

---

## *An Encyclopedia of Silences. John Berger visite la grotte Chauvet*

*An Encyclopedia of Silences: John Berger's visit of the Chauvet Cave*

Riccardo Venturi

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ebc/14059>

DOI : [10.4000/ebc.14059](https://doi.org/10.4000/ebc.14059)

ISSN : 2271-5444

### Éditeur

Presses universitaires de la Méditerranée

### Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2023

ISSN : 1168-4917

Ce document vous est offert par Université de Lorraine



### Référence électronique

Riccardo Venturi, « *An Encyclopedia of Silences. John Berger visite la grotte Chauvet* », *Études britanniques contemporaines* [En ligne], 65 | 2023, mis en ligne le 01 octobre 2023, consulté le 04 décembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/ebc/14059> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ebc.14059>

---

Ce document a été généré automatiquement le 2 décembre 2023.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

---

# An Encyclopedia of Silences. John Berger visite la grotte Chauvet

An Encyclopedia of Silences: *John Berger's visit of the Chauvet Cave*

Riccardo Venturi

---

*Imaginons l'inimaginable, le geste du premier imagier*

Jean-Luc NANCY<sup>1</sup>

## ***The Vertical Line***

- 1 Février 1999, Strand, une station du métro londonien désaffectée entre Holborn et Aldwych, en plein centre, à côté du King's College. Entre le 4 et le 7 février, quatre nuits de suite, trois personnes descendent trente mètres sous terre pour jouer une pièce théâtrale qui prend la forme d'un spectacle multi-média. Il s'agit de l'écrivain John Berger (1926-2017), accompagné par Simon McBurney, directeur du « Théâtre de Complicité », et par l'actrice Sandra Voe. La voix d'un vieux monsieur, d'un jeune homme et d'une femme alternent en conduisant les spectateurs dans un voyage imaginaire à travers les siècles qui passe par les voies et les tunnels abandonnés.
- 2 Écrit par Berger et mis en scène et en espace par McBurney, *The Vertical Line* — c'est là le titre de ce spectacle — constitue leur troisième collaboration, après *The Three Lives of Lucie Cabrol* (à partir du livre de Berger *Pig Earth*, 1991, premier volume de la trilogie sur la vie paysanne en France intitulée *Into Their Labours*), mis en scène au Théâtre des Bouffes du Nord à Paris en 1995, et une version radio de *To The Wedding* (1995), le roman de Berger sur le Sida. Il sera suivi par une autre collaboration plus intime, en 2012, à l'occasion du 66<sup>e</sup> Festival d'Avignon. Dans la Cour d'honneur du Palais des papes, mais aussi au Centre pénitentiaire d'Avignon-Le Pontet, McBurney est metteur en scène et acteur, avec Juliette Binoche et Berger lui-même, de *De A à X*, un roman dont la traduction française est assurée par Katya Berger Andreadakis, fille de l'écrivain. Avec elle, Berger présente, lors de la même édition du Festival d'Avignon, *Est-ce que tu dors ?* (*Lying Down to Sleep*), une lecture performée autour de la Chambre des Époux d'Andrea Mantegna au Palais ducal de Mantoue. McBurney intervient également dans la mise en

scène de cette dernière pièce, en y ajoutant, selon Berger, un sens dramatique dont il a le secret, formé qu'il a été à l'École Jacques Lecoq de Paris.

- 3 Commissionné par Michael Morris, co-director de l'association culturelle Artangel, *The Vertical Line* naît comme un *Ongoing Inner City Project*. Cependant, après avoir envisagé de réaliser ce spectacle dans la Post Office Tower ou BT Tower (la tour-gratte-ciel de télécommunication de la British Telecom), Berger et McBurney se tournent vers l'*underground*. C'est ainsi qu'ils ont l'idée de « fouiller dans l'obscurité » (« *fumblings in the dark* ») (Gardner).
- 4 Divisé en cinq parties et construit comme une descente physique autant que temporelle, *The Vertical Line* offre un voyage *de et à travers* 30 000 ans, 30 mètres au-dessous du sol, chaque mètre correspondant ainsi à un millier d'années, la dernière étape coïncidant avec les profondeurs de la grotte Chauvet. Ornée par plus de 550 figures animales, de centaines de signes, des empreintes de mains rouges remontant à 32 000-35 000 ans, cette grotte conserve parmi les images les plus anciennes créées par l'humanité jamais retrouvées en Europe.
- 5 McBurney établit un parallèle avec les fouilles d'un site paléolithique à Jersey où travaillait son père archéologue, qu'il secondait pendant l'été, émerveillé par la patience et la discipline requises par les fouilles, et la manière dont ses propres rythmes physiologiques devaient s'accorder à une temporalité autre. Autrement dit, l'archéologue était, pour le McBurney adolescent, comme un rhabdomant. « Watching the taking of those things out of the earth made me feel very close to the people who had lived there over 120,000 years ago » (Gardner). De manière similaire, Berger pense le processus même qui a porté à la création de *The Vertical Line* comme un processus géologique : « At its simplest, perhaps what I do is to offer a piece of rock, something that can be mined. Simon takes that rock and makes space within it and around it and brings to it time and timing. He connects it to other things, and in the process lets in the light » (Gardner n.p.).
- 6 Dans le livret qui accompagne le CD, *The Vertical Line* est présenté ainsi par Morris :
 

Part theatrical event, part archaeological dig, *The Vertical Line* was an oratorio of faces, voices, darkness and light; a one-off excavation for small groups down 122 spiral steps into the bowels of the disused Strand tube station, where a sequence of audio-visual installations culminated in a live performance on seven occasions<sup>2</sup>.
- 7 La version de quinze minutes de *The Vertical Line* diffusée à la radio 4 de la BBC en juin 1999 renforce l'idée que le spectacle est aussi un oratorio de voix.
- 8 Dans cet article, je reviendrai brièvement sur les cinq stations qui composent *The Vertical Line*, avant de m'attarder sur la cinquième, consacrée à l'art préhistorique<sup>3</sup>. Si les trois voix principales s'expriment en anglais, les tout premiers mots de *The Vertical Line* sont en russe (« Myahko styelit da zhostko spat' »), prononcés par une grand-mère qui (nous) souhaite bonne nuit juste avant de localiser l'endroit étrange plongé dans l'obscurité dans lequel nous nous retrouvons. Dès le départ il est clair qu'ici, en-dessous de la surface pavée de Londres, on est confronté à deux descentes parallèles : celle dans une enfance indéterminée qui vient d'un ailleurs géographique, et celle dans le ventre de la ville. Mémoire personnelle et mémoire de l'infrastructure urbaine entrent en correspondance. Cependant, l'échelle de cette descente dans le temps est radicalement différente et, au terminus de la première station, les voix nous ont déjà emmenés loin, en Égypte, à l'époque du Nouveau testament.

- 9 La deuxième station s'ouvre avec un poème d'amour qui remonte à l'antiquité, plus précisément à l'époque des portraits du Fayum, et si Giacometti et Rubens sont évoqués c'est pour mieux indiquer la spécificité de ces portraits presque éblouissants, indifférents, eux, au passage du temps car, malgré les siècles écoulés, ils ne montrent aucun signe de vieillissement. Dans cette station Berger reprend son article sur les portraits du Fayum : « They appeal for nothing, the Fayum faces, they ask for nothing. They look at us and their look says / We know we are alive. / And you are alive because you are looking at us [...] Why haven't they aged, these portraits? They could walk through the door at any moment » (2021b, 55-63).
- 10 On comprend vite que la descente verticale imaginée par Berger n'est pas linéaire, que la promesse d'un voyage de 30 000 ans prend une forme erratique, un va-et-vient dans le temps ; malgré les références à la géologie, aucune descente progressive, aucune stratigraphie ne sont proposées. Mais on comprend aussi vite que, à cette profondeur, des fragments d'un passé immémorial peuvent refaire surface dans sa conscience et dans celle des visiteurs. Ce tourbillon temporel est facilité par les conditions d'obscurité et la perte de coordonnées spatio-temporelles valables en surface : « Here, for obvious reasons, one says "Hello" rather than "Good Evening" or "Good Morning" ».
- 11 L'oscillation de l'axe de la temporalité touche aussi la troisième station : « I was wondering for months, at a time in history when a month sometimes seemed as long as a decade, because not a single thing about the future was certain ». Ce souterrain londonien devient une grotte préhistorique tout en restant une infrastructure humaine qui n'a pas échappé à l'exploitation capitaliste ou à l'extractivisme. On est au cœur des préoccupations sociales et de la sensibilité de Berger : « Men carved this tunnel 90 years ago, out of the blue clay which surrounds us. There are no tunnels without deaths. They were migrant workers, Irish mostly, and the names of the dead are forgotten. But in the silence they are here » (Berger and McBurney n. p.).
- 12 En remontant en arrière et en zigzagant à travers le temps, Berger évoque ensemble ces deux dimensions : la construction de la station du métro ou les bombardements de la seconde guerre mondiale d'un côté et les grottes préhistoriques de l'autre. Il prend ainsi parti pour la sensibilité temporelle qui a signé la modernité (« Perhaps the most startling modern discovery is the immensity of the past » [Berger and McBurney n. p.]) et qui lui permet d'ouvrir sa narration à une *géo-histoire* qui dépasse les limites physiologiques de la vie humaine, jusqu'à évoquer la tectonique des plaques. L'histoire et la géologie, le temps quotidien et le temps profond, le temps social et le temps non-humain se télescopent.
- 13 La quatrième station nous fait descendre en Corse, en 3 000 av. J.-C. Au-delà de leur nature inorganique, les pierres préhistoriques elles-mêmes tiennent le devant de la scène : il suffit de poser la main sur leur surface pour sentir la chaleur qui s'y est accumulée pendant la journée ; dans ces pierres il y a du soleil plus que de la terre, montrant ainsi une nature céleste insoupçonnée. « A stone the height of a man, upright as a man, it stands there as a presence, a new presence ». Une pierre animée qui, étant gravée, porte la trace de nos ancêtres et du culte qui lui est voué.
- 14 La question est si centrale pour Berger qu'il distingue trois catégories de pierres :
- i. les menhirs simples, bien qu'on reconnaisse déjà un recto et un verso ;
  - ii. les menhirs-statues, où un léger creux est suffisant pour suggérer une colonne vertébrale et une forme anthropomorphique ;

iii. les statues proprement dites, dotées d'un visage et d'un corps.

- 15 Dans les trois cas, on est face à des monuments funéraires : « Housing the dead who would otherwise be all over the place. The dead in the menhir stand in front of the living to keep them company ». *Vie et mort des pierres* : c'est ainsi qu'on pourrait nommer cette quatrième partie, entre les pierres qui accumulent la chaleur et les pierres tombales, entre des pierres animées, dotées d'une forme d'agentivité, et des pierres qui, par leur nature ou apparence inorganique, commémorent la mort. Tout est prêt pour une dernière descente le long de la ligne verticale.

## Londres-Pont d'Arc

- 16 C'est dans la cinquième et dernière station qu'on est catapulté soudainement dans la grotte Chauvet. Par un exercice d'imagination, on est invité à remonter le temps : « Help us now to imagine that we are surrounded by stone walls, rock walls, rocks, and that above us there are one hundred meters of solid limestone ». Sont ici présents plusieurs éléments qui éclaircissent la pensée de Berger sur la préhistoire, articulée en trois articles publiés entre 2000 et 2005. Le premier est « La Grotte Chauvet » (2021a, 39-47) ; le deuxième « Première visite à la grotte Chauvet » paru dans *Le Monde Diplomatique* en août 2002. Traduit en français par Michael Fuchs, le texte paraîtra en anglais comme « Past present » dans *The Guardian* le 12 octobre 2002 dans une version légèrement écourtée, avec des paragraphes manquants<sup>4</sup>. Dans le troisième, « Le Pont d'Arc » (2005), Berger revient pour une dernière fois sur ces considérations préhistoriques, en les remaniant pour la version définitive<sup>5</sup>.
- 17 Il est important de s'attarder sur la cinquième station de *The Vertical Line* et ces trois textes en six étapes : le souffle dans l'obscurité, le présent éternel, les images comme apparitions, la grotte comme organisme vivant, l'immédiateté, l'énigme. Tout d'abord, la préhistoire fait ici irruption sans grands écarts temporels : Berger remonte au 18 décembre 1994, quand Jean-Marie Chauvet, Eliette Brunel-Deschamps et Christian Hillaire, au bout de leur descente dans l'obscurité totale, découvrent, au fond d'un puit de huit mètres, une cavité remontant à la préhistoire. Sa présence se manifeste non aux yeux mais, auparavant, à l'oreille et à la peau : « suddenly they feel a slight breeze. Do you ? Can you feel it ? Blowing, very soft ? ». Un léger souffle d'air jaillissant du sol est suffisant pour supposer la présence d'une cavité souterraine. Malgré l'espace environnant, celui du métro londonien, la scène dynamique de *The Vertical Line* entre en correspondance avec la grotte en Ardèche : « The darkness is like the darkness in this railway tunnel where I'm standing, and the silence... the silence is the same. Listen to it ». C'est grâce à ce silence, grâce à ce *soundscape* que ces deux espaces si éloignés peuvent se joindre.
- 18 Berger retient les mots de Jean-Marie Chauvet mais aussi le geste d'Eliette Brunel quand, ayant pénétré dans cet espace pour la première fois, elle projette sa torche vers le haut et perçoit un bestiaire parfaitement conservé et des empreintes de mains humaines. Époustoufflée, sa réaction vive se tient toute dans une interjection, « Ah ! » : « Ah ! That was probably the first human cry in this cave for 25,000 years ». Cette expérience est tellement fulgurante que le temps est simplement suspendu, aboli : les trois passionnés de spéléologie n'ont pas tant l'impression de remonter le temps que d'entrer en contact, sans aucune médiation, avec un « présent éternel ». Je reprends ici

le titre de l'ouvrage de Sigfried Giedion, *The Eternal Present : The Beginnings of Art* (1962), où il analyse l'espace « pré-architectonique » des cavernes et l'« éternité » du présent préhistorique<sup>6</sup>. À Pont d'Arc, cette sensation d'un présent éternel est donnée par la fraîcheur du trait des dessins, même en l'absence de portraits humains à l'exception des empreintes de mains :

And everything was so beautiful, so fresh, almost too much so. It was as if time had been abolished, as if the tens of thousands of years of separation no longer existed, and we were not alone, the painters were here too. We could feel their presence. We were disturbing them.

(Berger et McBurney n. p.)

- 19 « Them » : c'est à ces hominidés, qu'on connaît si mal mais auxquels on attribue néanmoins la naissance de l'art, que Berger s'intéresse ensuite, en imaginant les instants qui précèdent la création de ces dessins : « The painters began with the rocks. [...] There is no sky in a rock, so there are no horizons and no right-way-up and no upside-down. Everything in the rocks, like in our sleep, is packed, tight. » De manière similaire, l'obscurité ne ressemble pas à celle du ciel ou de l'eau : « This is the darkness of rock. The other darkneses are more or less empty. This darkness is full » (Berger 2003, 41). Ces peintres, si l'on peut les qualifier ainsi, ne pensent pas, comme nous, en termes de dessin et de support, les deux étant indissociables. Aucune figure ne se détache d'un fond rocheux neutre et isomorphe, mais un élément façonne néanmoins les traits dessinés et intervient activement dans la réalisation des images animalières. Des chevaux, des rhinocéros, des bouquetins, des mamouths, des lions, des ours, des bisons, des panthères, des élans, des aurochs, des hiboux : une vingtaine d'animaux — comme les lettres de l'alphabet — et quatorze espèces représentées. Leurs formes sortent directement du rocher et elles se cachent presque *derrière* lui, les anfractuosités mêmes permettant à ces animaux d'exister. « Ce que le rocher lui disait, c'est que les animaux — comme tout ce qui existe — sont à l'intérieur du rocher et qu'avec son pigment rouge sur ses doigts, il était, lui, en mesure de les persuader de venir à la surface de la paroi, à la surface-membrane, de s'y frotter et d'y laisser la trace de leur odeur » (Berger 2002, n. p.).
- 20 Pour le dire autrement, ce que Berger décrit ici est une *esthétique de l'apparition* et non de la représentation. Il le souligne dans un entretien à propos de *The Vertical Line* (« It was as if the rock in its density contained everything that existed. If you think of the process of drawing on these paved walls, we must remember that they are not flat surfaces ») (Gardner n. p.) ainsi que dans un article plus tardif consacré à la grotte Chauvet : « Tout le drame qui, dans l'art ultérieur, devient une scène peinte sur une surface avec des bords, se concentre ici en une apparition qui est sortie à *travers* le rocher pour être vue » (Berger 2003, 46-47). Face aux empreintes des mains, où le contact crée une fusion entre la main et la roche, entre le vivant et le minéral, on est confronté à la même logique des images animalières, à une différence près : ces images deviennent visibles seulement quand la main se retire de la paroi. Ce geste négatif interrompt de fait le continuum entre le rocher et le corps, entre le géologique et l'organique et génère un intervalle, un hiatus qui devient l'image de la main<sup>7</sup>.
- 21 En suivant cette dernière réflexion, dans la grotte il y a un aspect doublement animal, au-delà des animaux représentés sur les parois : d'un côté, comme le prouvent les squelettes et les crânes qui gisent au sol et remontent à 24 000 ans, il est évident que la grotte était un refuge pour les ours, qui partageaient cet espace avec les humains. Cette

cohabitation de l'humain et de l'animal n'était pas équilibrée, bien que les rapports de force aient été inversés par rapport à nos sociétés :

Ces nomades avaient la conscience aiguë de constituer une minorité infiniment moins nombreuse que les animaux. Ils étaient nés, non pas sur une planète, mais *au sein même* de la vie animale. Ils n'étaient pas gardiens des animaux ; les animaux étaient les gardiens du monde et de l'univers autour d'eux, un univers qui ne s'arrêtait jamais : au-delà de chaque horizon, il y avait toujours plus d'animaux. (Berger 2002, n. p.)

- 22 L'absence de dessins anthropomorphiques dans la grotte Chauvet corrobore l'intuition de Berger.
- 23 L'art préhistorique est un art animalier. L'homme est presque absent, au moins dans sa forme anthropomorphe ; son portrait est bestialisé dans des figures « anthropozoomorphes, thérianthropes, sorciers » (Clottes et Lewis-Williams, 52). Les représentations humaines ne sont pas seulement rares et en arrière-plan, « elles sont presque toujours incomplètes, voire réduites à un segment corporel unique ; elles sont peu naturalistes, contrairement aux animaux. Les humains entiers sont exceptionnels » et « paraissent frustes, sommaires, caricaturaux » (Clottes et Lewis-Williams 50).
- 24 De l'autre côté, la grotte, par sa configuration et par sa coloration ocre, donne l'impression à ceux qui y pénètrent d'être à l'intérieur d'un immense intestin. Nature organique et nature géologique coexistent. Si l'image viscérale est abordée dans *The Vertical Line* (« We are inside the tripe of a mountain ») (Berger 2002, n. p.), Berger la développe dans un article publié en 2002 : « Les surfaces, luisantes, sont comme enduites de mucus ». C'est ainsi que les stalactites qui descendent vers le sol « font penser aux quatre pattes, à la queue et au tronc d'un mammouth miniature ». « La paroi rocheuse autour d'eux, qui est naturellement couleur de lion, est devenue lion. C'est ici probablement la couleur du roc qui s'est offerte au peintre comme une invitation à la compléter en dessinant les animaux » (Berger 2002, n. p.). Subtilement, Jean-Louis Schefer reliera l'aspect viscéral de la grotte à l'absence de figures anthropomorphes : « aucun corps humain n'y figure, aussi parce que tous les indices — mains, traces de pas, vulves gravées — le constituent comme un intérieur de corps contenant des images » (Schaeffer 151-152), au point qu'il n'est pas besoin d'y introduire des figures humaines. Seulement une fois la grotte fermée au public, les animaux ont retrouvé les ténèbres auxquelles ils appartiennent.
- 25 La grotte de Pont d'Arc est surprenante aussi pour sa capacité à mettre à mal le cliché du primitivisme ou, mieux, l'amalgame entre primitivisme et préhistoire déjà contesté par George Bataille en 1955 à propos de Lascaux. Ici, insiste Berger, on ne trouve aucune marque primitive : « Applied to art, the idea that the early is primitive is naive. The first paintings—and these are the first paintings we know in Europe—they whisper something which is unexpected. There was no fumbling at the beginning ». Aucune maladresse, aucune hésitation, aucun gribouillage, aucune ébauche, aucune image embryonnaire : les images produites par les hommes de Cro-Magnon naissent formées, dans leur plein essor, en l'absence de tout apprentissage traçable. Berger n'hésite pas à comparer ces images à Filippo Lippi, à Velásquez, à Brancusi. « À l'évidence, l'art ne commence pas par des balbutiements. Les premiers peintres et graveurs ont eu des yeux et des mains aussi raffinés que les artistes qui sont venus plus tard. Dès le début, il y a eu une grâce. C'est bien cela le mystère, n'est-ce pas ? » (Berger 2003, 40-41).

- 26 Voici formulé un des scandales de l'art pariétal en Ardèche qui bouleverse et inspire Berger et McBurney, comme ils l'expliquent dans *The Guardian* le 3 février, la veille de la première de *The Vertical Line* (Gardner, n. p.). En spéculant sur cette performance graphique (si l'on peut la définir ainsi) Berger est convaincu qu'elle est redevable d'une pratique tactile autant que visuelle, d'une connaissance qui passe par le toucher de la main.
- 27 C'est comme si, dans le vertige temporel dans lequel nous plonge la découverte des peintures de la grotte Chauvet, la véritable énigme n'était pas l'abîme intemporel qui nous sépare de cette communauté humaine, l'impossibilité de mesurer et représenter cette distance, ou le fait que ces images soient deux fois plus éloignées dans le temps par rapport à Lascaux, ou encore que, comme pointé par Berger, « le temps qui nous sépare de ces artistes est au moins douze fois celui qui nous sépare des philosophies présocratiques » (Berger 2003, 40).
- 28 La réelle énigme réside dans notre notion d'*origine*, dans notre quête de la source de l'expression et du geste artistiques qui ne cesse d'être bouleversée, repoussée en arrière, antidatée à chaque nouvelle découverte préhistorique. Si Chauvet marque une « naissance de l'art », cette naissance précède Lascaux qui, avant 1994, était considérée comme le point zéro de la création artistique ; Chauvet reste toutefois postérieure aux peintures australiennes de Kununurra. À ces fluctuations de l'origine s'ajoute le fait que, devant cette production visuelle, on n'est pas confronté à l'évolution d'un style, à l'éclosion et à la maturation d'un motif, à la succession claire de phases biologiques (naissance, développement, maturité, dépérissement), selon un schéma auquel l'histoire de l'art nous a habitués. Au contraire, ce à quoi on est confronté est une présence vivante qu'on associe difficilement à une époque historique, une immédiateté qui « fait avorter tout sentiment d'un temps linéaire » (Berger 2002, n. p.).
- 29 Revenons à *The Vertical Line* et à la cinquième et dernière station, où se joue la correspondance entre la station du métro du Strand et la grotte de Pont d'Arc, entre les couloirs du métro londonien et l'ancre préhistorique. Si ces deux espaces partagent la même obscurité et inaccessibilité, leur contiguïté n'en reste pas moins vertigineuse. Une fois quittée la métropole contemporaine on se retrouve dans un *mundus inferior* où l'obscurité du monde souterrain et le temps profond prennent la même consistance pour les acteurs. C'est ainsi que Berger, acteur-archéologue qui fouille dans un passé immémorial, amène la préhistoire au cœur d'une métropole contemporaine, dans un espace industriel désaffecté qui porte la mémoire de tous les passagers qui l'ont traversée et animée, une mémoire qui, si l'on exclut quelques graffitis et matelas, n'a pourtant pas laissé de traces visibles et tangibles.
- 30 *The Vertical Line* entre-il en résonance avec la grotte artificielle d'Alexander Pope à Twickenham, près de Londres (1719) et que Berger, on peut supposer, devait connaître<sup>8</sup> ? Ou, pour se référer à une source française, avec *Les mains négatives*, le film 35 mm de Marguerite Duras ? L'écrivaine tourne ce court-métrage en 1978 à Paris entre la nuit et le jour, dans une ville presque déserte où le monde de la nuit et le monde du jour ne sont pas encore scindés. Les images défilent en synchronie avec la voix hors écran de Duras récitant une véritable déclaration d'amour adressée à ces hommes qui ont trouvé refuge dans la grotte. Et qui ont laissé une trace de leur passage, une trace qui restera après leur disparition et celle de l'humanité toute entière. « Sur la terre vide resteront ces mains sur la paroi de granit face au fracas de l'océan », ainsi que le suggère Duras,

tandis que défilent des vues horizontales d'une ville qui semble sur le seuil de sa propre extinction.

## Chroniques pariétales

- 31 Dans la description des stations qui composent *The Vertical Line*, et surtout dans la cinquième sur la grotte Chauvet, j'ai repris des passages de trois articles de Berger postérieurs au spectacle londonien. Ce choix est justifié tout d'abord par une coïncidence surprenante, rapportée par Michael Morris dans l'introduction du livret inclus dans le CD de *The Vertical Line*. Les deux navettes circulant entre les stations de Holborn et Aldwych ferment en 1907 et en 1994, précisément le 18 décembre, le jour même où les trois spéléologues pénètrent pour la première fois dans une caverne souterraine qui ne portait pas encore leur nom. Et si la station du Strand ferme ses portes après 80 ans de service, la grotte Chauvet n'ouvrira jamais au public, afin de préserver les dessins et, j'ajoute, d'éviter la situation désastreuse produite à Lascaux, fermée définitivement en 1975. Berger semble adhérer à cette fermeture, si on se reporte à un passage à la fin du spectacle : « The animals on the rocks are back in the darkness in which they came, and in which they resided for so long. And there is no word for this darkness, it is not night and it is not ignorance ».
- 32 Or, à vrai dire, Berger et McBurney ont essayé à plusieurs reprises de visiter la grotte Chauvet mais, perdus dans les démarches administratives françaises, se retrouvent « against a rock wall of bureaucracy » (Gardner, n. p.). J'ignore si, en février 1999, Berger savait déjà que la descente métaphorique – spatiale autant que temporelle – mise en scène dans *The Vertical Line* allait bientôt être couronnée de succès.
- 33 Il est temps de quitter Londres et son système métropolitain, et de descendre finalement dans la grotte ardéchoise avec John Berger. Ce *polymath* britannique, ne l'oublions pas, avait élu la France comme son pays de résidence depuis le milieu des années 1970, en s'intéressant et en écrivant à propos de la communauté paysanne qui l'entourait à Mieussy, un petit village de Haute-Savoie, où se trouve d'ailleurs la petite grotte de Jourdy, ce qui rend plus frappant le désintérêt que sa production a suscité parmi les historiens de l'art français, une situation que sa disparition n'a pas fait évoluer.
- 34 À l'entrée de la grotte Chauvet, Berger est finalement prêt à descendre. Il n'est pas seul mais accompagné par l'archéologue Jean Clottes et son équipe ainsi que par Pierre-Oscar Lévy, premier cinéaste autorisé à filmer la grotte en 1999. Entre 2000 et 2002, il tourne un documentaire, *Dans le silence de la Grotte Chauvet* (distribué en 2002 par ARTE France), deuxième volet d'une trilogie qui inclut *La grotte Chauvet, Devant la porte* (2000) et *La grotte Chauvet, Dialogues d'équipe* (2003) – réunie en 2016 dans un coffret sous le titre *Chroniques pariétales*. Le documentaire 3D de Werner Herzog, *La Grotte des rêves perdus*, sera réalisé seulement en 2010, contribuant à l'engouement actuel pour l'art préhistorique<sup>9</sup>.
- 35 C'est dans le deuxième volet qu'on rencontre Berger, bien que je ne sois pas arrivé à dater plus précisément sa visite : on sait qu'on est en février (comme il est explicité dans *Le pont d'Arc*) ; on sait que Lévy filme la visite entre 1999 (l'année et le mois de *The Vertical Line*) et 2001 (quand Berger publie « La grotte Chauvet »), voire 2002 quand son documentaire est distribué. Chargé du programme de recherche sur la grotte Chauvet,

Clottes décide d'y associer, dès le départ, non seulement des scientifiques mais aussi des humanistes, des plasticiens et des écrivains comme Berger, qui figure en qualité de « chercheur invité » ou « observateur externe » (externe, au moins, à l'approche scientifique de la préhistoire). Certaines de ces visites exceptionnelles font l'objet d'une publication, *Grotte Chauvet Pont d'Arc, impressions*, signée, en plus de Berger, par l'écrivain Jean-Marc Elalouf, le biologiste John Robinson et le sculpteur Jean-Jacques Salgon. Successivement, le critique d'art et philosophe Jean-Louis Schefer (11-12 mai 1999), l'artiste Giuseppe Penone (2011) et l'écrivain Régis Debray (printemps 2012) seront, parmi d'autres, associés à ce programme. Comme Berger, ils ne manqueront pas de témoigner par écrit de leur expérience<sup>10</sup>.

- 36 Avec son équipe constituée par une douzaine de chercheurs, Jean Clottes met en place un double programme de recherche sur invitation, en parallèle à leurs campagnes scientifiques de printemps et d'automne. Le premier s'adresse à des spécialistes dans plusieurs domaines scientifiques, du pollen au charbon, des pigments à la datation par le radiocarbone, mais aussi à des historiens de l'art et des plasticiens, « afin d'avoir un regard autre que le nôtre sur cet art » (Clottes, 14-15). Il s'agit de courts séjours, d'un ou deux jours, permettant néanmoins d'aborder un aspect spécifique de la grotte. Le deuxième s'adresse aux plus grands spécialistes internationaux d'art rupestre ; ces conseillers scientifiques interviendront dans un deuxième temps quand les passerelles aux sols permettront de circuler dans les méandres les plus isolés de la grotte.
- 37 Berger intervient naturellement dans le cadre du premier programme : on le voit, dans le documentaire de Levy, prêt à pratiquer le *cave hunting*, à vivre l'expérience imaginée — par lui et pour les visiteurs — dans *The Vertical Line*. Avec un carnet de dessins au cou, un casque blanc sur la tête, une lampe sur le front et une autre lampe de poche dans la main droite, Berger descend les marches. Il est conscient de remonter le temps, suivant cette même ligne verticale mise en images et en scène à Londres. Toutefois, une fois en bas, il n'est plus dans un tunnel du métro de sa ville natale mais confronté à un monde inimaginable, devant ou dans quelque chose de profondément intime malgré nos connaissances lacunaires sur le Paléolithique supérieur, alors même que pendant sa visite on entend d'autres chercheurs prendre des mesures, cartographier l'espace. Aucun antre de la grotte n'échappe à l'observation scientifique, qui s'exerce en même temps que le regard de Berger — un regard émerveillé et visiblement désorienté.
- 38 Les figures ne sont pas toujours faciles à saisir à cause des ombres intégrés aux dessins, du manque de lumière, mais aussi du fait de la calcite et de l'érosion ; dans certains cas, même l'animal représenté n'a pas été identifié avec certitude : s'agit-il d'une panthère (la seule panthère de l'art préhistorique non africaine, habituée à des climats froids), d'une hyène ou d'un ours très maigre ? Le regard de Berger se laisse guider par la voix des spéléologues qui, armés d'un pointeur laser rouge, décrivent et parcourent le profil des animaux un par un, sans oublier ses parties manquantes. C'est ainsi que Berger, en même temps que les spectateurs du documentaire, saisit les formes animales parfaitement intégrées aux anfractuosités de la paroi rocheuse, cachées dans ses creux au point de rendre difficile leur identification. Le regard expérimenté et aiguisé de Berger est guidé, entraîné voire instruit, par ceux qui ont une fréquentation de ces images étendue, perfectionnée depuis de longues années.
- 39 Dans leurs laboratoires tout est photographié et transféré sur ordinateur : à l'écran les traits des dessins sont corrigés (car les photographies sont légèrement déformées),

zoomés, analysés, interprétés sans cesse. Clottes expose ses hypothèses à Berger : selon lui, personne ne vivait dans la grotte ; de petits groupes de trois-quatre personnes à la fois s’y rendaient ponctuellement et rapidement pour des cérémonies de nature chamanique, et cela pendant une dizaine d’années avant que ce lieu ne tombe dans l’oubli. Les dessins ont été réalisés dans les zones les plus sombres, là où la lumière du jour ne pénétrait pas ; les endroits où il n’y a aucun dessin jouent le même rôle que les silences dans une partition musicale.

- 40 La présence du vide ou l’éparpillement des figures alternent avec leur superposition dans des zones plus denses, même si à Chauvet elles sont moins nombreuses qu’au Sanctuaire des Trois-Frères ou à l’Abside de Lascaux. Qu’implique cette répartition rythmique des figures ? Qu’il faut bien tenir compte de la topographie de la grotte dans son ensemble : une dénivellation dans un recoin difficilement accessible peut cacher une image, ce qui laisse entendre qu’elle n’a pas été réalisée pour être vue mais pour une finalité rituelle, pour susciter une action magique. « Parfois, on peut supposer que ces figures n’étaient pas destinées à être vues par de nombreuses personnes, et que ce qui comptait c’était l’action de les créer, non le résultat en fonction de spectateurs éventuels » (Clottes et Lewis-Williams 64). Il n’en reste pas moins que même un regard non expert reconnaît aisément l’organisation linéaire des figures, l’homogénéité et la cohérence stylistique de l’ensemble. Évoluant à l’intérieur de la grotte — peu importe que ce soit le facsimilé de Pont d’Arc ou la visite virtuelle offerte par le programme de Google Art & Culture *Meet our Ancestors* — on a inévitablement l’impression (ou l’illusion ?) d’être confronté à un programme. Cet aspect frappe particulièrement Clottes.
- 41 L’écrivain écoute ces hypothèses avec une grande attention, même s’il n’en revient pas de son immersion préhistorique : les dessins sont réalisés avec des gestes très vigoureux, avec les doigts de la main ou un tampon ; grâce à l’humidité de l’atmosphère, le noir du fusain est d’une fraîcheur éblouissante, comme s’il avait été réalisé la veille. Et cette fraîcheur semble incompatible avec leur antiquité.
- 42 Berger, ne l’oublions pas, a appris à plusieurs générations d’historiens de l’art à *Voir le voir* (pour citer le titre français de son livre le plus célèbre paru en 1972) et à voir les animaux (*Why Look at Animals*, 1977) ; et il a tout récemment réalisé l’expérience souterraine de *The Vertical Line*. En d’autres termes, l’invitation de Clottes à descendre dans la grotte Chauvet en tant que chercheur extérieur ne pouvait être plus pertinente, pleinement cohérente avec le parcours et les passions de l’essayiste. Pourtant, comme le documentaire de Lévy le montre bien, Berger ne cache pas son émotion : on le voit bouche bée marmonner, fermer les yeux, tourner la tête. Il est frustré car il se retrouve tout à coup balbutiant, incapable de verbaliser ses émotions devant cette prolifération de rennes, chevaux, bisons, aurochs. Pour une fois, il lui manque les mots pour traduire ou simplement garder trace de cette expérience multi-sensorielle qui l’émeut profondément.
- 43 Sortir de la grotte constitue ainsi une deuxième naissance : « vous entrez à nouveau dans la bourrasque du temps qui passe. Vous retrouvez aussi les noms. Mais à l’intérieur de la grotte, tout est présent sans avoir besoin d’être nommé » (Berger 2002, n. p.).
- 44 L’expérience de Berger est aux antipodes de celle de Clottes lorsqu’il pénétra pour la première fois à l’intérieur de la grotte du Pont d’Arc. Le 29 décembre 1994, en compagnie des trois découvreurs Jean-Marie Chauvet, Éliette Brunel Deschamps et

Christian Hillaire, il est prêt pour la visite rituelle d'authentification : « Avant de pénétrer dans la cavité, Jean Clottes, sceptique, nous prévient qu'il est venu vérifier l'authenticité des peintures, ajoutant avec malice qu'il se prépare à voir des faux ». Mais un tel scepticisme ne dure pas : « dès le premier panneau, il a été entièrement rassuré sur l'authenticité des représentations. La pellicule de calcite qui recouvre certains panneaux, l'effondrement au-dessous du hibou... ne lui ont pas laissé de doute » (Chauvet, Brunel Deschamps et Hillaire, 68). La réaction de Clottes n'est pas sans rappeler celle de nombreux chercheurs face à la prétendue originalité des grottes ornées, si l'on pense au célèbre article-*mea culpa* d'Émile Cartailhac de 1902 avec lequel l'art paléolithique a été officiellement reconnu. Pour remonter encore plus loin, aux origines de la diffusion de la notion de préhistoire, on pourrait également se référer à la réaction de la communauté scientifique envers les bisons de la grotte d'Altamira trouvés par la petite Maria en 1879.

- 45 Que faire, donc ? Berger adopte finalement deux stratégies que je vais évoquer avant de passer à la conclusion. La première est assez attendue : il reproduit les peintures dans un carnet, armé d'un stylo et d'un papier japon absorbant et texturé, « parce que j'ai pensé que la difficulté d'y dessiner avec de l'encre noire pourrait me rapprocher des difficultés de dessiner au charbon de bois [...] sur la rugueuse paroi rocheuse [...] la ligne n'obéit jamais tout à fait. Il faut la pousser du coude, la cajoler » ; plus poétiquement : « Tout en dessinant, je me demande si ma main, obéissant au rythme visible de la danse des rennes, n'est pas en train elle-même de danser avec la main qui la première les a peints » (Berger 2002, n.p.).
- 46 La seconde stratégie est assez inattendue et occupe une brève séquence du documentaire, véritable apogée des liens entre Berger et l'art préhistorique qu'on a tenté de parcourir ici. Il sort de la grotte par la porte étroite qui donne accès aux tunnels, visiblement affecté par ce qu'il a vu et vécu. Il cligne des yeux pour les adapter à l'intensité de la lumière quand il est intercepté par Pierre-Oscar Lévy ; il attire son attention en l'appelant « Monsieur Bergé », en prononçant son nom à la française, comme « berger ». Il lui pose la question la plus attendue, la plus banale à l'intention de quelqu'un qui, comme lui, a passé sa vie à écrire *sur* les images voire à penser *avec* les images : « Qu'avez-vous vu là-bas ? ». Il lui demande de donner ses impressions sur ce qu'il a vu là-bas, là d'où il émerge, là où il était jusqu'à il y a quelques secondes ou quelques siècles, si l'on se tient au temps profond de la ligne verticale.
- 47 Comment rendre compte des dessins réalisés il y a près de 32 000 ans, c'est-à-dire 15 000 ans avant ceux de Lascaux ou Altamira, sans perturber non seulement la linéarité chronologique mais la possibilité même du récit ? Comment relater et partager une expérience qui nous fait toucher un temps immémorial dans un espace scellé et nous donne l'impression de saisir l'énigme des hommes de Cro-Magnon, « *Homo Pictor* » (Hans Jonas) par excellence ?
- 48 La réaction de Berger nous laisse stupéfaits : il sort un dictaphone dans lequel il a enregistré quelques impressions éparpillées de ce qu'il vient de voir et d'entendre lors de l'excursion souterraine. Il a confié à cet instrument d'enregistrement ses premières impressions sur ce qu'il était en train de voir et d'entendre dans la caverne. La scène est un exemple paradigmatique d'archéologie des médias ou de ce que Jay David Bolter et Richard Grusin ont appelé *remediation* : dans le film on voit Berger écouter sa propre voix enregistrée avec un dictaphone. Au lieu de prendre la parole, il se laisse ventriloquer par son dictaphone, et cette scène est saisie par la caméra de Lévy.

- 49 Or, cette trace orale ne contient pas des phrases mais des mots isolés : « *darknesses* », « *dance* », « *silences* » ou mieux différents types de silence : « *a kind of encyclopedia of silences* » (d'où j'ai tiré le titre de ma contribution). « J'avais l'impression que je parlais assez vite, mais là tout est ralenti », il précise, lui-même surpris que sa voix, d'une gravité qui semble provenir d'outre-tombe, soit si lente, que le temps passe à une autre vitesse en sous-sol. Il murmure des mots, des pensées à peine amorcées : « Le silence. J'éteins la lampe de mon casque. Une certaine qualité de ténèbres. Dans ces ténèbres, le silence devient encyclopédique, condensant tout ce qui s'est produit dans l'intervalle entre alors et maintenant » (Berger 2002, n. p.). Le silence est si présent dans la grotte qu'on peut entendre notre cœur battre et se répandre dans toute la cavité.

## Le silence et son simulacre

- 50 Pour mieux contextualiser la double expérience souterraine de Berger avec *The Vertical Line* et la visite de la grotte Chauvet, j'aimerais la considérer en correspondance avec deux événements majeurs qui ont signé l'histoire de l'art pariétal et, plus amplement, la manière de penser la préhistoire.
- 51 Le premier est l'hypothèse chamanique, selon laquelle l'art paléolithique supérieur serait le produit de rituels pendant lesquels des chamanes, grâce à l'utilisation d'hallucinogènes, accédaient à des états de conscience altérés, à une transe qui avait un impact direct sur la réalité quotidienne. Dans le cadre d'un cosmos étagé, les grottes étaient considérées comme un monde souterrain donnant accès à l'étage inférieur de ce cosmos. Ici, espace physique et espace mental se trouvaient fusionnés. Cette hypothèse est formulée par Jean Clottes et David Lewis-Williams après avoir visité ensemble plusieurs grottes du Paléolithique supérieur (Chauvet exclue). Mêlant ingénieusement anthropologie et neuropsychologie, ils ont recours à la recherche ethnologique (par exemple à travers des comparaisons avec l'art rupestre des San au sud de l'Afrique) autant qu'à la neurophysiologie, qui s'interroge sur la manière dont notre système nerveux réagit en état profond de conscience altérée.
- 52 Les résultats sont publiés en 1996 et les réactions négatives sont si nombreuses et hostiles qu'en 2001 — quand Berger visite précisément la grotte Chauvet — Clottes et Lewis-Williams y répondent ponctuellement dans une édition augmentée de leur livre écrit à quatre mains. En France cette hypothèse est reçue avec un très grand scepticisme, à cause aussi d'un état d'esprit « rétif devant les hypothèses interprétatives et les théories explicatives<sup>11</sup> », face au manque de preuves formelles et à la difficulté de les vérifier. En effet la discussion ne porte pas seulement sur leur scientificité mais, plus généralement, « fait l'objet d'une interrogation essentielle sur la légitimité d'une interprétation prétendant dégager une signification précise de l'art préhistorique » (Rieber 84). Les chercheurs font souvent preuve d'une prudence herméneutique, comme s'il fallait se limiter à la description des grottes ornées, à leur datation et aux inventaires de l'art mobilier. Comme si *Préhistoire de l'art occidental* (1965) d'André Leroi-Gourhan constituait le dernier essai d'interprétation. Les raisons qui ont poussé les Paléolithiques à se rendre au fin fond des cavernes resteraient ainsi inconnues.
- 53 Si le débat parmi les préhistoriens est toujours en cours et l'hypothèse chamanique est encore âprement débattue<sup>12</sup>, elle irrigue le domaine des arts visuels, si l'on pense à l'exposition *Les maîtres du désordre* au musée du Quai Branly en 2012. Or, déjà en

2009-2011, Clottes est impliqué dans *Dreamtime. Art contemporain & Transhistoire* à la Grotte du Mas d'Azil (Ariège) et aux Abattoirs de Toulouse en 2009-2011, une exposition dont les commissaires étaient Pascal Pique, Nathalie Thibat et Claus Sauer. Dans ce contexte Clottes collabore avec Julien Blaine et Serge Pey au Parc de la Préhistoire de Tarascon, il donne une conférence aux Abattoirs sur les « Chamans de la préhistoire », il participe à l'exposition *Dreamtime* avec une sélection d'images d'art aborigène prises en Australie. Selon Pascal Pique les recherches de Clottes « peuvent être propices à un développement de la perception de l'art en général. Et pourquoi pas de l'art moderne ou contemporain » — « une fonction cosmogonique voire organique de l'art et de la création à des niveaux aussi bien individuels que collectifs autant que culturels et neurophysiologiques ». Clottes rebondit sur ce parallèle : son idée de l'art peut s'appliquer tant à l'art des chasseurs-cueilleurs nomades qu'à celui des artistes contemporains — « une distanciation par rapport au monde réel », « la projection sur le monde qui entoure l'homme d'une image mentale forte qui colore la réalité avant de prendre forme et de la transfigurer ou de la recréer<sup>13</sup> ».

- 54 Ce débat savant coexiste avec un deuxième événement qui touche un public plus large : les fac-similés des grottes. La construction de Chauvet 2 s'achève en 2015, sur le modèle de Lascaux II (la reproduction de la grotte ouvre au public en juillet 1983). Cet environnement artificiel est un fac-similé et une anamorphose (le parcours est circulaire). Une préhistoire scénarisée offre l'appréhension d'un temps profond à travers une mise en scène à la fois historique, géologique et picturale, d'un temps qui devient ainsi un matériau malléable. On peut toutefois douter que dans la visite accélérée de la préhistoire les visiteurs (qu'il faut décliner au pluriel) puissent plonger véritablement dans l'expérience d'un temps immémorial et toucher la profondeur du temps.
- 55 Paradoxalement, la Grotte Chauvet 2 est une *machine temporelle* mais pas dans le sens de la descente abyssale vécue par Berger. La visite du fac-similé est un véritable *dispositif chronométré*, qui se déroule en dix stations de cinq minutes chacune et où les groupes se succèdent les uns après les autres selon un rythme soutenu (Maroufin, 57-83). Interdisant toute déambulation libre, la visite guidée est strictement réglée, au point que les visiteurs sont dissuadés de poser des questions aux guides. Il est impératif de ne pas retarder l'afflux des groupes, et il est même interdit de photographier et toucher les dessins recopiés. L'expérience de la préhistoire devient désormais une affaire de logistique, vouée à la circulation incessante des touristes. Si l'aménagement des grottes pour le tourisme est un phénomène auquel l'histoire de la spéléologie s'est toujours confrontée<sup>14</sup>, c'est seulement avec les *neocaves* que les questions patrimoniale, touristique et territoriale vont désormais de pair. L'encyclopédie des silences de Berger existe désormais comme simulacre.
- 56 « *Encyclopedia of silences* » : il est difficile de dire mieux et de manière plus laconique car ces silences, au lieu de sidérer l'esprit, produisent des voix, de la même manière que ces enregistrements produisent des dessins et de l'écriture. Loin d'être une entreprise rationnelle, cette encyclopédie devient une matrice fictionnelle, dont *The Vertical Line* n'est qu'une prémonition et les trois textes successifs le résultat. Des mots pour se mettre à l'écoute du silence : Berger relève et relance le défi, conscient que cette encyclopédie est une réserve inépuisable de récits.

---

## BIBLIOGRAPHIE

BAHN, Paul, Jean-Loïc LE QUELLEC, Michel LORBLANCHET, Henri-Paul FRANCFORT, éd., *Chamanismes et arts préhistoriques : vision critique*, Paris, Errance, 2006.

BERGER, John, « Première visite à la grotte Chauvet. Une (pré)histoire peut en cacher une autre », *Le Monde Diplomatique* août 2002 : p. 20-21, accès à <https://www.monde-diplomatique.fr/2002/08/BERGER/9176>, le 17 juin 2023.

BERGER, John, « Le pont d'Arc », *D'ici là*, trans. Katya Berger Andreadakis [*Here Is Where We Meet*, 2005], Paris, Éditions de l'Olivier, 2006, p. 137-149.

BERGER, John, « La Grotte Chauvet » (2003), *La Forme d'une poche*, trans. Anne et Michel Fuchs, Lyon, Fage Éditions, 2021a, p. 39-47.

BERGER, John, « Les portraits du Fayum » (2003), *La Forme d'une poche*, trans. Anne et Michel Fuchs, Lyon, Fage Éditions, 2021b, p. 55-63.

BERGER, John, et Simon MCBURNEY, *The Vertical Line*, London Artangel, Théâtre de Complicité and Somethin'Else, CD, 1999.

BERGER, John, Jean-Marc ELALOUF, John ROBINSON, et Jean-Jacques SALGON, *Grotte Chauvet Pont d'Arc. Impressions...*, Lagorce, Éditions du Chassel, 2007, p. 15-27.

CHAUVET, Jean-Marie, Éliette BRUNEL DESCHAMPS, et Christian HILLAIRE, *La grotte Chauvet à Vallon-Pont-d'Arc*, Paris, Seuil, 1995.

CHEETHAM, Mark A. et Elizabeth D. HARVEY, « Obscure imaginings: visual culture and the anatomy of caves », *Journal of Visual Culture*, n° 1.1 (2002), p. 105-126.

CLOTTES, Jean, « Une journée à la grotte Chauvet », *Une journée à la grotte Chauvet et autres récits*, Nîmes, Totem, 2016, p. 14-15<sup>15</sup>.

CLOTTES, Jean, et David LEWIS-WILLIAMS, *Les chamanes de la préhistoire* (1996), texte intégral, polémiques et réponses, Paris, Seuil, 2001.

DEBRAY, Régis, *Le stupéfiant image : de la grotte Chauvet au Centre Pompidou*, Paris, Gallimard, 2013.

GARDNER, Lyn, « The rhino now standing on platform two », *The Guardian*, 3 février 1999, accès à <https://www.theguardian.com/stage/1999/feb/03/theatre.artsfeatures>, le 17 juin 2023.

GOMBRICH, Ernst, « The Miracle at Chauvet », *The New York Review of Books*, November 14, 1996, p. 8-12.

LABRUSSE, Rémi, *Préhistoire : l'envers du temps*, Paris, Hazan, 2019.

MAROUFIN, Léa, « Ethnographier les émotions à la Grotte Chauvet 2 », *Culture & Musées*, n° 36 (2020), p. 57-83.

MONDZAIN, Marie José, *Homo spectator. Voir, faire voir*, Montrouge, Bayard, 2013.

NANCY, Jean-Luc, *Les Muses* (1994), Paris, Galilée, 2001.

PENONE, Giuseppe, « La Grotte Chauvet--Pont d'Arc » [25 avril 2012], *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 147 (printemps 2019), p. 104-105.

*Préhistoire : une énigme moderne*, cat. d'expo, éd. Cécile DEBRAY, Rémi LABRUSSE et Maria STAVRINAKI, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 2019.

RIEBER, Audrey, « Arts et mythes des origines. Vingt ans d'interprétations de l'art pariétal paléolithique depuis la découverte de la grotte Chauvet », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 126 (hiver 2013-2014), p. 82-94.

SCHAEFFER, Jean-Louis, *Questions d'art paléolithique*, Paris, P.O.L., 1999<sup>16</sup>.

SCHUT, Pierre-Olaf, *Une histoire culturelle de la spéléologie*, Paris, L'Harmattan, 2007.

STAVRINAKI, Maria, Saisis par la préhistoire : enquête sur l'art et le temps des modernes, Dijon, Les Presses du réel, 2019.

STAVRINAKI, Maria, « Oralité, anonymat, Préhistoire. La formation d'un nouveau paradigme dans la pensée de l'histoire après la Seconde Guerre mondiale », éd. Larisa DRYANSKY, Antonio SOMAINI et Riccardo VENTURI, *Repenser le médium. Art contemporain et cinéma*, Dijon, Les presses du réel, 2022, p. 485-497.

VENTURI, Riccardo, « Encyclopédie de silences. Préhistoire et modernité », *Critique d'art*, n° 53 (2019), p. 82-94.

## NOTES

1. Jean-Luc NANCY, *Les Muses*, 1994, Paris : Galilée, 2001, 128.
2. Michael MORRIS in John BERGER, Simon MCBURNEY, *The Vertical Line*, London, Artangel, Théâtre de Complicité and Somethin'Else, CD, 1999.
3. Les transcriptions des textes du spectacle sont disponibles sur le site d'Artangel : <https://www.artangel.org.uk/project/the-vertical-line/> ; fidèle à celle du livret (qu'on a ici utilisé), la transcription en ligne omet toutefois un long passage.
4. John BERGER, « Première visite à la grotte Chauvet. Une (pré)histoire peut en cacher une autre », *Le Monde Diplomatique*, août 2002 : 20-21, introduit et suivi par une note éditoriale : « [...] Un des grands critiques d'art contemporain, John Berger, a pu y pénétrer dans le cadre d'une mission scientifique et nous fait part de ses impressions [...] John Berger est intervenu dans le cadre du tournage pour la chaîne Arte d'un documentaire scientifique dans la grotte Chauvet. Intégré à l'équipe scientifique, comme d'autres chercheurs invités, il relate les émotions et réflexions qu'il eut au cours de son bref séjour d'étude dans le haut lieu de l'art paléolithique. » Ce texte accompagne *Ce que nous disent les dinosaures* du psychanalyste Serge Tisseron, des considérations déjà développées dans *Petites mythologies d'aujourd'hui* (2000). Le texte de Berger est publié aussi dans John BERGER, Jean-Marc ELALOUF, John ROBINSON, Jean-Jacques SALGON, *Grotte Chauvet Pont d'Arc. Impressions...*, Lagorce : Editions du Chassel, 2007, 15-27.
5. John BERGER, « Le pont d'Arc », *D'ici là*, trans. Katya Berger Andreadakis [*Here Is Where We Meet*, 2005], Paris : Éditions de l'Olivier, 2006, 137-149. Berger coupe une phrase (« Les commentateurs remarquent avec étonnement que les peintres paléolithiques connaissaient les rudiments de la perspective ! ») ; déplace un paragraphe sur l'homme de Cro-Magnon ; ajoute ici et là quelques passages, par exemples sur le paysage de l'Ardèche. De manière plus intime, il évoque une amie, Anne, à Cambridge, en fin de vie, avec laquelle Berger voudrait partager son expérience souterraine pleine d'émerveillement.
6. Voir STAVRINAKI 2022.

7. Voir Marie José MONDZAIN, *Homo spectator. Voir, faire voir*, Montrouge : Bayard, 2013.
8. Voir CHEETHAM et HARVEY 105-126.
9. Voir LABRUSSE ; STAVRINAKI 2019 ; Cécile DEBRAY, LABRUSSE et STAVRINAKI ; VENTURI 82-94.
10. Voir SCHAEFFER 149-171 ; PENONE 104-105 ; Régis DEBRAY 27-40. Debray visite la grotte au printemps 2012, grâce à la conservatrice du site, Dominique Baffier, son article est ainsi rédigé avant la visite.
11. CLOTTES et LEWIS-WILLIAMS 171. Dans *Première visite à la grotte Chauvet* (2002), Berger évoque l'hypothèse chamanique de Clottes, sans la nommer et sans préciser s'il y adhère. Dans un compte rendu d'un livre de Clottes, Ernst Gombrich écrit : « Like the Hubble telescope that so extended the range of our vision in space, the cave of Chauvet has enabled us to look into an unexpectedly distant past of human art—though by no means as far as the first traces of Homo sapiens, let alone of Homo erectus » (GOMBRICH, 11-12).
12. Voir BAHN, LE QUELLEC, LORBLANCHET et FRANCFORT.
13. *Dreamtime. Art contemporain & Transhistoire*, cat. d'expo sous la direction de Pascal PIQUE, Nathalie THIBAT et Claus SAUER, Grotte du Mas d'Azil (Ariège), Abattoirs de Toulouse, 2009-2011, 18.
14. Voir SCHUT.
15. Ce livre est une réédition partielle, corrigée et actualisée de *Grandes girafes et fourmis vertes* (2000) et *Passion Préhistoire* (2003) parus aux éditions de La Maison des Roches
16. En particulier, « La grotte Chauvet », 149-171.

## RÉSUMÉS

À la fin du xx<sup>e</sup> siècle, John Berger (1926-2017) a fait deux fois l'expérience du monde souterrain, à commencer par *The Vertical Line* (1999), une pièce théâtrale-fouille archéologique à la station du métro Strand de Londres. Il s'agit d'un voyage à 30 mètres en dessous du sol, à travers 30 000 ans. Il a également eu l'occasion de visiter la grotte Chauvet en compagnie de l'archéologue Jean Clottes, comme le montre bien un documentaire de Pierre-Oscar Lévy. Berger consacre trois textes à cette immersion préhistorique dans le silence et les ténèbres et surtout aux dessins réalisés il y a 32 000 ans, si bouleversants pour un écrivain qui a appris à plusieurs générations d'historiens de l'art à *Voir le voir*. En s'attachant à cet ensemble d'images et de textes de Berger sur le *mundus inferior* et sur la grotte Chauvet, cet article insiste sur l'originalité de sa contribution, en l'inscrivant dans le regain d'intérêt pour l'art préhistorique au sein des arts visuels.

At the end of the twentieth century, John Berger (1926-2017) experienced the underground world twice, starting with *The Vertical Line* (1999), a theatrical piece and archaeological dig at London's Strand underground station. It was a journey 30 meters below ground and spanning 30.000 years. Subsequently, he had the chance to visit the Chauvet cave in the company of archaeologist Jean Clottes, as shown in a documentary by Pierre-Oscar Lévy. Berger devotes three texts to this prehistoric immersion in silence and darkness, and above all to the drawings made 32.000 years ago, a deeply moving experience for a writer who taught several generations of art historians alternative *Ways of Seeing*. By focusing on this collection of Berger's images and texts on the

*mundus inferior* and the Chauvet cave, this article emphasises the originality of his contribution, placing it in the context of the renewed interest in prehistoric art within the visual arts.

## INDEX

**Mots-clés** : art préhistorique et pariétal, géographie des profondeurs, Grotte Chauvet, Jean Clottes, John Berger, Pierre-Oscar Levy, spéléologie, théâtre et art contemporains, vision souterraine

**Keywords** : contemporary theatre and art, Grotte Chauvet, Jean Clottes, John Berger, geography of the deep, Pierre-Oscar Levy, prehistoric caves and cave art, speleology, underground vision

## AUTEUR

### RICCARDO VENTURI

Riccardo Venturi est maître de conférences en théorie et histoire de l'art à l'École des arts de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Il a été pensionnaire en histoire et théorie des arts à l'Académie de France — Villa Médicis, Rome (2018-2019) et à l'Institut national d'Histoire de l'Art (INHA) à Paris (2012-2016). Après avoir consacré à l'abstraction picturale une trilogie d'ouvrages portant sur Mark Rothko, Ad Reinhardt et Francesco Lo Savio, il s'intéresse aux croisements entre arts visuels contemporains et humanités environnementales.