre, «La préhistoire gagne le champ littéraire (1890-1914)», *Le champ littéraire*, P. Citti et M. Détrie éd., Paris, Vrin (L'oiseau de Minerve), 1992, p.63-75.
- GUILLAUMIE Marc, *Le roman préhistorique. Essai de définition d'un genre, essai d'histoire d'un mythe*, Limoges, PULIM, 2006.
- RUDDICK Nicholas, *The Fire in the Stone: Prehistory and Fiction from Charles Darwin to Jean M. Auel*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 2009.
- SEMONSUT Pascal, *Le passé du fantasme : la représentation de la préhistoire en France dans la seconde moitié du xx^e siècle (1940-2012)*, Arles, Errance, 2013.
- STOCZKOWSKI Wiktor, *Anthropologie naïve, anthropologie savante. De l'origine de l'homme, de l'imagination et des idées reçues*, Paris, CNRS Éditions (Empreintes de l'homme), 1994.

Index

Lieux	Noms communs
Afrique – 14, 25-27, 66, 99-101, 103-109, III-II2, II4, I23, I55	abstraction – 8, 31, 44, 48-51, 66, 70, 74, 93, 100, 103, II2, II7-II9, I21-I26, I28-I31, I35, I37-I40, I43, I45, I48-I51, 202-203
Altamira – 7-8, II, I7, I9, 21-22, 51, 54, 61, 64-66, 68, 101-102, 108, I10-II2, I25-I26, I28-I30, I57, I59, I73, I76-I77, I79	anachronisme – 47, I58, I85, I98
Atlantide – 25, I07	animal – 8, 18-20, 26-28, 35-36, 39, 42-43, 45, 48-50, 62, 64, 66-68, 84-86, 88, 92, 95, 100, II2, II7, I20-I21, I26, I37-I38, I42-I43, I48-I50, 202-203
Australie – II, I5, 27, 50, 66, 68-69, I01, I10	anthropologie – 12-13, I7, 21, 32, 48, 62, 65, 67, 69, 76-77, 96, I19, I36, I38-I39, I42-I43, I65, I68
Chauvet – 8, II, 35, 43, 46, 56, 61, I50	archaïque – 70, 73, 94, I24, I49, I67
Égypte – 43, 55, I03, I05-I06, III, I74, I86-I87	artisan – 83, 94, 206
Lascaux – 8, II, 24, 28, 35, 38-40, 43, 46, 54-56, 61, 78, I27-I28, I31, I37, I39-I40, I42, I49, I53, I57-I59, I62, I67-I69, I93, 206-207	art mobilier – 8, I4, 17-23, 37, 40, 62, I41, I43, I48-I50, I73, I76
Les Combarelles – 7, 65, I56-I59, I62, I69	art pour l'art – 20, 26, 69, 75, 88, 96, I40-I42, I76-I77
New York – 26, 62, I04, I07, I10, II4, I59	avant-garde – 23, 36, 99, I03, I05, I07-I08, I10, II4, I22, I27
Paris – 62, I04-II2, I63	chamanisme – 27, 36, 100, I37, I41-I42
	cinéma – 43, I78, I90, I95, I98, 202, 206
	comparatisme ethnographique – 27, 49, 65-68, 73-75, 96, I37, I39-I40, I42
	contemporain – 7, 25, 26-27, 37, 54-57, 74, 96, I10, II4, II9, I30, I37, I39, I51, I53, I56-I58, I61, I64-I69, I77, I86, I94, I97-I98, 204, 206, 208-209

couleur – II, 14, 16, 19, 37-38, 41, 46, 56, 84, 100, 108, 124-126, 129, 158, 189, 207

début de l'art, origine – 7-9, 11-13, 20, 24, 26, 40, 49, 52, 53, 55-56, 69, 71-74, 80, 95, 105, 113, 119-122, 128, 130-131, 139, 142, 150, 154-158, 162-164, 166-167, 173, 175-179, 186, 189-190

déluge – 18, 80-81, 83, 86-87, 95-96

écriture, proto-écriture – 34-35, 91, III, 138, 145, 151, 165-166, 194, 199

émotion – 8, 29-30, 61, 146, 155, 158, 164-165, 178, 187, 190-191, 200

empreinte – 8, 16, 28, 30, 46-50, 88, 160-162, 165

enfance – 53-54, 61, 68-69, 71-72, 76, 85, 89, 92, 96, 121, 130, 157, 160, 175, 177, 202-203

espace – 8, 28, 30-31, 34-36, 40-42, 44-46, 48, 52-53, 56, 73-74, 105, 144-147, 180-181, 189-190

ethnologie – 32, 54, 62-63, 67-69, 71-73, 76, 103-104, 106-107, 109, 123, 135-136, 138, 140-141, 154-156

évolution, évolutionnisme – 12, 17, 22, 27, 50, 52-53, 63, 67, 74, 77, 86-87, 104, 120, 130-131, 136, 157, 179, 180-182, 184-185, 195-196, 204

fantôme – 79, 159-162, 170

figuration – 16, 21, 28-29, 43, 48-50, 73, 80, 85, 96, 100, 117-119, 121-122, 124-125, 130-131, 136, 139, 141-150

folie – 54, 71, 74

forme – 7, 14-16, 18, 20-22, 26, 28-31, 33-38, 40-41, 44, 49-50, 56, 80, 83-89, 91-95, 100, 105, 109-113, 118, 120-121, 124-125, 130-131, 135, 138, 140, 144, 145-148, 156, 176-177, 179, 182-183, 186, 188-200, 204, 209

geste – 27-28, 38, 45-48, 50, 83, 136-137, 144-146, 151, 180, 189, 208

grotte – 8, 11, 14, 17-22, 27-28, 36, 38, 42-43, 46, 48-49, 51, 56, 61, 64-67, 101, 104, 106, 110-115, 117, 120, 124-127, 129, 131, 137, 139, 141, 148-150, 153, 155, 165, 167, 177, 168, 194, 201-202, 204, 206, 208

histoire de l'art – 8-9, 16-17, 24, 32-33, 47, 51-52, 54-55, 57, 70, 72, 74, 93, 103, 113, 119, 129, 155, 164, 167-168, 173-176, 178, 182-183, 185-186, 188, 190-191

imitation – 8, 20-21, 23, 38, 47-50, 52-53, 64, 70, 73-75, 84-86, 89, 91, 94, 100-101, 103, 117, 119-121, 129-131, 141, 143, 145, 148-150, 154, 164, 166-167, 177, 191, 206

jeu – 13, 20-21, 41, 50, 62, 69, 75, 85, 87, 94, 96, 131, 176-177, 183

langage – 33-34, 42, 48, 73, 84-85, 90-92, 112, 115, 120, 138, 140-141, 144-146, 148, 156, 163, 166, 174, 199, 200-201

ligne – 33, 40, 50, 52-53, 92, 117, 120, 124, 129, 145, 149, 158, 186

linéaire (évolution) – 9, 57-58, 77, 86, 121-122, 129-150, 178, 201

magie – 26, 34, 40, 53, 65-67, 69, 73-77, 100, 141-142, 155, 158, 176-177

main – 8, 14, 16, 18, 24, 28, 30, 38, 45-49, 80, 89, 92, 124, 138, 144-145, 173, 206, 208

mentalité – 68, 75-78

métamorphose – 24, III-112, 154-155, 158, 160-166, 168-169, 181-182

moderne – 7, 9, 15-16, 21, 23-26, 29-30, 32, 37, 40-41, 47, 50-51, 54-57, 63-64, 71, 74, 78, 86, 91, 94, 96, 99, 103, 106-110, 113-114, 122-125, 127-131, 136-137, 139-140, 145, 181, 188-189, 197, 205

mouvement – 8, 28, 39, 42-44, 103, 110, 125-126, 135, 146, 149-150, 181, 183-185

musée – 18, 24, 26, 51, 103, 107, 109-110, 114, 120, 122, 130, 139-140, 145, 156-158, 164-165, 168-170, 186

nature / culture – 12, 13, 21, 83, 85-86, 88, 136-138, 143, 145-146, 176, 180, 183-184, 187

néanderthalien – 15, 16

outil – 14-15, 18, 22, 40, 48, 63-64, 80, 83, 86, 89, 91, 124, 138, 140, 144-147, 176, 178

paroi (de la grotte) – 17, 19, 21-22, 27-28, 30-31, 33, 35-46, 48-50, 95, 100-101, III, II7, 124, 131, 168, 193, 207

perspective – 26, 30-36, 39-48, 51-53, 56

présence – 24, 28, 40, 48, 54-57, 80, 154, 156-160, 162-166, 169-170, 185-186, 208

primitif, primitivisme – 8, 14, 20-21, 23, 25, 27, 34, 38, 49, 51, 52-54, 57, 61-73, 76-78, 83, 86, 95, 110, 120-121, 126, 135-136, 139, 141, 149, 151, 154-157, 164, 175, 177, 199, 202-203

progress – 8, 49-52, 55-56, 64, 86, 122, 129, 130, 154, 156-157, 164, 178-179, 193, 196, 202-203, 205

psychanalyse – 54, 68, 71-75, 77, 199

psychologie – 54, 62, 68-69, 71-76, 85, 93, 120, 130, 175

réalisme (voir : imitation) – 49-50, 53, 121

relief – 18, 35-36, 41-44, 49-50, 86, 110

rêve – 21, 71-74, 76, 81-83, 85, 88-91, 201

rythme – 14, 40-41, 57, 135, 145-147, 176-177, 183-184, 189, 191

signe – 8, 24, 27-30, 41, 45-47, 49, 51, 66, 84, 87, 91, 93, 110, 118-119, 121, 126, 128, 131, 137-139, 143, 148-151, 177

silex – 14-15, 18, 24, 81-84, 87-88, 93-94, 101, 107, 156-159, 167, 169, 177, 187, 207-208

structuralisme – 27, 49, 118, 136, 143, 150

symbole, symbolisme – 12, 14, 16, 27, 28-31, 33, 36, 44-46, 53, 62, 64-65, 72-75, 82, 84, 86-87, 91, 94, 111, 119-121, 127-128, 135, 137-138, 142-146, 148, 151, 163, 177

technique – 7, 20, 27, 30, 33, 35, 37, 43-49, 73, 83, 86-87, 103, 113, 120, 135-138, 141, 143-148, 151, 178, 194, 203, 206-207

Noms propres

Alberti, Leon Battista – 30, 35, 39, 41, 43-45, 52

Arp, Hans – 54, 107-108, 110-111, 123, 125

Bataille, Georges – 54-56, 61, 75, 78, 109, 153

Baumeister, Willi – 24-25, 103, 105, 112-113, 123-124, 128

Bégouën, Henri – 66-67, 75, 181

Bergson, Henri – 180, 182

Blanchot, Maurice – 56, 153, 160

Boucher de Perthes, Jacques – 18, 21, 79, 80-96, 181

Breuil, Henri – 8, 25, 35, 65-68, 73-76, 105, 107, 109, 119-120, 123, 126, 130, 137, 142, 149, 181

Chevillard, Éric – 194, 201-205, 208

Christy, Henry – 18, 20, 23, 62-64, 69, 96, 176, 177

Clottes, Jean – 7, 27, 29, 35, 100

Cuvier, Georges – 22

Damisch, Hubert – 31-34, 42, 48, 51

Darwin, Charles – 23, 179, 181

Deonna, Waldemar – 54, 69, 70-76, 121

Derrida, Jacques – 161, 165-166

Descartes, René – 32, 39, 40, 180

Didi-Huberman, Georges – 47-48, 50, 160

Einstein, Carl – 54, 108, 109, 112, 154, 155

Faure, Élie – 57, 173-191

Frazer, James George – 65-66

Freud, Sigmund – 71-73, 76, 199

Frobenius, Leo – 25-26, 99-109, 111-112, 114, 123

Giacometti, Alberto – 9, 24, 103, 110

Goeritz, Mathias – 112, 128, 129

Gombrich, Ernst H. – 34, 37-38, 52-53, 54

Grosos, Philippe – 28-29, 69

Jung, Carl Gustav – 71-73

Kant, Immanuel – 69, 169

Kerangal, Maylis de – 194, 206, 208
Kircher, Athanasius – 92-94

Lamarck, Jean-Baptiste – 57, 175, 179,
 181-185, 189, 190

Laming-Empeire, Annette – 27, 79,
 143, 148

Lartet, Édouard – 18, 20, 23, 62-64, 69,
 95-96, 176-177, 181

Leroi-Gourhan, André – 27, 49, 51, 118-
 119, 131, 135-150

Le Tensorer, Jean-Marie – 14-15

Lévi-Strauss, Claude – 27, 143

Lévy-Bruhl, Lucien – 68, 76, 77

Lorblanchet, Michel – 11-12, 14, 16-17,
 27-28, 30, 36-41, 45-46, 49-50, 56, 117,
 119

Luquet, Georges-Henri – 68-69, 74-76,
 94

Malraux, André – 24, 153-170, 186

Manet, Édouard – 56, 153

Mauss, Marcel – 136

Merleau-Ponty, Maurice – 38-40, 47

Michelet, Jules – 57, 175, 181, 184-185

Miró, Joan – 9, 24-25, 55, 103, 107-112,
 128

Mondzain, Marie-José – 46-47

Moore, Henri – 37-38, 111

Mortillet, Gabriel de – 7, 18, 22-23, 51-
 52, 63, 65, 96, 181

Nietzsche, Friedrich – 181-182

Panofsky, Erwin – 30, 33, 35-36, 44-45,
 48, 56

Picabia, Francis – 126-127

Picasso, Pablo – 8, 25, 55, 103, 108-109,
 114, 154, 163, 174

Platon – 93, 166, 185

Quignard, Pascal – 160-162, 193-194,
 199-201, 208

Reinach, Salomon – 26, 65-69, 73, 75-
 76, 120, 176-177

Rosny, Aîné J. H. – 23, 57, 195-198

Sautuola, Marcelino Sanz de – 17,
 19, 64

Smith, Hélène – 71, 74

Soulages, Pierre – 24, 29-30, 40-41, 45,
 51, 55, 126

Tylor, Edward B. 62-63, 77

Vasari, Giorgio – 47-48, 52, 56, 130

Warburg, Aby – 46, 154, 159-160, 164

Weyersberg, Maria – 100-101, 105, 109

Zervos, Christian – 108-109, 123, 124

Les auteurs

Chiara DI STEFANO – Curatorial Fellow à la National Gallery de Londres, elle est titulaire d'une thèse de doctorat de l'université Paris IV (Paris-Sorbonne), sous la direction d'Arnauld Pierre, sur la réception de l'art préhistorique au sein des avant-gardes. Elle a notamment contribué au catalogue de l'exposition «Préhistoire. Une énigme moderne» qui s'est tenue au Centre Pompidou en 2019 et a codirigé *Préhistoire*, n° 147 des *Cahiers du musée national d'Art moderne* (printemps 2019) qui rassemble une anthologie de textes et propos d'artistes sur la préhistoire.

Hélène IVANOFF – Agrégée d'histoire et docteure en histoire et civilisations, elle est chercheuse associée à l'Institut Frobenius à Francfort-sur-le-Main. Elle a produit un travail éditorial et muséographique de fond sur Leo Frobenius en co-éditant trois ouvrages collectifs sur ses expéditions et collections et en participant à l'exposition «Felsbilder aus der Sammlung Frobenius» organisée en 2016 au Gropius Bau de Berlin. Elle s'intéresse aux rapports entre arts et ethnologie ainsi qu'à l'histoire transnationale de l'art du patrimoine, aussi bien entre la France et l'Allemagne qu'entre l'Europe et ses anciennes colonies.

Rémi LABRUSSE – Professeur d'histoire de l'art à l'université Paris Nanterre, il étudie la constitution d'un imaginaire occidental moderne en crise, dans son rapport avec l'altérité (notamment l'Islam), avec la forme (à travers la notion d'ornement) et avec le temps (autour de la question de la préhistoire). Parmi ses contributions à l'analyse des rapports entre préhistoire et modernité, voir en particulier *Miró, un feu dans les ruines*, Paris, Hazan, 2004; et, récemment, *Préhistoire, l'envers du temps*, Paris, Hazan, 2019. Il a aussi édité avec Sophie A. de Beaune *La préhistoire au présent. Mots, images, savoirs, fictions*,

Paris, Éditions du CNRS, 2021 ; et, avec Maria Stavrinaki, *Préhistoire/ Modernité*, n° 126 des *Cahiers du musée national d'Art moderne*, 2013-2014. Avec Cécile Debray et Maria Stavrinaki, il a organisé l'exposition *Préhistoire. Une énigme moderne* au Centre Pompidou en 2019.

Chloé MORILLE – Ancienne élève de l'ENS de Lyon, agrégée de lettres modernes, elle est maîtresse de conférences en littérature et arts à l'université d'Orléans (équipe Cepoc, laboratoire Polen). Ses travaux portent principalement sur les liens entre littérature et arts et littérature et sciences. Elle est l'auteur d'une thèse de littérature générale et comparée intitulée « "Si d'argile se souvient l'homme" : Résonances de la préhistoire dans la littérature et les arts plastiques (1894-2019). Domaines français, espagnol, anglais et américains ». Sur ce thème, on peut également lire ses articles consacrés à la « mémoire trouée » préhistorique, à Altamira ou encore au récit de grotte ornée.

Nathalie RICHARD – Professeure d'histoire contemporaine à l'université du Mans et directrice adjointe de TEMOS (Temps, Mondes, Sociétés, CNRS UMR 9016), ses travaux portent sur l'histoire des sciences humaines et sociales et sur l'histoire de l'archéologie. Voir *La vie de Jésus de Renan. La fabrique d'un best-seller* (Presses universitaires de Rennes, 2015) ; avec Hervé Guillemain, *The Frontiers of Amateur Science, 18th-20th Century*, *Gesnerus*, vol. 72, n° 2, 2016 ; avec Régine Plas, *Commémorer les sciences humaines. Revue d'histoire des sciences humaines*, n° 36, 2020. Sur la préhistoire, on lui doit : *L'invention de la préhistoire. Une anthologie*, Paris, Presses Pocket, 1992 et *Inventer la préhistoire. Les débuts de l'archéologie préhistorique en France*, Paris, Vuibert/Adapt-SNES (Inflexions), 2008.

Audrey RIEBER – Ancienne élève de l'ENS de Lyon, agrégée de philosophie, elle est maîtresse de conférences en philosophie à l'ENS de Lyon et membre de l'Institut d'histoire des idées et des représentations dans les modernités (IHRIM UMR 5317). Elle travaille sur les notions d'art et d'histoire, de symbole, de forme et d'image, surtout dans le champ germanophone, et en croisant la philosophie et les méthodes d'autres disciplines, dont l'histoire de l'art. Voir *Art, histoire et signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*, Paris, L'Harmattan, 2012. Sur la préhistoire, voir « Arts et mythes des origines. Vingt ans d'interprétations de l'art pariétal paléolithique depuis la découverte de la grotte Chauvet », *Préhistoire Modernité*, R. Labrusse et M. Stavrinaki éd., n° 126 des *Cahiers du MNAM*, 2013/2014, p. 82-94 et « Art et

temps. Les catégories historiques à l'épreuve de l'art préhistorique», *Penser l'art, penser l'histoire*, A. Rieber éd., Paris, L'Harmattan, 2014, p. 121-139.

Muriel VAN VLIET – Agrégée et docteure en philosophie, ancienne élève de l'ENS, elle enseigne en classes préparatoires aux lycées Renan et Chaptal de Saint-Brieuc et aux universités de Rennes 1 et de Rennes 2 en esthétique. Ses travaux se situent à l'entrecroisement de la philosophie, de l'histoire de l'art et de l'anthropologie. Parmi ses publications, on peut citer *Cassirer et l'art comme forme symbolique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011 ; «De la *Philosophie des formes symboliques* d'Ernst Cassirer à l'*Anthropologie structurale* de Claude Lévi-Strauss», *Philosophie*, n° 115, 2012, p. 45-58 ; «André Leroi-Gourhan et Claude Lévi-Strauss. Anthropologie et morphologie de l'art», *La part de l'œil*, n° 32, 2018/2019, p. 25-42.

Jean-Pierre ZARADER – Agrégé de philosophie, auteur notamment de *André Malraux, les Écrits sur l'art*, Paris, Éditions du Cerf, 2013 ; *Malraux. Dictionnaire de l'imaginaire*, Paris, Klincksieck, 2017 ; *Philippe de Broca. Caméra philosophique*, Paris, Klincksieck, 2019 ; *Hugo Santiago, la rage de filmer*, Paris, Artderien, 2021.

Table des illustrations

1.	Biface, Acheuléen, environ 400 000-150 000 BP, 24,8 × 12,1 × 4,8 cm, 1271 g, vraisemblablement trouvé dans la gravière de Kieswick Mill, Norfolk, Grande-Bretagne. Acquis en 2019 par les Friends of Arms and Armor.	15
2.	Brassaï, Pablo Picasso, Galet gravé « Tête d'animal » de 1945-1946 dans l'atelier des Grands-Augustins, Paris, 27 novembre 1946.	25
3.	Panneau des chevaux ponctués, grotte de Pech Merle (Lot), environ 25 000 BP.	37
4.	Henry Christy et Édouard Lartet, <i>Reliquiae Aquitanicae: Being Contribution to the Archaeology and Paleontology of Perigord and the Adjoining Provinces of Southern France</i> , Londres, Williams and Norgate, 1875, planche 24 (p.158) présentant des fragments de divers outils ornés, surtout en bois de rennes.	63
5.	Jacques Boucher de Perthes, « Figures et symboles de la période antédiluvienne. Tiers de grandeur », <i>Antiquités celtiques et antédiluviennes. Mémoire sur l'industrie primitive et les arts à leur origine</i> , Paris, Jung-Treuttel, vol.1, 1847 [1849], chap. 23, planche 50.	82
6.	Ruth Assisa Cuno (1908-1934), <i>Composition animale</i> , Fezzan, Lybie 1932, huile sur toile, 275 × 205 cm.	101
7.	Elisabeth Krebs (1907-1985), <i>Représentations d'habitations</i> , Italie, Val Camonica, Naquane, 1935, aquarelle sur papier, 143,5 × 166 cm.	102
8.	Maria Weyersberg, <i>Chevaux du cap blanc</i> , expédition Espagne/Sud de la France, 1934, huile sur toile, 200 × 600 cm.	102
9.	Katharina Marr (1911-2004), <i>Bison couché</i> , Altamira, expédition Espagne/Sud de la France, 1936, aquarelle sur papier, 70 × 100 cm.	102
10.	André Masson, <i>La famille en métamorphose</i> , décoration murale.	111

11. Willi Baumeister dans son atelier, vers 1937. 113
12. Jason Adam Katzenstein, dit J. A. K., illustration sans titre publiée dans *The New Yorker*, 27 juillet 2015, p. 54. 118
13. Une « Vénus » de la culture de Cucuteni-Trypillia, Piatra Neamt Museum, Bucarest. 127
14. Francis Picabia, *Égoïsme*, 1947-1950, huile sur panneau, 153,6×110,8 cm, Museum Boijmans van Beuningen (Rotterdam). 127
15. Les bouquetins affrontés. Grotte de Lascaux, Montignac (Dordogne). 140
16. Lionne. Grotte de Combarelles (Dordogne). 159
17. Élie Faure, *L'esprit des formes*, Paris, Crès, 1929, p. 355 : « Objectivisme permanent » illustré par une tête de cheval préhistorique, une tête de taureau égéenne, une tête de cheval grec. 187

Table

Remerciements	5
Avant-propos	7
•	
Introduction	
L'art préhistorique, un paradigme esthétique	11
Audrey Rieber	
Partie I	
L'invention d'un art	
•	
Chapitre 1	
De la magie au symbolisme : préhistoriens et archéologues face à l'art pariétal (1860-1920)	61
Nathalie Richard	
•	
Chapitre 2	
Pareidolies. Fantômes et fausses figures aux sources de l'invention de l'art paléolithique	79
Rémi Labrusse	

Partie IV

Un art avant l'histoire

•	Chapitre 7 La symphonie de l'histoire selon Élie Faure : les « fresques émouvantes des grottes de la Vézère et de la caverne d'Altamira »	173	237
	Audrey Rieber		
•	Chapitre 8 Contemporains du « jadis » : contourner le roman préhistorique chez Pascal Quignard, Éric Chevillard et Maylis de Kerangal	193	
	Chloé Morille		
	Bibliographie	211	
	Index	225	
	Les auteurs	229	
	Table des illustrations	233	

Cet ouvrage a été composé
par les soins du service des éditions de l'ENS de Lyon
avec les caractères Zenith et Maax,
sur papier Arena White Smooth 250g pour la couverture
et Arena Natural Rough 90g pour l'intérieur.

Achévé d'imprimer
par Printot&lxo Imprimeurs
PAE Les Pins,
67319 Wasselonne Cedex

en avril 2022
n° d'imprimeur 1221101/00
Dépôt légal mai 2022

Imprimé en France



Les peintures, gravures, sculptures et objets mobiliers découverts, en particulier depuis Altamira, célèbre des grottes ornées d'Espagne, véritable chef-d'œuvre de l'art paléolithique, ne cessent d'interroger chercheurs, artistes et grand public. Comment penser cet « art avant l'art », ces œuvres des origines auxquelles nous attribuons une valeur esthétique mais dont la réalisation est antérieure et irréductible au concept d'art qui est le nôtre aujourd'hui ? Il convient pour cela de dégager les traits fondamentaux de ce paradigme préhistorique qui a paradoxalement résonné avec l'art moderne. On examinera quel traitement du geste, de la figuration, de l'espace et du mouvement a été source d'inspiration et de renouveau pour les artistes, de Picasso à Moore. L'ouvrage défend l'hypothèse que le Paléolithique force à reconsidérer notre définition de l'art, de ses fonctions et de ses significations, de ses débuts et de son histoire. Les réflexions inédites proposées par des spécialistes en philosophie, histoire, histoire de l'art et littérature s'adresseront à tous les passionnés de l'art et de ses théories.

