



Éditions de la Maison des sciences

de l'homme

Imaginaires archéologiques | Claudie Voisenat

Le poète dans la caverne

Georges Bataille à Lascaux

Daniel Fabre

p. 127-182

Texte intégral

Tiré par mon ardent désir, impatient de voir des formes variées et singulières qu'élabore l'artificieuse nature, je m'enfonce parfois parmi les sombres rochers ; je parviens au seuil d'une grande caverne devant laquelle je reste un moment – sans savoir pourquoi – frappé de stupeur : je plie mes reins en arc, appuie ma main sur le genou et, de la droite, j'abrite mes yeux, en baissant et en serrant les paupières et je

me penche d'un côté et d'autre pour voir si je peux discerner quelque chose, mais la grande obscurité qui y règne m'en empêche. Au bout d'un moment deux sentiments m'envahissent : peur et désir, peur de la grotte obscure et menaçante, désir de voir si elle n'enferme pas quelques merveilles extraordinaires.

LÉONARD DE VINCI, *Codex Arundel*, 155 r⁰¹.

1 À distance de quelques décennies, nous avons du mal à imaginer la clameur qui a salué la double découverte de la grotte peinte de Lascaux. « Double découverte », en effet, puisque le site, inventé à la fin de l'été 1940 en Dordogne, département situé dans ce qu'on appelait alors la « France libre », fut bientôt refermé au public et ne fut rendu visible qu'une fois la guerre finie. Que cette renaissance coïncidât avec la Libération a sans doute ajouté à son exceptionnel rayonnement. Ainsi André Malraux, chargé par Jean Moulin d'inspecter les caches d'armes des maquis du Périgord, rapporte dans ses *Antimémoires* datés de 1967 une scène qui conjoint les deux extrêmes du temps. Descendu avec ses compagnons dans une vaste grotte, près de Montignac, dans la vallée de la Vézère, il aurait découvert dans le faisceau de sa lampe « un enchevêtrement de bisons » et puis « au creux de la terre », les parachutes, les munitions et les mitrailleuses « sur leur trépied comme des chats égyptiens », qui semblaient veiller sous « d'immenses animaux à cornes » :

Ce lieu avait sans doute été sacré, et il l'était encore, non seulement par l'esprit des cavernes, mais aussi parce qu'un incompréhensible lien unissait ces bisons, ces taureaux, ces chevaux (d'autres se perdaient hors de la lumière) et ces caisses qui semblaient venues d'elles-mêmes, et que gardaient ces mitrailleuses tournées vers nous. Sur la voûte couverte d'une sorte de salpêtre, les animaux sombres et magnifiques couraient, emportés par le mouvement de nos ronds de

lumière, comme une fuite d'emblèmes. Mon voisin souleva le couvercle d'une caisse emplie de munitions ; la torche qu'il posait fit passer sur la voûte une ombre démesurée. Sans doute les ombres des chasseurs de bisons étaient-elles jadis celles de géants, lorsque les projetait la flamme des torches de résine [...] – « Ça vous intéresse, les peintures ? demanda le guide. Des gosses les ont trouvées en entrant là-dedans pour rattraper un chiot, en septembre 1940. C'est très, très ancien. Il est venu des savants, et puis, en 40, vous pensez ! »
C'était Lascaux !

- 2 Nous savons aujourd'hui, de source sûre, que la grotte de Lascaux n'a jamais servi de dépôt d'armes et que Malraux ne l'a sans doute visitée que plus tard². Mais la scène imaginée, qui conclut quasiment un livre dont le général de Gaulle fut le premier lecteur, établit le lien entre les chasseurs préhistoriques et « l'armée des ombres » de la Résistance, les uns et les autres voués à la vie cachée et œuvrant souterrainement à ce que Malraux conçoit comme des ruptures rédemptrices, de même importance dans l'histoire³. Cette rencontre, datée par Malraux du printemps 1944, marque l'entrée de Lascaux dans deux registres imaginaires le plus souvent distincts⁴.
- 3 Celui de la nation d'abord, avec cette nuance propre à la France de ce temps qui conjugue encore, comme les révolutionnaires de 1789, autochtonie française et universalité ; il faudra attendre la présidence de François Mitterrand pour voir cette alliance à plusieurs reprises réaffirmée à Lascaux même⁵. Celui de l'art ensuite, qui reconnaît dans ces peintures pariétales sa propre naissance et donc un saut historique à l'échelle de l'espèce : ici s'affirmerait le surgissement de la pleine capacité symbolique chez l'homme. C'est ce registre qui nous retiendra ici.
- 4 Il semble se dessiner lors de la seconde découverte des

grottes. La visite de Picasso, dans la forme quasi légendaire qu'elle a prise, en constitue l'*exemplum* parfait. J'y reviendrai. L'exposition *40 000 ans d'art moderne* présentée en 1953 à Paris vise explicitement à créer cette continuité en présentant les œuvres contemporaines dans des espaces et un parcours qui évoquent ceux de Lascaux. Mais 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. Raconter, comme il l'a fait à maintes reprises pendant les dix dernières années de sa vie, ce qu'il considère comme la véritable et complète Genèse, soit l'acte d'auto-engendrement de l'homme, impliquait pour lui le dépassement du savoir des préhistoriens qu'il a lus et fréquentés. Il a, certes, utilisé le ressort de toute induction archéologique, cette imagination scientifique qui, à partir de quelques indices, projette des scénarios possibles et les offre au débat ; mais, s'agissant de saisir et de figurer un commencement absolu, inaugural, rétif à l'histoire telle qu'on la conçoit d'habitude, d'autres ressources lui furent nécessaires. Il les qualifie parfois de « philosophiques », revendiquant par ce terme une idéale liberté spéculative. Je les nommerais tout aussi bien « imaginares » en insistant moins sur le recours à des modèles fictionnels constitués que sur les expériences, dites ou masquées, qui, tels les brins d'un fil d'Ariane imperceptible et discontinu, guidèrent sa plongée vers les commencements.

L'apparition

- 5 Dès 1930, Georges Bataille manifeste un vif intérêt pour toutes les formes d'art non académiques – il publie à cette date dans sa revue *Documents* une critique des thèses de

Georges-Henri Luquet sur la correspondance entre art primitif et art des enfants, illustrée des dessins de Lili, neuf ans, la fille du peintre André Masson, son ami. Cependant, la découverte de Lascaux marque pour lui un saut décisif, comme si toute connaissance de l'homme devait désormais se fonder sur ce surgissement qui le laissa « suspendu », bouleversé. Bien sûr, l'art pariétal paléolithique est connu depuis 1879 et scientifiquement homologué depuis le tout début du xx^e siècle, mais Lascaux a pour vertu de « rendre sensible » le monde complexe de ses formes, de le rendre sensible *immédiatement*. C'est ce que Bataille explique dans une conférence très spontanée de ton aux Amis de la bibliothèque municipale d'Orléans, en janvier 1955, alors que son grand livre sur Lascaux est à peine rédigé :

Si vous visitez un jour des cavernes peintes, en général vous vous trouverez devant un guide qui vous demandera de suivre avec patience le parcours de son doigt ou de son bâton. Avec de la chance, vous découvrirez à la longue ici la pointe d'une corne et plus loin la ligne du dos ; ensuite apparaîtront peut-être les pattes et finalement vous aurez un aperçu vague de l'ensemble de l'animal. Même à Altamira, la première et, avant Lascaux, la plus belle des cavernes préhistoriques, il faut du temps pour discerner dans un enchevêtrement de formes colorées la silhouette précise d'un bison. Encore est-ce possible à une condition, que nous ayons d'avance une connaissance détaillée des très beaux relevés qu'en a faits l'abbé Breuil. Tout change dans la caverne de Lascaux : 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 (*O. C. 9 : 333*)⁶.

- 6 Donc le démonstrateur, qui « fait voir », comme en laboratoire, en interposant sa description, orale ou dessinée, serait devenu inutile ; à Lascaux les peintures semblent

« faites d'hier », elles devraient jaillir de l'ombre comme dans leur prime fraîcheur. En fait, ce surgissement peine à se réaliser pour un certain nombre de raisons. D'abord, au tout début, la charge de témoigner de cette œuvre incomba aux dessinateurs et, surtout, aux photographes. Il fallut bien que Bataille se fie au très curieux Fernand Windels, Belge réfugié à Sarlat, créateur de tapisseries, qui eut aussitôt la mission de révéler en images – dont certaines sont des tableaux colorés remarquablement composés – les œuvres cachées⁷, et, dans une moindre mesure, à Christian Zervos, le directeur des *Cahiers d'art*, son voisin à Vézelay, qui fit descendre lui aussi appareils et éclairages dans la grotte vers 1950⁸. Les premiers textes de l'écrivain reposent évidemment, même s'il n'en dit rien, sur ces intermédiaires dont il ressentit vite à quel point, tout en l'aidant à imaginer, ils ne valaient pas la vision directe qui devait orienter de façon décisive ses interprétations. Pourtant, ses premiers contacts avec Lascaux, où il se rend sans doute à la fin de l'été 1952⁹ et où il séjourne avec Albert Skira, son éditeur, en mai 1954, sont décevants à cause de la forme banalisée qu'a prise la visite :

En été, quand nous voulons visiter la caverne nous arrivons par une petite route sur un large terre-plein où sont parquées de dix à vingt voitures ou plus. Puis nous gagnons l'entrée de la grotte où nous descendons par des escaliers assez semblables à ceux du métro dans Paris. Nous arrivons tout d'abord dans une petite salle où on vend comme dans le métro des tickets d'entrée et où comme dans le métro on trouve une petite librairie où sont présentés des livres et des cartes postales. Dans cette petite salle, un certain nombre de personnes attendent patiemment la sortie de la tournée précédente. Quand cette tournée sort, il ne reste plus qu'à se mêler à la tournée suivante qui descend à son tour sous la conduite d'un guide. En somme, ce ne sont pas les meilleures conditions, il faut l'avouer, pour nous introduire [...] dans le

monde des premiers hommes. Cela reste possible, évidemment, mais si le monde présent nous suit dans notre exploration ? s'il nous suit en l'espèce de trente ou quarante respectables touristes, ne risquons-nous pas de rester dans ce monde présent ? et de n'apercevoir que bien vaguement, de très loin, le reflet du monde disparu dont j'ai dit qu'il nous était devenu accessible (*ibid.* : 335-336).

- 7 Bataille ne revendique pas un rapport aristocratique à l'œuvre – celui-là même dont Malraux dit que le destin le lui offrit –, il dénonce le développement paradoxal autour de la grotte et dans ses profondeurs balisées d'un « non-lieu » de la modernité, selon la définition de Marc Augé, c'est-à-dire d'un espace de circulation et d'échange marchand anonyme qui annule le sentiment de plongée temporelle dont Lascaux devrait être par excellence l'occasion. Alors que le désir d'être confronté aux peintures de Lascaux s'est emparé de lui bien avant de rencontrer Albert Skira, seuls le prestige et l'autorité de ce dernier lui offriront un accès différent puisque, comme l'écrit l'éditeur suisse en tête du livre, « nous avons passé des nuits sous la terre » avec Hans Hinz, le second grand photographe de Lascaux. Il faut croire néanmoins que Bataille, s'il en profita quelque peu, ne goûta pas davantage ces longs séjours où « aveuglés par de puissants projecteurs » l'éditeur et le photographe répandaient « sur ce monde magique une puissante lumière », découvrant « l'éclat originel des couleurs et certains détails invisibles à l'éclairage ordinaire de la grotte » (*ibid.* : 421). De cela seules les images de Hinz rendent compte, mais le visiteur méditatif qui put accompagner leur réalisation devait être tenaillé par l'impression d'être encore suivi par « le monde présent » dont l'écran technique n'en finissait pas de s'entremettre. L'expérience de Lascaux, dans la vérité que recherchait Bataille, était-elle désormais irréalisable ? Non, puisqu'il

pouvait encore connaître le face-à-face avec les peintures dans des conditions qui, pour lui, *devaient répéter celles des jeunes inventeurs*. Ce point est essentiel. Bataille ne veut pas seulement être un visiteur solitaire et nocturne, comme il pouvait l'être dans l'abbatiale de Vézelay dont le desservant lui avait discrètement confié la clé, il veut voir Lascaux comme si c'était la première fois. Il cherche avidement à « se reporter par la pensée au moment où les premiers de nos contemporains ont pénétré dans la caverne, où ils se sont trouvés en présence de merveilles que personne n'avait vues depuis quinze mille ans ». Cela implique l'écoute très attentive des témoins et la reconstitution précise de l'événement.



L'entrée de Lascaux. À l'hiver 1953-1954, Georges et Diana Bataille, Albert Skira et son épouse Rosa-Bianca se rendent à Lascaux accompagnés par le photographe bâlois Hans Hinz et

son collègue milanais Claudio Emmer, dans l'intention de photographier en couleur les peintures pour la première fois. Ici à gauche, l'un des inventeurs de la grotte, Jacques Marsal, et au milieu Albert Skira.

- 8 Dans ses textes de 1952 et 1953, Bataille n'ajoute rien aux narrations canoniques de la trouvaille : « Il y a peu de temps qu'un hasard fit entrer de jeunes garçons sous la terre, dans une salle des mille et une nuits : dans les bois, près d'un bourg de la Dordogne, ils craquèrent des allumettes, au fond d'une grotte où ils cherchaient un chien, ils en virent les parois peintes de fresques d'une fraîcheur éblouissante » (avril 1953, *O.C.* 12 : 262). Dans le volume publié par Skira, en avril 1955, tout change ; même si elle est rejetée en annexe, en fin de volume, une page détaille les étapes de l'exploration, proposant la synthèse de véritables notes de terrain :

La caverne de Lascaux fut découverte le jeudi 12 septembre 1940 par un groupe de jeunes garçons de Montignac (ou résidant alors à Montignac). Il s'agit de Marcel Ravidat, alors âgé de dix-huit ans, de Jacques Marsal et Simon Cuencas, l'un et l'autre âgé de quinze ans, de Georges Agnel, seize ans. Ravidat avait eu seul l'intention d'explorer le trou laissé par un arbre déraciné à une date imprécise, peut-être une trentaine d'années plus tôt. Une vieille femme, qui y avait enterré un âne, prétendait qu'il s'agissait de l'ouverture d'un souterrain du Moyen Âge. [...] Un projet qui avait mené les quatre garçons à la ferme voisine n'ayant pas eu de suite, ils se rabattirent sur l'exploration projetée par Ravidat, en vue de laquelle ce dernier avait apporté une lampe (*O.C.* 9 : 90).

- 9 Une vingtaine de lignes retracent ensuite les phases de l'invention : la plongée dans le trou tête en avant, la glissade dans le vide, la marche à tâtons jusqu'à la révélation des tracés puis des peintures, la conviction d'avoir « trouvé une grotte préhistorique », la joie indescriptible, la confiance des

garçons à M. Laval, leur ancien instituteur, puis, par son intermédiaire, la semaine suivante, l'appel au grand spécialiste, l'abbé Breuil, professeur au Collège de France alors réfugié à Brive. Au passage, Bataille glisse une critique dans laquelle il s'inclut : « La version selon laquelle les enfants, partis avec l'intention de chasser, auraient suivi leur chien descendu dans le trou, semble avoir été inventée à plaisir par des journalistes, auxquels leurs interlocuteurs répondirent « Oui » sans y attacher d'autre importance » (*ibid.*). De toute évidence il lui était nécessaire d'établir avec grand scrupule le déroulement exact de la première exploration. Son séjour avec Skira à l'auberge du Soleil d'or lui a sans doute permis quantité de visites – collectives et solitaires, nocturnes et illuminées – mais, tout autant, des entretiens avec les découvreurs devenus de jeunes hommes, Marcel Ravidat et Jacques Marsal en particulier puisqu'ils résident au bourg et font fonction de guides treize ans après les faits. On est fondé à s'interroger sur un choix aussi délibéré, qui s'affirme contre l'anecdote simplificatrice des journalistes¹⁰. La question n'est pas résolue dans le bel ouvrage encyclopédique qu'il publie en ouverture de la collection « Les grands siècles de la peinture » ; son format, son ambition synthétique ne se prêtaient pas au développement complet du récit. Il faut chercher la réponse dans ce que je nommerai l'« autre Lascaux » de Bataille, formé d'un ensemble d'articles inédits, de conférences manuscrites, d'un projet de scénario, de notes ponctuelles, de comptes rendus d'ouvrages pour sa revue *Critique* et de chapitres insérés dans des œuvres ultérieures dont tout porte à croire qu'il envisageait de les réunir dans un livre plus personnel, une *Histoire universelle* ancrée dans la vallée de la Vézère et tournant autour de l'« Homme de Lascaux » ; sa

maladie et sa mort, en juillet 1962, ne le lui ont pas permis¹¹. La causerie de la bibliothèque d'Orléans, déjà citée, aurait pu en fournir l'introduction car elle fait une place de choix à l'invention de la grotte – développée sur trois pages, truffée de détails nouveaux – et l'oppose à toutes les formes de médiation qui depuis lors canalisent à Lascaux une « foule amorphe » dans laquelle le visiteur le plus sagace se trouve pris malgré lui.



Marcel Ravidat et Jacques Marsal posant en gardiens de la grotte quinze ans après la découverte, au lieu exact où les peintures leur apparurent pour la première fois. Photographie prise par Hans Hinz durant les quelques jours de visite de Bataille et Skira à Lascaux.

- 10 En soi, l'aventure des adolescents découvreurs n'intéresse pas Bataille mais il désire ressentir dans son for intérieur, physiquement et mentalement, ce qui a eu lieu le jeudi 12 septembre 1940, soit un *acte de communication* en tous

points exceptionnel. C'est en effet le dernier groupe des chasseurs-cueilleurs du Paléolithique qui, en refermant hermétiquement la grotte au point que « les limaces elles-mêmes, c'est l'abbé Breuil qui le précise, ne pouvaient plus s'y introduire » (*ibid.* : 336), a rendu possible sa réapparition dont quatre jeunes gens ont été les déclencheurs. Après avoir traversé la grande salle « sans rien voir, la lampe [un médiocre Télécamiit bricolé, a déjà précisé Bataille] n'éclairant pas les peintures trop loin du centre [...], ils s'enfoncèrent dans le couloir étroit, [...] dans le diverticule axial. A ce moment ils aperçurent un certain nombre de traits de diverses couleurs : à leur stupéfaction, ils étaient en présence de grandes figures animales » (*ibid.* : 337). Instant suprême qui annule le temps : le message peint lancé vers l'inconnu par les créateurs de Lascaux atteint alors une cible, il prend forme dans d'autres regards humains. Tous ceux qui viendront ensuite ne pourront vivre qu'à distance, par procuration et « en image » un simulacre de ce contact, de cet échange.

- 11 Avant que soient recensées les œuvres, avant que le « sanctuaire » de Lascaux ait révélé tous ses replis et détails cachés, il y a cette apparition. Et Bataille sait qu'il n'est pas indifférent que des adolescents en soient les destinataires, cela atteste, au contraire, le caractère « miraculeux » de l'événement.
- 12 Entre 1939 et 1944, alors qu'il mène une vie chaotique et angoissée (sa tuberculose est diagnostiquée en avril 1942), Bataille approfondit son projet, amorcé vers 1929, de mysticisme sans dieu dans lequel il inverse tout ce que sa conversion catholique, en 1914, sa fréquentation du séminaire de Saint-Flour, en 1917-1918, et ses huit années de foi ardente et de moments mystiques avaient fait de lui. Mêlant au

journal de ses expériences un discours plus théorique sur leur fondement (*L'Expérience intérieure*, 1943 ; *Le Coupable*, 1944), il manie une vaste culture religieuse où les mystiques les plus extrêmes (Catherine de Sienne, Thérèse d'Avila, Angela di Foligno surtout) ont la plus grande part. Il trouve chez elles des voies pour approcher *l'impossible*. À côté de la dégradation du corps – souillé, mutilé, sanglant – et de la méditation poussée jusqu'au ravissement extatique, il fait une place à un troisième registre, tout aussi capital mais généralement oublié : l'involution vers l'enfance, d'autant plus présente chez Bataille qu'elle est une composante essentielle de *l'apparition*. Le chartiste qu'il fut, et l'historien médiéviste qu'il redevient à l'occasion, sait bien que lors de ses dernières manifestations médiévales la Vierge s'est parfois adressée à de jeunes enfants (Albert-Llorca 2001). Son catholicisme a été forcément nourri d'un culte mariai ravivé par la guerre et qui se ressourc à des manifestations composées sur un canevas assez stable : l'être surnaturel se montre dans des lieux agrestes formant un paysage élémentaire (l'entrée d'une grotte, une source, un arbre, un buisson fleuri...) et parle à des enfants (Mélanie Calvat, quinze ans et Maximin Giraud, neuf ans à La Salette en 1846 ; Bernadette Soubirous, quatorze ans, à Lourdes en 1858...). Plus proches encore, en 1917, les trois petits voyants de Fatima voient d'abord un ange puis la Vierge dont ils reçoivent des secrets de portée cosmologique¹². Entre ces deux époques, au moment de la plus haute spiritualité conventuelle, se place, entre autres, l'histoire de ces jeunes garçons très simples qui, au XVII^e siècle, reçoivent, en extase, des révélations du Ciel aussitôt transcrites dans des lettres secrètes qui se diffusent de congrégation à congrégation, participant à ce que Michel de Certeau nommera la « fable

mystique ». Ce modèle n'est pas une invention de la modernité, en fait il actualise un enseignement doctrinal de longue durée qui fait de l'innocence enfantine le réceptacle des savoirs, des mystères et des révélations les plus centraux du christianisme. La haute théologie mystique de la « docte ignorance » tout comme les visions des petits bergers illettrés illustrent l'ampleur et la diversité des réalisations du même noyau dont l'incarnation de la divinité dans un enfant est l'humus originel, la raison première.

13 Le mysticisme noir de Bataille n'a pas écarté ces miracles « populaires » de l'apparition mariale ; il a, tout au contraire, tenté de les revivre, en les inversant, et de fixer leur avènement. A ce propos un épisode exceptionnel s'impose à notre attention. Il le publie en 1936 dans *Minotaure*, la grande revue créée par Albert Skira. Il le reprendra dans *L'Expérience intérieure*. Nous sommes le 9 mai 1935, à Barcelone. Bataille a été invité par le peintre André Masson, son ami qui va devenir son beau-frère. Après une journée passée à parcourir la ville et une soirée dans les boîtes de nuit du Barrio Chino, ils décident de se rendre à Montserrat, le sanctuaire national des Catalans, lieu d'une des plus anciennes apparitions mariales d'Europe. En 880, dit la légende, de tout jeunes bergers ont vu une vive lueur parcourir la montagne tandis que des voix et des musiques angéliques s'élevaient. Quatre semaines de suite le prodige se répéta au point que l'évêque du lieu fit explorer l'anfractuosité, la grotte d'où montait la lumière merveilleuse : on y découvrit une statue de la Vierge qui passe pour être la *Moreneta*, la Vierge noire depuis lors vénérée au même endroit. André Masson et sa future épouse, Rose Maklès, sœur de Sylvia Bataille, ont vécu à Montserrat, en novembre 1934, une nuit terrifiante et exaltante. Perdus dans

la montagne zébrée d'une extraordinaire pluie de météores, ils se sont réfugiés sur la hauteur vertigineuse au-dessus des nuages, comme dans le célèbre tableau de Caspar David Friedrich. « C'était sublime, commente Masson, [...] c'est un de mes moments les plus saisissants¹³. » Le peintre a-t-il voulu faire partager à son ami les fulgurances de ce haut lieu ou bien, ce qui est plus vraisemblable, Bataille a-t-il été saisi par l'évocation au point de vouloir revivre personnellement cette extase ? En tout cas, l'excursion improvisée comblera leur attente. Ils atteignent la grotte sacrée (*la cova santa*) et le replat où s'élève le monastère bénédictin, ils entendent sans doute l'envoûtante *escolania*, une très ancienne chorale d'enfants, ils évoquent le *Parsifal* de Wagner, qui a fait de Montserrat le château du Graal, puis poussent plus haut dans la montagne. Ils y passent la journée devant un paysage dominé par d'énormes piliers de grès sculptés par l'érosion qui dressent contre le ciel une forêt de pierre, ils y reconnaissent la silhouette du *gigant encantat*, le géant enchanté, « une sorte de rocher sanctuaire », glose Bataille. Là, dans la gloire de mai, Masson lui confie le cœur de sa « nuit de Montserrat », ils communient dans cette expérience. Ils revivent le crépuscule ensanglanté, les ténèbres hantées d'éclairs, la montée du soleil. Émerveillés, en « voyageurs qui s'égarèrent dans la montagne, [ils] assistent à la mort de l'astre, à sa renaissance, descendent dans un lieu religieux où l'on paraît célébrer cet événement et pas du tout la mort du Christ » (Masson cité dans *O.C.5* : 439). « Dans l'église, comme un fœtus », ils ont partagé le sentiment cosmique qui fonde leur religion sans dieu. Ils signeront dans le numéro 8 de *Minotaure* un ensemble composé d'un poème de Masson – *Du haut de Montserrat* –, d'une méditation mystique de Bataille – *Le Bleu du ciel* – et de deux tableaux –

Paysage aux prodiges et *Aube à Montserrat* – inspirés à Masson par ses séjours sur la « montagne sciée ». L'expérience des deux amis est centrée autour d'un thème unique : le vertige inversé, la « chute déchirante dans le vide du ciel » à laquelle Bataille ajoute une image qui le hante depuis 1927, celle de « l'œil pinéal », qui s'ouvre au sommet du crâne, au lieu même de l'âme devenue l'organe suprême du voir dirigé vers le ciel et le soleil¹⁴. La méditation porte sur le rapport originel, d'engendrement et de reniement, de l'homme et de la nature, j'y reviendrai. Le poème de Masson salue, « Du haut de Montserrat », leurs communs héros terrestres (Héraclite, Paracelse et Zarathoustra) dont le second est montré « les deux mains appuyées sur l'épée de la sagesse / En intimité avec les astres et les pierres / Amoureux des cavernes de l'homme / Du ventre de l'univers ». Ainsi, à Montserrat, la Vierge devient noire et l'ascension vers le ciel se mue en plongée dans le gouffre terrestre. *L'Aube à Montserrat*, la petite huile sur toile de Masson, fait éclater cette étrangeté. Le sol jusqu'à l'horizon est un chaos encadré des gros doigts de grès qui miment des profils de statuaire, axé sur une cheminée de fées et soulevé de falaises que parcourt l'éclair zigzagant d'une scie. Le ciel au-dessus est lavé de toute trace de bleu sulpicien, c'est un tohu-bohu qu'entraîne l'énorme roue rouge orangé du soleil. Les nuages bleu nuit dansent, les étoiles, planètes et météores explosent en une éruption de matière peinte, métamorphique et compacte, sans profondeur. Roches et cieux en mouvement forment ensemble le cercle du monde. Nous sommes dans la caverne de Paracelse animée de germinations cosmiques, ventre lithique débordant de ses entrailles calcifiées sous une grande voûte peinte, un ciel souterrain vibrant de couleurs.

14 Deux ans plus tard, en août 1937, Bataille éprouve une extase

similaire alors qu'en compagnie de Laure, son amante, sa « sainte de l'abîme », il gravit par une nuit sans lune les pentes de l'Etna. On lit dans ses carnets la vision infernale de la « longue vallée de lave » conduisant au volcan, l'angoisse de Laure qui s'enfuit droit dans la ténèbre et « l'arrivée à l'aube sur la crête du cratère immense et sans fond – nous étions épuisés et, en quelque sorte, exorbités par une solitude trop étrange, trop désastreuse : c'est le moment de déchirement où nous nous sommes penchés sur la blessure béante, sur la fêlure de l'astre où nous respirions ». Au retour, André Masson convertit l'expérience que lui narrent ses amis en un « tableau de cendres et de flammes » qu'il dédie à Empédocle, le philosophe grec dont la tradition raconte le plongeon final dans la profondeur magmatique de l'Etna (*O.C.* 5 : 499-500).

- 15 Sous ce jour, la rencontre de Bataille et de Lascaux s'éclaire d'une tout autre lumière. Dans la caverne, il recherche le point où l'être, plongé dans un univers de sensations déroutantes, exposé à la violence extrême des contraires, accède à une vision totale qui convertit l'angoisse en ravissement et le trouble en connaissance. Le médiateur véritable, le seul légitime puisqu'il a déjà reçu la révélation, est l'enfant, réel ou imaginaire, qui introduit dans l'inconnu de ce monde. Dès ses premiers textes sur l'art paléolithique, Bataille souligne son rôle. Ainsi accorde-t-il attention à la toute première trouvaille qui a donné lieu à un récit quasi légendaire. Le marquis Don Marcelino Sanz de Sautuola, aristocrate oisif et érudit passionné, explorait une grotte découverte dix ans plus tôt par des chasseurs à Altamira, non loin de son domaine, à l'ouest de Santander ; sa fille Maria, cinq ans (presque neuf en réalité), « moins absorbée que son père dans la considération des argiles truffées de silex qu'elle

avait sous les pieds » (Leroi-Gourhan 1973 : 26), leva les yeux vers la voûte terrestre et s'écria « *Toros ! Toros !* », elle venait de découvrir le splendide plafond polychrome des bisons qu'aucun adulte n'avait su voir (Breuil 1952 : 52 ; Beltrán 1998 : 21). Bataille semble orienter à sa manière le récit, en faisant de Maria de Sautuola une nouvelle Alice au pays des merveilles : « Comme dans un conte de fées [...] sa petite taille lui avait permis d'errer sans effort dans une salle si basse que personne n'y entrait » (O. C. 12 : 261). C'était un jour de l'été 1879¹⁵ Une trentaine d'années plus tard, l'un des sites les plus énigmatiques des Pyrénées ariégeoises, que Bataille semble avoir visité et dont il commente longuement le « dieu cornu », sa plus célèbre figure, fut découvert par Max, Jacques et Louis, les jeunes fils du comte Henri Bégouën, et justement baptisé par leur père « grotte des Trois-Frères¹⁶ ». Trente ans encore et Lascaux devait se présenter à des enfants selon un scénario identique, symétrique et inverse des apparitions chrétiennes de même époque.

- 16 À Lourdes, à Fatima, à Medjugorje plus récemment, et dans la plupart des lieux ainsi marqués, le phénomène a lieu de jour, dans le ciel ou, du moins, l'être surnaturel apparaî-t-il au-dessus de la terre, le soleil est éclatant, il danse, parfois il se voile... A Altamira, aux Trois-Frères et à Lascaux, c'est dans l'obscurité absolue, dans la nuit sans étoiles des profondeurs terrestres que les enfants reçoivent la communication. Dans l'apparition chrétienne contemporaine, la trace de ce qui a été vu se trouve dans la mémoire et la parole des voyants qui déclenchent, au début, l'attente d'un nouveau miracle¹⁷. Dans l'apparition préhistorique les traces matérielles sont premières, surabondantes, souvent superposées et enchevêtrées, mais loin de constituer d'emblée

un ensemble articulé, visible et maîtrisable comme tel, elles témoignent, selon Bataille, du désir de *faire apparaître* par éclairs, dans la lueur incertaine et tremblante des torches et des lampes, les êtres mêlés qu'elles représentent : « Leur sens se donne dans l'apparition, non dans la chose durable qui demeure après l'apparition » (*O. C.* 12 : 274). Au sens strict les grottes ne sont pas « ornées », elles sont un foyer latent de visions et seul le premier regard qui les découvre est fidèle à cette virtualité, étant soudain, de façon inattendue, sidéré par ces « claires et brûlantes présences ». Dans l'apparition chrétienne l'espoir des croyants se tourne bientôt vers les récepteurs du message et la participation au miracle consiste, justement, à *voir les voyants*, dans l'espoir de les *voir en train de voir*, à l'occasion d'une réplique dont ils seraient à nouveau les destinataires. Mais la hiérarchie de l'Église se méfie toujours des enfants visionnaires. D'abord leur relation est incertaine, elle nécessite de nombreuses vérifications puisqu'ils peuvent très bien fabuler à partir d'impressions illusoires, inventer de toutes pièces ou réciter un rôle tramé par des adultes imposteurs. Ensuite, il y a le risque que la dévotion du peuple s'adresse moins au message qu'aux récepteurs, davantage au simple qui a vu qu'à l'être divin qui s'est offert à sa vue ; aussi Bernadette Soubirous fut-elle prestement ensevelie dans un couvent et les enfants de Fatima aussitôt contrôlés par les autorités officielles. Dans l'apparition préhistorique, la défiance peut revêtir des formes similaires. Il fallut presque trois décennies pour que la réalité d'Altamira fût admise des sommités de la préhistoire ; à Lascaux, en dépit d'une attestation scientifique immédiate, le soupçon dura longtemps et, en 1950 encore, l'abbé Breuil dut certifier dans la presse que les peintures étaient bien vraies, qu'elles n'émanaient ni de bergers désœuvrés ni d'adolescents

farceurs¹⁸.

- 17 Bataille s'est toujours plu à rappeler la présence ambiguë de l'Église dans ces affaires d'archéologie de l'art, de manière à jeter un pont discret entre des expériences qu'il conjoint en les opposant : il cite la rumeur qui désignait comme peintres d'Altamira des jésuites qui voulaient déconsidérer la préhistoire (*O. C.* 9 : 333) ; il précise que le Vatican admet maintenant ces recherches et ces hypothèses ; l'hommage constant qu'il rend à l'abbé Breuil, son principal interlocuteur, et à l'abbé Glory, chargé des fouilles et des relevés après 1952 et qui l'a vraisemblablement guidé dans la grotte, s'adresse, dans le fond, autant à leur science qu'à leur soutane qui place le débat au niveau « religieux » qui doit être le sien. Mais, par ailleurs, prenant le parti du peuple croyant, spontanément hétérodoxe, il refuse que la science, celle de l'instituteur archéologue amateur comme celle du prêtre professeur au Collège de France, escamote les inventeurs, il veut *voir les voyants* de la préhistoire, il souhaite s'enrichir de leur vision – « Je me suis mis en peine de serrer de près la vérité de la découverte, de ce moment où pour la première fois, des êtres humains de notre temps s'introduisirent dans le monde le plus lointain » (*ibid.* : 337) – et cela parce qu'il est persuadé que « dans ce moment, si je m'étais trouvé là il me semble que j'aurais pu m'introduire vraiment dans ce monde disparu » (*ibid.* : 336). Mais ce n'est qu'en pensée ou dans l'illumination extatique qu'il pourra désormais saisir au vif « cet éclat sauvage » qui parvient non d'un au-delà métaphysique mais des profondeurs toutes matérielles, et cependant inaccessibles, du temps humain. Tout comme l'ascension de Montserrat puis de l'Etna et la communion dans la montagne lui ont fait partager avec André Masson et Laure « la réalité dont il s'agit [qui] ne peut être atteinte que

dans l'expérience religieuse¹⁹ », comprendre Lascaux sous la conduite des premiers voyants met en mouvement, de façon discrète mais essentielle, le registre mystique et « athéologique » de « l'expérience intérieure »²⁰.

- 18 On pourrait sans doute reconnaître dans cette *apparition aux enfants* l'avatar d'un thème récurrent de la modernité esthétique, celui de l'« œil innocent » dont, à côté du peuple, du sauvage et du fou, l'enfant serait le détenteur en chacun de nous. Mais, contrairement à une tradition interprétative qui dominera jusqu'aux années 1930, et dont Luquet et Van Gennep furent les chauds partisans, rien ne rapproche les œuvres des hommes du Paléolithique des créations plastiques des enfants, seul le *regard* de ces derniers importe, parce qu'il est ouvert à l'émerveillement, n'étant pas encore tout à fait domestiqué. Baudelaire a formulé définitivement cette thèse que toute la génération romantique européenne avait préparée²¹. Cependant, sur cet arrière-plan indéniable, la version de Bataille se détache singulièrement. D'abord, comme nous venons de le voir, la vertu d'enfance s'y manifeste sur une scène unique, celle de l'apparition des images dans la nuit souterraine, sorte d'anamorphose des miracles chrétiens. Ensuite, l'assertion d'un primat de l'enfance ne suffit pas ; tout comme il a vécu à sa manière les transports des mystiques, Bataille doit revivre l'expérience enfantine de la vision pariétale ; elle seule peut répondre à l'attente qui, dès sa première visite de Lascaux, l'a habité : « Comment pourrions-nous nous laisser déranger par ce qui, dérangeant ceux qui hantèrent autrefois ces lieux, donna leur grandeur magique à ces figures élémentaires de la vie ? » (*O. C.* 12 : 637). C'est donc en poète, et non en archéologue, que Bataille descend dans la caverne. Comme il l'écrit vers la même époque à propos, justement, de Baudelaire : « Nous

pouvons définir le poétique, en ceci l'analogie du *mystique* de Cassirer, du *primitif* de Lévy-Bruhl, du *puéril* de Piaget, par un rapport de *participation* du sujet à l'objet. » Il précise aussitôt que le caractère pour lui essentiel de cet « envahissement du sujet » par l'objet est la contemporanéité absolue, le « primat du présent » (*La Littérature et le mal*, 1957, O. C. 9 : 196). Aussi retient-il de Marcel Proust les seuls moments épiphaniques que lui offre ce que l'on appelle, à tort selon lui, la « mémoire » involontaire : pour Bataille la *Recherche* du romancier ne fut pas celle du temps mais de l'*instant perdu* dans lequel toute temporalité se concentre et s'annule²². Le *Lascaux* de Bataille est, de même, l'enfant d'une épiphanie. La grotte est constamment sous sa plume qualifiée de miracle, d'énigme et de mystère mais, décidé à comprendre ce monde dans lequel il s'est lui-même senti inclus, absorbé, compris – puisque le sentiment d'être de plain-pied avec les peintres de Lascaux l'a saisi et ne l'a plus lâché –, il va creuser l'expérience et en proposer une glose dont nous verrons qu'elle ne s'achève pas, qu'elle déporte, suspend, dénie même sa propre progression.



Assis autour d'une table, au fond de la grotte, sous les éclairages photographiques, Albert Skira (à gauche) et Georges Bataille (à droite), accompagnés de leurs épouses, travaillent à l'élaboration de leur ouvrage.

L'énigme

- 19 Dans la caverne de Lascaux, le regard innocent a reçu le prodige qui lui parvenait de l'autre bout du temps. Le discours de ceux qui ont vécu cet instant inouï est précieux jusque dans ses moindres détails. Tout doit être entendu et compris de ce que disent les garçons de Montignac qui sont, avant les dignitaires de la science, les intercesseurs en qui

Bataille a pleine confiance. Il les a montrés explorant et voyant, il va tenter de capter l'impact sur eux de cette vision :

Ces enfants étaient nés dans un pays où les cavernes préhistoriques abondent, ils en avaient entendu parler et ils comprirent aussitôt qu'ils venaient d'en découvrir une nouvelle. Mais l'abondance et la beauté des peintures étaient stupéfiantes : en peu de temps ils parcoururent les diverses parties de la grotte, allant de découverte en découverte. Ravidat fit peu de jours après, à la demande de l'instituteur Laval [...] un récit naïf de l'exploration. Il est difficile de dire à quel point les garçons furent émerveillés : « Notre joie, écrit Ravidat, était indescriptible ; une bande de sauvages faisant la danse de la guerre n'aurait pas fait mieux. » La vérité est, comme me le raconta récemment l'un d'entre eux, que la grotte étant absolument merveilleuse, ils eurent aussitôt le sentiment de celui qui découvre un trésor, une cassette de diamants, un ruissellement de pierreries. Ils pensèrent aussitôt que leur fortune était faite. [...] Si nous entrons soudain dans ce monde, le plus ancien que l'homme ait créé, nous sommes saisis par un sentiment de richesse fabuleuse. Ce fut le sentiment des enfants. C'est ainsi qu'ils ont traduit ce qui leur apparut d'une manière littéralement stupéfiante ; c'est le sentiment le plus fort qu'un être humain puisse éprouver, celui de la richesse personnelle (*O. C.* 9 : 337).

20 Marcel Ravidat et Jacques Marsal disent, avec leurs mots, comme les jeunes voyants chrétiens l'ont maintes fois dit avec les leurs, l'intensité d'un éblouissement qui reconnaît dans la luxuriance peinte de la grotte une merveille qui surpasse toutes les richesses désirables, justement parce qu'elle est *sans prix*²³. Cette réaction puérile, qui se heurtera très vite à la réalité puisque les jeunes gens seront aussitôt dépossédés de leur trouvaille, indique à Bataille une direction de pensée. Lascaux n'est pas seulement une œuvre très ancienne, échappée par chance à la destruction ; sa vision suscite chez

les moins informés l'évidence d'une unité essentielle entre l'art, le trésor – toujours surnaturel car venu d'ailleurs à point nommé – et la joie absolue, ineffable. Le « ruissellement » de la richesse visuelle tout comme l'enchantement de la fête qui lui est souvent associé sont, commente Bataille, des luxes sans utilité, des extravagances déroutantes, des sommes de techniques et de travail disproportionnées dont les cathédrales médiévales offrent l'exemple qui nous est le plus proche. Mais ces monuments de la dépense qui, dans le temps de leur mise en œuvre, « faisaient communiquer les hommes entre eux » au nom de justifications culturelles qui nous sont devenues opaques et étrangères, ont conservé une force irremplaçable : « C'est par eux [...] que le passé communique avec nous », ils maintiennent « entre les masses de l'humanité d'autrefois et nous un sentiment de communion profonde » alors même que notre société, décidément appauvrie, n'investit plus l'essentiel de ses surplus dans la dépense pure, créatrice de liens entre les hommes, mais dans des « œuvres destructrices » de l'espèce humaine et de « la vie terrestre » en général. La fièvre soudaine qui saisit les garçons en présence des parois peintes, leur danse de « sauvages », leur rêve d'une vie allégée de tout besoin traduisent avec une spontanéité que le poète peut entendre l'émotion que le visiteur ressent confusément, malgré tout : « Si nous nous penchons sur le berceau de [notre] espèce, si nous nous reconnaissons semblables à ces êtres qui ornèrent Lascaux, c'est parce qu'ils nous donnent le sentiment de la richesse, ce sentiment qui, sans mesure, nous prendrait à la gorge à Lascaux, si la pauvreté du monde présent n'y entraînait pas avec nous » (*ibid.* : 339).

21 En règle générale, le discours archéologique sur les grottes ornées tel que Bataille l'a connu distinguait trois moments ou

registres de l'approche qui visaient à répondre à trois questions : quoi ? comment ? pourquoi ? La première concerne les sujets représentés, donc ici les animaux, qu'il convient d'identifier, de recenser et de décrire dans toutes leurs caractéristiques ; la deuxième s'attache aux manières de la figuration : soit les techniques de production de l'image particulière et de la composition d'ensemble ainsi que les effets de représentation par lesquels nous reconnaissons ce que l'Occident a nommé, à date relativement récente, l'« art » ; la troisième suppose les conditions, le contexte et les raisons de l'accumulation de ces images dans un lieu qui n'était pas quotidiennement habité, c'est là que, s'appuyant sur des traces archéologiques et sur des comparaisons ethnographiques, se déploie la lutte des hypothèses. Chacune s'efforce de mettre en relation ces trois niveaux et Bataille n'échappe pas à cette nécessité mais il rompt, de plus en plus nettement au fil de sa réflexion sur Lascaux, avec les façons dominantes de les articuler et donc de formuler et de résoudre ce qui est devenu un problème scientifique. L'autorité de l'abbé Breuil, que Bataille rencontra, semble-t-il, à deux reprises²⁴ et qui l'a, par ses travaux, initié à cet univers, impose une vulgate alors très peu discutée : l'art du Paléolithique supérieur représente essentiellement des animaux, il est l'œuvre de chasseurs, il y a un rapport nécessaire entre la chasse et ces figurations ; dans la « mentalité magique » représenter c'est dominer ce que l'on représente, donc cet art a pour but la réussite de la chasse. Les coutumes des populations de chasseurs-cueilleurs contemporains et certains détails des représentations préhistoriques (en particulier les signes qui semblent figurer des sagaies et des flèches dirigées vers le gibier ou fichées dans son pelage) étayaient cette hypothèse qui, formulée pour

la première fois au début du xx^e siècle, a pris force de vérité établie. Or, la réaction des enfants telle que Bataille la partage et la traduit situe la grotte peinte au-delà de toute utilité pratique identifiable. Non que celle-ci ait été, par pétition de principe, inexistante : après tout les chasseurs pouvaient bien user de ces figures pour maîtriser le futur gibier – c'est ce que Bataille concède prudemment et du bout des lèvres à l'abbé Breuil –, mais pour atteindre ce but un tel raffinement de la représentation ne s'imposait pas. On peut bien sûr arguer que plus l'image réussissait à donner l'illusion stylisée du réel et plus elle était considérée comme efficace, ce qui ferait avancer du même pas le souci pratique et la virtuosité esthétique, mais le problème n'en reste pas moins entier : quelles raisons ont fait attribuer à la représentation virtuose une telle puissance ? C'est donc la richesse des images et leur assemblage souterrain qui, à Lascaux, font d'abord question. Aussi Bataille décide-t-il, discrètement, de renverser la *doxa* des préhistoriens de son temps : au lieu de se fixer d'emblée sur le contenu des images – la suite des animaux – et d'en déduire la visée utilitaire des œuvres, c'est la capacité même à faire œuvre qu'il place au centre de sa réflexion, reprenant, sans le dire, la proposition oubliée d'Aristote en sa *Poétique*, qui fait de la faculté de représenter (*mimésis*) un trait distinguant l'homme de l'animal (Aristote 1932 : 1448 b 5)²⁵.



Georges Bataille à Lascaux

- 22 Son trouble profond à la vue des photographies de Fernand Windels puis des peintures réelles s'autorise ici du commentaire stupéfait et laconique d'un créateur visionnaire : Pablo Picasso. L'anecdote était connue, Bataille y fait allusion dès les premières lignes de son livre : les peintures de Lascaux « sont les seules dont il soit possible de dire, selon le mot du plus grand des peintres vivants, qu'on n'a jamais rien fait de mieux depuis » (*O. C.* 9 : 9). Bataille prend ce jugement au pied de la lettre : Picasso n'a pas reconnu dans les peintures de Lascaux les tâtonnements de l'art en ses débuts mais bien l'art d'un coup pleinement réalisé, à partir duquel commence la succession historique des variations et redécouvertes, qui n'a rien à voir avec un quelconque progrès. En conséquence, il convient de penser Lascaux, acmé de l'expression figurée au Paléolithique supérieur, comme une rupture et comme une origine : un Rubicon technique, social et mental a été franchi par l'espèce humaine, ces dessins, gravures et peintures en sont le signe éclatant. Mais comment rendre sensible cette évidence neuve de l'art ?
- 23 D'abord en soulignant les habiletés techniques de l'*artifex*, de l'artisan. Si Bataille renvoie en annexe de son livre le bilan des savoir-faire picturaux que les préhistoriens ont commencé à recenser, en revanche il inclut dans son développement central, en conclusion de sa description de la grotte, un trait dont l'abbé Breuil avait fait un simple critère chronologique : les plus anciennes figures qui forment le cœur du décor de Lascaux sont en « perspective tordue [...] ». C'est-à-dire de profil, mais comme si, pour les mieux dessiner, l'on avait tordu certaines parties, les pattes, les oreilles et les cornes (ou les bois). [...]. Les pattes du bison sont fendues et les deux cornes, au lieu de se confondre, ou

d'être parallèles, ont la forme de lyre qu'elles auraient à nos yeux si l'animal nous faisait face (mais cette lyre est inclinée : le bison est figuré la tête basse, dans l'attitude de la charge) » (*O. C.* 9 : 60). On aura compris que Bataille déplace l'argument du préhistorien : l'archaïsme n'est pas maladroit, la torsion de la perspective dans la représentation des corps crée un effet que notre œil académique perçoit comme une « gaucherie » mais qui relève d'une anamorphose systématique, trait stylistique qui sera plus tard étendu à d'autres déformations, par exemple à l'ampleur de la panse et des flancs qui donnaient à l'abbé Breuil l'illusion de voir partout des « femelles gravides ». Tout porte à croire que Picasso ou Masson, pour citer des admirateurs de Lascaux très proches de Bataille, ont été saisis par ces inventions régulières de la représentation qui confirmaient l'effet d'ensemble de ce qui était devenu, au fil d'un temps indéterminé mais assez bref, une composition totale faisant de ce lieu clos et compartimenté un monde en soi.

24 De fait, au-delà de sa dimension technique ou stylistique, le regard de Bataille sur Lascaux implique que « les données de l'observation » pénètrent le sujet qui observe et fassent « corps avec lui²⁶ ». Cette unité est celle de la vision première, revécue dans l'imaginaire. Ainsi, souvenons-nous, les enfants de Montignac, chus dans l'antichambre de la grande salle, celle de la somptueuse frise des taureaux, ne voient rien de son décor à cause de la hauteur des parois et de « la mauvaise lumière de leur malheureuse lampe » (*O.C.* 9 : 337) ; ils ne commencent à percevoir des traits puis des figures qu'en abordant, dans son prolongement, l'étroit couloir que l'on nommera le diverticule axial. Pour Bataille ce lieu est sacré parce qu'il est celui de la rencontre qu'il a lui-même revécue. Dans la très singulière visite écrite de la grotte qui forme le

centre de son livre, il laisse apercevoir, au sein de sa description même, un reflet de cette illumination :

Dès l'entrée, le plafond de ce diverticule est investi par un ensemble écartelé de vaches rouges, dont la légèreté est aussi paradoxale que l'emplacement. Comme si elles jouaient, elles composent sur nos têtes, non la ronde que pourrait ordonner une paroi verticale, mais ce qui n'est concevable qu'au plafond, un ensemble écartelé, divergent dans tous les sens. [...] Sur la partie droite [...] de la galerie ces vaches continuent une remarquable série de petits chevaux. Ces trois chevaux, que l'on a souvent désignés sous le nom de « chevaux chinois », font eux-mêmes suite à un cerf élaphe dont seuls la tête et le dos sont figurés : ils se dirigent, à l'encontre du cerf, vers la salle, et surtout, le second d'entre eux est l'une des figures les plus raffinées, les plus attirantes de Lascaux. Sa silhouette, claire et brillante, est pour ainsi dire soulignée de signes d'une couleur ocre plus foncée, où l'on peut voir des flèches volantes empennées. En raison de leur forme ramassée, ces chevaux ont souvent été rapprochés de certaines peintures chinoises, d'où leur nom, mais le second me semble plus parfait que les chevaux les plus subtils des Chinois. Entourés d'un contour noir, la crinière et les sabots noirs, ils sont d'une couleur ocre, qui peut être vive en contraste avec le blanc de la calcite sur laquelle ils sont peints et qui, réservée, donne la couleur délicate du ventre. Ils auraient pu, comme les chevaux noirs de la salle, composer un mouvement de frise, mais les choses se passent, dans le diverticule, assez différemment : la composition y est, comme je l'ai dit, tout entière écartelée. Elle existe pourtant, mais subtile, en mosaïque d'éléments discordants [...], une constellation de la vie animale est mouvante autour de nous (O. C. 9 : 50-51).

25 La vision – des enfants et du poète – est miraculeusement intense parce qu'elle est communication instantanée au-delà du temps, c'est pourquoi elle capte et reflète quelque chose de

l'expérience des auteurs de ces images. Reliant la perception à la création, Bataille s'efforce parfois de rendre cet effet d'abyme dans le miroir ; ainsi à propos d'une frise de la nef, en apparence anodine :

Sur la droite, cinq têtes de cerfs élaphe se succèdent au-dessus d'un léger relief de la paroi comme si elles émergeaient de l'eau d'une rivière, se dirigeant vers le fond de la nef. Bien qu'elles étonnent peu d'abord, ces images nous laissent une étrange sensation de douceur animale, touchant à la métempyscose. Comme si le peintre, lui-même un cerf au lieu d'un homme, les avait peintes en un moment de confusion mal éveillée. Elles donnent elles-mêmes une impression de somnolence et suppriment en un glissement le sentiment de la limite : nulle différence dès lors, entre le regard qui les envisage et la présence de ces êtres envisagés (*ibid.* : 58).

26 Ne retenons surtout pas de ce passage une proposition sur l'état de transe qui aurait été celui du peintre chaman, théorie qui est en train de renaître dans les années 1950 et que Bataille, nous le verrons, rejette avec scepticisme²⁷. Ce qu'il évoque est plutôt l'état créatif qui, pour aboutir à ces lignes noires – si légères, gracieuses et expressives –, avec une parfaite sûreté de main et une totale économie de moyens, doit avoir incorporé quelque chose du sujet qu'il rend présent d'une façon jamais vue. C'est cette richesse, pas encore figée en routine, que Picasso a reconnue comme « art » au sens plein du terme et qui impose la nouveauté absolue de Lascaux et de l'art pariétal en général puisque la peinture, dont les deux dimensions et la polychromie s'accordent aux parois hétérogènes, inégales et mouvementées de la grotte, s'y révèle pour la première fois, selon le mot fameux de Léonard, *cosa mentale*²⁸. Le contexte, dans lequel les spécialistes espèrent trouver la clé de ces œuvres, ne peut donc se réduire au sol archéologique proche. Même s'il faut très finement le fouiller,

celui-ci est d'emblée universel, il interroge l'accomplissement de l'humanité actuelle. L'hypothèse synthétique de Bataille se situe à ce niveau.

- 27 Il suffira d'en rappeler les grandes lignes. Elles s'enracinent dans la théorie de l'économie générale, de la dépense et de la « part maudite », dans la réflexion collective du Collège de sociologie sur le sacré et la fête ainsi que dans la *Théorie de la religion* rédigée en 1948, soit toute l'œuvre « philosophique » antérieure que *Lascaux* recompose en faisant de l'art l'indice majeur du « devenir homme ». La vallée de la Vézère s'impose alors, sous la plume de Bataille, comme le théâtre d'un drame anthropologique tout à fait exceptionnel. On y a, en effet, retrouvé les restes d'une première espèce d'homme, le Néandertal, qui confectionne ses outils et traite de manière attentive ses morts, et aussi d'une seconde réalisation du genre *homo*, l'homme de Cro-Magnon qui, morphologiquement, n'est autre que l'homme moderne, l'auteur même de *Lascaux*. Gauchissant les catégories paléoanthropologiques de son temps, dont il est parfaitement informé, Bataille leur préfère des qualificatifs renvoyant à des capacités créatives particulières. Le Néandertal est *homo faber*, il a l'ingéniosité du producteur d'outils qui permettent l'action sur la matière ; son intelligence et ses moyens de communication ont évolué au rythme de cette invention lente mais continue du savoir-faire technique. Le soin qu'il porte aux cadavres laisse entendre non une dévotion aux ancêtres mais une terreur du retour obsédant des défunts, ce qui suggère l'émergence d'un système d'interdits autour de la vie en général : de la mort qui la conclut et de la sexualité qui la perpétue. Son cousin Cro-Magnon (*homo sapiens*, à cette époque) est arrivé d'Orient quarante mille ans avant notre ère, il possède à un degré au moins égal de raffinement les

mêmes capacités techniques mais il y ajoute le sens de la dépense gratuite, de l'exercice désintéressé, du labeur gracieux, il est donc *homo ludens*, l'homme du jeu²⁹, un jeu qui va nécessairement, pour Bataille, explorer et transgresser, collectivement et personnellement, la frontière des interdits antérieurs, un jeu qui se déploie dans la fête et le rire. Quant à l'art, qui rassemble au plus haut degré toutes ces ruptures et qui, sous sa forme mobilière puis pariétale, coïncide assez strictement avec l'apparition de l'homme nouveau, il est le « jeu suprême » en qui s'exprime la fascination collective pour le « ruissellement » des richesses que l'œil, la main et l'esprit sont capables de produire et de partager. Il est certes légitime d'entasser des hypothèses invérifiables sur les usages locaux de ces représentations et même d'en déduire des rites complexes voire un système religieux, mais tout cela ne doit pas étouffer la seule certitude : avant de servir, l'art devait *être*, et c'est cet être qu'il faut avoir l'audace ou le courage de questionner. Mieux même, c'est cet *être de l'art*, et non des rituels chtoniens dont on ignorera toujours le détail, qui fait de Lascaux un sanctuaire *pour nous*, espace sacré où se révèle non un monde spirituel et rituel inconnu pour toujours mais la réalité d'un désir et d'un pouvoir nouveaux chez un homme qui apparaît comme notre semblable. En atteste l'enthousiasme immédiat de l'enfant, du poète et de l'artiste.

28 Il demeure pourtant, telle une énigme dans l'énigme, un écart difficile à franchir entre l'homme de Lascaux et nous. Pourquoi, alors qu'il a magnifiquement atteint la capacité de rendre présent ce qui est absent, par le tracé et la couleur, a-t-il choisi de réserver aux animaux toute la place ? A Lascaux, rien n'évoque une mythologie cosmique, comme celle que Bataille et Masson ont projetée sur le chaos de Montserrat et dans le cratère de l'Etna, de même aucune silhouette

d'homme ne saute aux yeux dans les salles et passages de la caverne. On sait que, proportionnellement, cette représentation est fort rare dans l'art paléolithique et que, quand elle advient, des traits animaux masquent et métamorphosent une humanité incontestable mais fuyante³⁰. Le paradoxe est donc très intrigant : *homo sapiens* affirmerait sa pleine maîtrise du jeu suprême qui le fait homme en refusant d'exposer l'apparence de l'humain, en s'excluant presque de la représentation.

29 Bataille lie en faisceau les explications de cette apothéose de la vie animale. D'abord, conformément au noyau des anthropogonies les plus familières, l'homme, en se redressant, a nié la Nature qui l'a engendré, l'*homo faber* émergeant n'est plus en elle, tel l'animal, « comme l'eau dans l'eau ». Mais cela ne signifie pas que l'humanité préhistorique pensait l'animal comme radicalement autre. Bien au contraire, le chasseur entretenait avec ses proies des rapports qui allaient de l'échange à la vénération. La différence posée n'aboutit donc pas à une rupture ontologique, celle-ci ne viendra que bien plus tard, avec le triomphe de la rationalité moderne qui niera toute animalité dans l'homme et réciproquement. A Lascaux l'animal était « plus saint » et « le dieu se distinguait mal de la bête. Jamais, quand nous entrons dans la caverne, nous ne pouvons perdre de vue cette vérité première des premiers hommes » (O.C. 9 : 76). L'utilité nourricière de la proie était convertie en une souveraineté devant laquelle le chasseur s'inclinait : « *Les Animaux et leurs hommes* est le titre d'un recueil de poésies de Paul Éluard. Peut-être la caverne de Lascaux nous est-elle ouverte à la condition que cette formule de la poésie, que l'un des plus grands poètes français nous laissa, nous serve de clé. Un sentiment plus juste de l'homme est la condition de la poésie :

c'est aussi le prix qu'il faut payer si nous ne voulons pas nous fermer aux enseignements silencieux de la caverne » (*ibid.* : 78).

- 30 Les parois de Lascaux proclament la dignité, peut-être la divinité, des animaux. Mais ceux-ci, pris aux filets de l'art, incarnent « ce qui bouge » et suggèrent « un sentiment de danse de l'esprit », une sorte de fièvre créatrice dans laquelle l'homme semble renouer intensément, en contournant et déplaçant les très vieux interdits de la mort et du sexe, avec la Nature qu'il avait dû d'abord renier pour s'accomplir : « Ce qui s'impose à nous devant [ces peintures] est la libre communication de l'être et du monde qui l'entoure, l'homme s'y délivre en s'accordant avec ce monde dont il découvre la richesse. » Cet art a donc pour unique sujet l'en deçà de l'homme, cette *origine* animale que, jusqu'alors, la très longue histoire humaine – technique et sociale – aurait eu pour souci, ou pour effet, de tenir quelque peu à distance. Origine insaisissable et informulable dont la ronde ininterrompue des animaux suggère au moins le lieu.
- 31 Dans un commentaire très subtil, Maurice Blanchot a su capter cette dimension essentielle de la pensée de son ami, allant jusqu'à l'explicitement contre certaines de ses formulations. La grotte de Lascaux, se demande-t-il, doit-elle être considérée comme le premier pas de l'art, la source première, en un sens historique strict ? Peut-on, comme Bataille le fait parfois, confondre débuts et origine ? Pour Blanchot il n'y a pas d'origine qui ne soit « toujours voilée et dérobée par ce qu'elle produit et, peut-être alors, détruite ou consumée en tant qu'origine ». Beaucoup de manifestations, modestes ou spectaculaires, du souci esthétique ont sans doute précédé Lascaux – point que les archéologues n'ont cessé de souligner depuis³¹ – mais une origine se reconnaît dans son « pouvoir

de rejeter loin en arrière ce qui était tout derrière elle », par essence elle efface ses traces, s'affirme *ex nihilo* et nourrit par là un mystère insondable sur ce qui l'a préparée. En même temps c'est l'absolu de l'origine – du monde, de la vie et de l'homme – que cette aurore fait surgir comme question possible. N'est-ce point cette vérité générale de l'art qui s'impose dans la caverne au visiteur inspiré ?

Rien ne peut établir que l'art commence en même temps que l'homme débute ; tout indique plutôt un décalage significatif des temps. Mais ce que suggèrent les grands moments de l'art, c'est que l'homme n'a contact avec son propre commencement, n'est affirmation initiale de lui-même, expression de sa propre nouveauté, que lorsque, par le moyen et les voies de l'art, il entre en communication avec la force, l'éclat et la maîtrise joyeuse d'un pouvoir qui est essentiellement pouvoir de commencement. A Lascaux l'art ne débute pas et l'homme non plus ne débute pas. Mais c'est à Lascaux, dans cette caverne vaste et étroite, sur ces parois peuplées, dans cet espace qui semble n'avoir jamais été un lieu de demeure ordinaire, que l'art a sans doute pour la première fois atteint la plénitude du 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 (Blanchot 1955 : 933).

Le silence

32 Pénétrée le 12 septembre 1940, la grotte de Lascaux devint le secret des quatre garçons de Montignac qui, le lendemain, revinrent poursuivre leur exploration. Marcel Ravidat raconte : « Munis d'un matériel indispensable, nous nous mîmes en route à intervalle de 10 minutes les uns des autres et en prenant des chemins différents telle une poignée d'Indiens cachant leur piste. Arrivés à notre trésor (c'est le

nom que nous avons donné à notre découverte), nous nous mîmes à aménager un peu l'entrée puis nous partîmes à nouveau vers l'inconnu. Allant de merveilles en merveilles » (Delluc & Delluc 1979 : 23). Leurs lampes à carbure éclairent en plein, cette fois, la frise des taureaux de la grande salle, ils retrouvent le diverticule et son décor écartelé, ils se glissent ensuite dans le passage, à quatre pattes et en rampant, et parviennent jusqu'à la nef où ils découvrent, au-delà d'une masse d'argile glissante, aujourd'hui nivelée, de grandes figures bien visibles. On accède alors à ce que l'on nommera l'abside, à droite de la nef, par une sévère pente argileuse qui s'achève en replat ; au-dessus des visiteurs la voûte présente un extraordinaire enchevêtrement de formes gravées recouvrant des figures polychromes. C'est ce deuxième jour, le vendredi 13 septembre, que les enfants atteignirent une limite inquiétante : « Nous arrivâmes devant un trou qui descendait verticalement, et dont nous ne voyions pas le fond. Là nous fîmes une pause. Qui va descendre le premier ? » La délibération désigne Marcel Ravidat, le seul assuré de remonter à la force des bras tandis que ses compagnons plus fluets maintiendront ensemble la corde. Dix mètres plus bas, il touche le fond et pousse jusqu'à un éboulement infranchissable qui le force à revenir. Reprenons, avec ses mots, le fil de son récit :

Je fis donc demi-tour et inspectai les parois. Là fut grande ma surprise de voir une figure humaine à tête d'oiseau et n'ayant que quatre doigts, renversée par un bison, le tout formant un tableau d'environ deux mètres. Après avoir exploré les moindres recoins, je remontai non sans peine à l'endroit où étaient mes copains. Lorsque je leur eus raconté l'étrange découverte, ils voulurent tous y descendre. [...] Ayant confiance dans ma force, ils descendirent tour à tour dans ce puits, seulement pour remonter ce fut une autre paire de

manches : il me fallut les hisser l'un après l'autre à bout de bras en n'étant pas trop sûr de mon équilibre. Enfin, je parvins à les remonter, et c'est avec un teint un peu pâlot qu'ils me dirent l'effet produit par cette peinture inattendue (Delluc & Delluc 1979 : 23).

33 Bataille a lu ce rapport, sollicité et archivé par l'instituteur archéologue, et a entendu ce récit de vive voix. Il ne peut qu'être sensible à la stupeur ombrée d'angoisse qui saisit les premiers découvreurs, elle traduit d'abord le contraste le plus vif de la caverne : après la ruée animale l'absence de l'homme s'impose d'un coup devant cette fragile « figure humaine à tête d'oiseau » enfouie dans un coin si reculé. Bataille, qui a connu douze ans plus tard le puits bien dégagé, équipé d'une échelle murale mais toujours réservé à très peu de visiteurs, va se figer à son tour devant cette apparition :

Le puits est l'une des parties les plus surprenantes de la caverne. Il ne contient qu'un petit groupe d'images que leur exécution ne situe peut-être pas, dans la caverne, parmi les plus habiles, mais il n'en est pas de plus étranges. [...] Il n'est pas nécessaire, à vrai dire, de descendre au fond du puits : une plate-forme étroite, à mi-hauteur, à quatre mètres au-dessous du sol de l'« abside », permet de faire face [...] à une paroi sur laquelle, d'un côté, un rhinocéros est figuré et, de l'autre, un bison ; entre eux, à demi tombé, un homme à tête d'oiseau surmonte un oiseau figuré en haut d'une perche. Le bison est littéralement hérissé de fureur, sa queue est dressée et ses entrailles se vident en lourdes volutes entre ses jambes. Devant l'animal, une sagaie est tracée de droite à gauche, coupant le haut de la blessure. L'homme est nu et ithyphallique ; un dessin de facture puérile le fait voir couché de tout son long, comme s'il venait d'être frappé à mort : ses bras sont écartés, ses mains ouvertes (celles-ci n'ont que quatre doigts) (*O. C.* 9 : 59-60).



L'« Homme-oiseau » au fond du puits.

- 34 Précisant cette description, il soulignera plus loin l'antithèse qui illustre la seconde énigme de la grotte, celle de la souveraineté des animaux : non seulement l'homme de Lascaux est unique, caché et, peut-être, mort mais « tracée à grands traits de peinture noire [...] sa facture raide, enfantine, est d'autant plus choquante que le bison peint avec [lui] est d'exécution réaliste (du moins est-il vivant dans tous les sens) » (o. C. 9 : 84). Quant au profil d'oiseau, ne correspond-il pas aux masques de l'art mobilier et pariétal ou encore aux faces lisses, sans traits, des statuettes féminines de l'époque antérieure, les uns et les autres se refusant la possibilité de représenter le visage humain ? En fait, le trouble des inventeurs et des savants n'est pas né de ce seul contraste mais du fait que celui-ci est *mis en action* dans ce qui est, de

toute évidence, une scène au sens dramaturgique. Dès lors se posent les questions de son découpage (où tracer le cadre qui la limite ? quels personnages y inclure ?) et de son déroulement dans le temps (quels moments de quelle action sont ici représentés ?). Vient ensuite l'interprétation qui tente de justifier tous les détails retenus. Convaincu qu'elle signale la sépulture d'un chef mort à la chasse, l'abbé Breuil fit creuser très vite, et sans succès, au pied de la scène ; d'autres, Horst Kirchner surtout, s'appuyant sur le masque et le bâton à tête d'oiseau tracé au côté droit de l'homme nu, y reconnurent un épisode de possession chamanique destinée à communiquer, par le truchement d'un sacrifice et d'une transe, avec le maître des animaux... Bataille oppose à cette fringale herméneutique, dont il résume vite les solutions, un étrange et net refus : « Je ne puis rien ajouter à la discussion : l'ambiguïté de la scène, énigme et drame, doit lui être laissée » (*O. C.* 9 : 60).

35 Mais tel n'est pas son dernier mot. Deux ans plus tard, dans son livre sur *L'Érotisme* (Bataille 1957), il revient au puits en introduisant non une interprétation détaillée mais une orientation sémantique générale : conformément aux croyances attestées par l'ethnographie chez les peuples chasseurs de la toundra, « dont la vie ressemble sans doute à celle des peintres des cavernes », l'homme meurt symboliquement d'avoir tué le bison, il expie ce prélèvement violent et nécessaire sur le monde animal, « le sujet de cette célèbre peinture, qui a suscité des explications contradictoires, nombreuses et fragiles serait *le meurtre et l'expiation* » (*O. C.* 10 : 77). Sans doute rédigé dans la foulée, en 1958, « Le berceau de l'humanité », long article qui restera inédit, ajoute quelques précisions en réaffirmant « l'intention religieuse » de la scène et son atmosphère sacrificielle :

« Celui qui donna la mort entre dans la mort. » Suivant en cela l'abbé Breuil, Bataille semble prêt à intégrer le rhinocéros dans le drame : c'est lui qui a peut-être infligé au bison sa terrible blessure, cependant le peintre a minimisé son rôle, il est là juste pour exempter le chasseur de la faute. « Mais, conclut-il, la peinture du puits reste dans l'équivoque » (*O. C.* 9 : 374-375). Il reviendra sur cette ambiguïté foncière l'année suivante (août 1959), en rendant compte de l'ouvrage de Johannes Maringer sur la religion préhistorique :

Je n'ai pas la prétention d'expliquer ce célèbre mystère. Aucune des interprétations proposées ne m'a paru satisfaisante. Mais [...] le situant dans le monde religieux équivoque, riches de réactions violentes que j'ai voulu évoquer, je puis me borner à dire que cette peinture enfouie dans le saint des saints de Lascaux est à la mesure de ce monde, même qu'elle est la mesure de ce monde. De ce monde pathétique et inintelligible d'où sortit la religion, puis l'inextricable foisonnement des religions (*O. C.* 12 : 509).

36 Dans ces premiers commentaires, Bataille semble avoir oublié un détail que sa première description voilait sous un terme savant, quasi pédant : l'homme de Lascaux, notait-il dans son livre, est « nu et ithyphallique ». René Char, dont Bataille fut l'ami et, pendant deux ans, le proche voisin à Carpentras – ce qui laisse imaginer leur fascination commune devant les photographies de Fernand Windels et les conversations qui en naquirent³² – fut d'emblée plus direct. Dans l'ensemble de poèmes qu'il consacre à Lascaux, la scène de « l'homme-oiseau mort » s'ouvre sur le « long corps qui eut l'enthousiasme exigeant ». La métaphore est polysémique, désignant inséparablement l'ardeur sans mesure et finalement châtiée du chasseur et son désir ostensible. En 1959, le poème en prose « Aux riverains de la

Sorgue » retient ce dernier sens ; Char y oppose la démesure technique de l'homme moderne conquérant l'espace à « l'homme granité, reclus et recouché de Lascaux, au dur membre débourbé de la mort » (Char 1995 : 351 et 412). Chez Bataille, le détail restait en réserve, le revoici en 1962, dans *Les Larmes d'Éros*, l'ultime livre péniblement mené à bien. Il s'ouvre par un chapitre où la réflexion repart et se propose d'aller « plus loin ». Cette fois l'érection du chasseur mourant dessiné en forme de risible caricature est clairement marquée, il devient « homme au visage d'oiseau, qu'affirme un sexe droit ». Détail désormais majeur qui établit aux yeux de Bataille « l'accord essentiel et paradoxal [...] de la mort et de l'érotisme » dont la spécificité commune est qu'« ils se dérobent dans l'instant même où ils se révèlent » (O. C. 10 : 597). Est-ce là le point final d'une analyse qui contredirait la première attitude de Bataille, son silence résolu ? On l'a parfois prétendu, mais à mon sens il n'en est rien. Une fois son *Lascaux* publié, il n'a cessé de méditer cette scène, de jouer avec les rapports possibles qu'elle contient sans pour cela souhaiter en lever l'équivoque, en énoncer le fin mot. Tout au contraire, il place ses lecteurs devant une interprétation en forme de puzzle éclaté dont la cohérence semble obstinément refusée, l'essentiel étant l'effet que la scène provoque sur lui :

Il n'est sans doute au monde d'autre image aussi lourde d'horreur comique ; au surplus, en principe, inintelligible. Il s'agit d'une énigme désespérante, avec une risible cruauté, se posant à l'aurore des temps. Cette énigme, il ne s'agit pas vraiment de la résoudre. Mais, s'il est vrai que nous manquons les moyens de la résoudre, nous ne pouvons nous dérober ; elle est inintelligible sans doute, elle nous propose du moins de vivre dans sa profondeur (O. C. 10 : 596).

37 Nous avons vu Bataille construisant son enquête et son récit

en passant d'une énigme à l'autre, la première incluant la seconde comme une poupée gigogne. Dans l'espace étroit du puits, bord extrême de la caverne et lieu des plus intensément fréquentés par les visiteurs préhistoriques, une troisième et dernière énigme, narrative et esthétique, s'est présentée. L'enquêteur, prolix sur la rupture qu'introduit l'art dans l'évolution humaine et sur la relation de l'homme à l'animal qu'il suggère (deux questions qu'il pense avoir reformulées si ce n'est résolues), choisit de mettre entre parenthèses la seule suite de figures qui sollicite vivement l'émotion et, peut-être, l'attente d'un sens – souvenons-nous des garçons remontant du puits pour la première fois tout « pâlots » et tellement déroutés par ce qu'ils ont vu. Préférant dans ce cas l'ombre à la lumière, Bataille, qui revient pourtant quatre fois en six ans sur la même image, laisse la demande en suspens ou, plutôt, il lui conserve, au-delà de quelques assertions générales sur le sexe et la mort, sa *valeur d'énigme*.

38 Observons d'abord que ce choix de ne pas en dire plus a, au moins, un effet rhétorique très puissant, il oriente l'attention vers l'analyste en lui renvoyant l'interrogation : pourquoi Georges Bataille se refuse-t-il à décoder vraiment la scène du puits, et elle seule ? se demande inmanquablement le lecteur. Un effet semblable conclut, par ailleurs, une des fictions les plus dérangeantes de Bataille, *Madame Edwarda*, qu'il écrit et publie clandestinement, à la fin de 1941, sous le pseudonyme de Pierre Angélique. Ce récit court, qui fait alterner l'intrigue et son commentaire, trouble par la disproportion provocante entre son sujet *a priori* trivial (la rencontre, dans une maison close, du narrateur et d'une prostituée puis leur errance nocturne dans Paris) et les répercussions de chaque geste et discours qui débouchent sur des révélations essentielles et bouleversantes, le parcours des

deux personnages renvoyant par des allusions multiples à une initiation. Or, le livre s'achève sur cette interrogation du narrateur : « Je dis ce qui m'opresse au moment d'écrire : tout serait-il absurde ? ou y aurait-il un sens ? [...] Un sens caché ? évidemment caché ! Mais si rien n'a de sens j'ai beau faire [...] » (Bataille 2004 : 338). Au moment même où il achève son *Lascaux*, à la fin de 1954, Bataille reprend *Madame Edwarda* pour une édition publique, signe de son nom une préface et, dans des notes pour une « Suite », focalise sur son propre texte la question du sens : « Les lecteurs de *Madame Edwarda* se demandent ce que signifie ce petit livre... L'auteur n'y pensait plus et se l'est demandé lui-même » (Bataille 2004 : 909). Les commentateurs les plus impliqués en concluront, en des termes assez proches, que ce livre est ininterprétable – « Le sujet d'*Edwarda* se situant en deçà ou au-delà des acceptions habituelles du langage, comment en rendrait-il compte ? » (Duras 1958) –, formule que nous retrouverons, chez Blanchot et d'autres, comme la marque d'une résistance sélective à l'acte herméneutique lui-même³³.

39 Le parallèle est saisissant : au moment où Bataille se refuse à entrer dans le jeu gratuit des interprétations de la scène préhistorique, il suggère un choix identique aux lecteurs d'un texte secret, violent et grave dont il reconnaît pour la première fois qu'il en est l'auteur. Au mystère du puits de Lascaux, devant lequel s'arrête et se dérobe le chercheur Bataille, correspond le mystère de ses récits les plus intimes, ce qui nous incite à scruter dans tous ses écrits – savants, autobiographiques et fictionnels – les contours et les raisons de l'énigme dont il a choisi de côtoyer à jamais la profondeur. La démarche de Bataille face à Lascaux, son identification aux enfants découvreurs et sa perception effarée ou exaltée de la

grotte, de ses peintures et de ce que le puits lui révèle, ne seraient-elles pas éclairées par un silence qui équivaut à un index pointé vers l'essentiel ? Gageons qu'en déplaçant ainsi l'énigme du dehors au dedans, vers sa subjectivité d'interprète, Bataille ouvre une fenêtre sur ce que fut sa « méthode », soit la « participation » de l'observateur à ce qu'il observe au point de transformer l'observation en une *expérience intérieure* qui, à Lascaux, met en jeu son rapport intime à l'originel.

40 Jamais, dans toute la production savante ou philosophique de Bataille, le terme « énigme » n'a été aussi présent que dans son *Lascaux* et dans les écrits qui le prolongent. Nous devons l'entendre de deux manières ou plutôt en distinguer, comme il le laisse pressentir lui-même, deux degrés. Le premier consiste en une « mise en énigme » des faits qu'il souhaite comprendre. Ainsi toute sa description « objective » est organisée autour d'une question focale, elle-même dédoublée (naissance de l'art et rapport à l'animal) dont il découvre au lecteur l'hypothétique résolution. Mais le terme « énigme » recouvre un autre sens, plus ample, vers lequel s'effectuent sans cesse des passages ; on pourrait le qualifier d'ontologique, dans la stricte acception du terme. En effet, au-delà d'énigmes particulières, se déploie l'énigme absolue qui les englobe, les contient : ce monde, écrit Bataille, est donné à l'homme « ainsi qu'une énigme à résoudre. Toute ma vie – ses moments bizarres, dérégés, autant que mes lourdes méditations – s'est passée à résoudre l'énigme³⁴ ». La question de l'origine fait constamment glisser d'un sens à l'autre, des énigmes limitées à l'énigme de l'être en général, aussi les sciences positives naissantes – histoire, linguistique, etc. – ont-elles pris soin de déboulonner « l'idole des origines », comme disait Marc Bloch, pour se prémunir

contre l'illimitation incontrôlable de leur objet. Or, dans l'espace mouvementé de la caverne et dans ses images pariétales Bataille a concentré toutes les grandes questions originaires qui le retiennent par ailleurs – la religion, l'art et l'érotisme comme marques de l'hominisation –, passant sans relâche des énigmes délimitées que l'on peut tenter d'éclairer si ce n'est de résoudre à celle qui, les concentrant toutes, est irrésolue. Tout porte à croire qu'il l'a reconnue dans la scène cachée du puits. Reste à relever les chemins qui inexorablement conduisent à ce face-à-face prenant et silencieux.

41 La réflexion anthropologique sur l'énigme peut, à ce moment, nous servir de guide. Le 5 janvier 1960, Claude Lévi-Strauss prononce sa « Leçon inaugurale au Collège de France » ; Bataille ne put y assister. De Lévi-Strauss il a médité et commenté avec grande attention les premiers livres – en 1950, tous deux ont même projeté ensemble que Lévi-Strauss rédige un ouvrage sur le potlatch dans une collection lancée par Bataille (1997 : 429, note 1) –, il est donc très probable qu'il a lu le texte de la conférence. Or, celui-ci contient un développement neuf et éclairant sur l'énigme³⁵. Lévi-Strauss restitue au mot sa définition précise, fondée sur la poétique d'Aristote (1932 : 1458 a 22) : l'énigme, ou comme disent les enfants, la devinette, est un genre de discours où l'on invite le joueur interrogé à faire correspondre à une définition alambiquée ou équivoque une réalité cachée, qu'un terme simple mais inattendu désigne. On sait bien que ce jeu peut, dans les mythes, devenir une épreuve puisque la plus célèbre des énigmes a été posée à Œdipe par le Sphinx qui commande l'entrée de Thèbes. Nul n'a expliqué de façon satisfaisante le rapport entre cette énigme et la suite du destin œdipien, c'est-à-dire la mise à mort du père et l'union du héros avec sa

mère. Lévi-Strauss entreprend de le faire en passant par un détour américain : rarissimes dans la littérature orale des Indiens d'Amérique du Nord, les situations à énigme connues sont toutes liées à un inceste. Une correspondance structurale en est la raison : dans l'énigme résolue la question rejoint sa réponse incongrue de même que dans l'inceste les deux partenaires que la règle universelle sépare forment couple. Le fait qu'Œdipe résolve l'énigme du Sphinx préfigure son destin incestueux, il en aurait été préservé s'il avait, comme c'est le cas presque toujours, « donné sa langue au chat ». Cette relation, dont Lévi-Strauss pose l'universalité, lui suggère une nouvelle définition de l'énigme comme « question à laquelle on postule qu'il n'y aura pas de réponse ». On peut ajouter que, dans le cours du mythe grec, le lieu de l'énigme passe du dehors au dedans : après avoir répondu à celle qu'impose le Sphinx, Œdipe se posera une énigme à lui-même, finira par résoudre le mystère de la mort du roi Laïos et remontera à celui de sa propre naissance, découvrant ainsi l'inceste qu'il est en train de vivre sans le savoir. Son destin personnel contient donc la question et la réponse, ce qui provoque une aveuglante conflagration.

42 L'analyse de Lévi-Strauss est, d'abord, une réponse indirecte aux psychanalystes qui avaient regretté que dans sa théorie positive de l'inceste – qui, au revers de l'interdit, découvre l'obligation de l'échange exogamique – soit effacée la relation mère-fils, incarnation de l'inceste par excellence³⁶. En devenant, dans l'analyse du mythe, une « surévaluation de la parenté de sang³⁷ », l'inceste apparaît comme le cas emblématique de la règle de « bonne distance », ce qui restitue à l'interdit – à l'horreur qui découle de sa violation – toute sa force. Or c'est ce dernier point que Bataille avait souligné, en janvier 1951, dans son compte rendu admiratif et

passionné des *Structures élémentaires de la parenté*, un livre qui touche, pour lui, à l'essentiel – « Le parti de résoudre l'énigme de l'inceste est lourd de conséquences : il prétend révéler ce qui ne se proposa que dérobé ». Selon lui le mécanisme d'engendrement de la société à partir de l'obligation du don n'est pas séparable de la distance que l'homme instaure vis-à-vis de l'animal puisqu'il exclut des sociétés humaines, au moyen de règles changeantes dans leur détail mais toujours inflexibles, le pur « désordre des sens » dont l'inceste est la manifestation la plus « obscène », d'autant plus explicitement réprimée par la culture qu'elle suscite, nous dit Freud, un inextirpable désir inconscient, un appel souterrain et forcené à la transgression. L'autobiographie disséminée de Bataille semble une illustration violente, pathétique, de ces propositions.

43 L'un de ses premiers textes qui nous soient parvenus est un fragment, à peine quelques pages, d'un ouvrage écrit en 1925-1926 relevant, comme il le dit lui-même, « du genre littérature de fou » dont, après l'avoir fait lire à Michel Leiris, il détruira le manuscrit avant d'entreprendre avec le docteur Adrien Borel une sorte de psychanalyse³⁸. Ce passage raconte quelques-uns des épisodes les plus pénibles de son enfance – liés à son père syphilitique, infirme des jambes et de la vue – et énonce ce que la notion d'énigme comporte nécessairement pour lui : « Mon père m'ayant conçu aveugle (aveugle absolument), je ne puis m'arracher les yeux comme Œdipe. J'ai comme Œdipe deviné l'énigme : personne n'a deviné plus loin que moi » (Bataille 2004 : 364). Entre énigme et inceste un lien existentiel est établi. Il est nourri par la variabilité des contenus et des affects qui constituent l'inceste revécu dans l'imaginaire – ainsi l'amour pour son père s'inversa-t-il soudain en haine vers l'âge de quatorze ans pour se reporter

exclusivement sur sa mère. Il est le foyer des quelques rêves que Bataille a pris le soin de transcrire, tel celui que recueille le journal manuscrit du *Coupable*, à la date du 27 octobre 1940 :

Je me réveille à 5 heures me rappelant le rêve suivant : je retrouve Roger Caillois (que j'ai quitté en juin 1939, il est resté depuis lors en Argentine). Caillois est comme souvent ironique mais plus enjoué que d'habitude : il se moque visiblement de moi. J'en suis heureux et je lui confie que l'existence, depuis tous les temps, est une devinette. Nous rions. Il demande une explication. Je poursuis : « Et c'est moi qui ai deviné. » — « Comment cela ? » Il se moque de ma prétention et veut la réponse. Je ris et j'élude car, à ce moment-là, je ne sais rien (j'en suis inquiet, relativement peu). J'affirme de plus belle : « Je suis Œdipe ». Il me met au pied du mur. Je sens que je dois aussitôt trouver et je réponds sans hésiter que c'est la mort. Je le dis et je sais même que j'ai deviné (depuis longtemps) mais je ne suis pas sûr en moi-même d'avoir donné la véritable réponse (*O. C.* 5 : 537).

44 Or, nous avons vu que le savoir d'Œdipe finit par s'appliquer à lui-même, qu'il est payé par une vie qui culmine, comme le montre Aristote (1932 : 1452 a 11), sur la « reconnaissance tragique » de son destin incestueux. Tel est le parcours que Bataille revendique, ajoutant que né d'un aveugle, il est préservé de l'aveuglement et donc capable d'affronter les yeux ouverts, mais non sans éprouver terreur et honte, l'interdit majeur. La courbe de sa vie, notée par éclairs, confirme pour lui cette toute-puissance. Elle commence avec la vision dans le noir du père qui ne le voit pas et qui s'occupe sans pudeur aux fonctions basses du corps, un père dont il ressentira bientôt le contact avec dégoût. Elle se poursuit par l'abandon de celui-ci en pleine guerre dans Reims en flammes, acte par lequel il scelle avec sa mère un pacte tumultueux : le mari et père mourra seul en 1915 dans l'appartement désert. Elle

contient aussi, complètement effacée de l'écriture, la vie commune, à Riom-ès-Montagne puis à Paris, entre Bataille et sa mère qu'il ne quitte qu'en 1928, à l'âge de trente et un ans, après sa brève psychanalyse et la publication clandestine d'*Histoire de l'œil*, dont les « coïncidences » autobiographiques retracent, pour la première fois, ce destin. Enfin, la courbe œdipienne débouche sur une expérience tout à fait délibérée, dont on ne sait si elle correspond à une réalité ou à un fantasme (ce qui au fond importe peu). Elle revient comme un leitmotiv dans son œuvre. Publié en 1943, *Le Petit* l'énonce en quelques mots ; *Le Bleu du ciel*, terminé en mai 1936, en donne deux versions racontées à deux femmes différentes par le héros ; un manuscrit sans date (1943, 1944 ?) affirme que cette aventure n'est pas inventée, qu'elle le « met en cause personnellement » (O. C. 2 : 129). Reconstituons la scène en ajustant les diverses versions de Bataille. Nous sommes le 15 janvier 1930. Sa mère vient de mourir à Paris, 85 rue de Rennes, l'amour désespéré de Georges, son fils cadet, a éclaté en de « terribles sanglots puérils ». Et puis l'acte inouï prend forme et s'impose. « Je me trouvais la nuit couché dans l'appartement [...] : le cadavre reposait dans une chambre voisine », les bras le long du corps, encadré de bougies allumées. Pris d'une pulsion de désir à l'évocation d'une fête orgiaque dont la chambre de sa mère avait été le théâtre, en son absence, alors qu'il vivait chez elle (exactement le 10 septembre 1928, jour anniversaire de sa propre naissance), il se lève : « Les pieds nus je m'avançais dans le couloir en tremblant... Je tremblais de peur et d'excitation devant un cadavre, à bout d'excitation... j'étais en transe... J'enlevai mon pyjama... je me suis... tu comprends... » (*Le Bleu du ciel*, Bataille 2004 : 156). Dans le manuscrit retrouvé où la scène jusque-là attribuée à un

personnage de fiction est donnée comme un cas clinique à la première personne, l'horreur qui le saisit devant « la pâleur et l'immobilité de la morte » le glace et il achève son geste « amoureusement » dans la cuisine (*O. C.* 2 : 130). Les raisons que les variantes donnent, ou laissent entendre, pour expliquer cet acte n'enlèvent rien au sentiment de honte, parfois retourné en un défi rageur, qui accompagne ce qui est vécu comme un outrage que rien n'excuse. Cette expérience accomplit le destin œdipien du fils après la mort de la mère ; advenant en état de transe, reliant explicitement des moments socialisés du temps (la naissance, la fête et la mort), elle prend la dimension d'un rituel que conforte la suite de récits haletants qui le répètent.

- 45 Rite intime et épreuve morale, outre le fait qu'ils apportent à leur auteur un sentiment de puissance et de lucidité supérieures, ont une raison plus profonde, ils établissent le lien de « la liberté la plus choquante au développement nécessaire de la pensée », ils fondent le désir de faire œuvre et le travail de l'écriture (*ibid.* : 127). Sur ce terrain Bataille ne se sent pas seul, Proust l'a précédé. L'hommage qu'il lui rendra parfois n'a rien de convenu : son tout premier projet littéraire, dont il fait, en 1922, confidence à sa cousine Marie-Louise, était un « roman dans le style de Marcel Proust » (Bataille 1997 : 28) et il saluera, après la guerre, dans deux textes au moins, l'écrivain qui a su affronter la complexité du mal. Mais leur proximité est beaucoup plus intense. Un de ses premiers articles de *Critique*, en décembre 1946, s'intitule « Marcel Proust et la mère profanée », texte étrange où, répliquant à deux essais qui dénoncent les maux psychiques qui affectent de grands créateurs, Bataille explique aux partisans d'une littérature « saine » que leur diagnostic est « en dessous de la vérité », que la profondeur trouble fouillée

par la littérature dépasse tout ce qu'ils peuvent concevoir. Ainsi Proust met-il discrètement en scène dans la *Recherche* un thème récurrent qu'il dévoile au passage, feignant de le renvoyer, de façon énigmatique, à une « autre histoire » : « Les fils n'ayant pas toujours la ressemblance paternelle consomment dans leur visage la profanation de leur mère. Laissons ici ce qui mériterait un chapitre à part : “Les mères profanées” » (*Sodome et Gomorrhe* : II, 2). Phrases que Bataille commente ainsi : « Comment ne pas voir la clé de ces termes de tragédie dans l'épisode où la fille de Vinteuil, dont la conduite avait fait mourir son père de chagrin, peu de jours après jouit, en grand deuil, des caresses d'une amante homosexuelle, qui crache sur la photographie du mort (*Du côté de chez Swann*). » Il eut pu ajouter à cela un autre épisode du roman où, se rendant dans une maison de passe pour femmes, le narrateur reconnaît les meubles de sa tante Léonie qu'il a offerts à la tenancière et éprouve un irrépressible dégoût de lui-même, tant s'impose le sentiment d'un sacrilège : « Je n'aurais pas plus souffert si j'avais fait violer une morte » (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*). Bataille ne cite pas ce passage, et c'est sans doute délibéré car il ponctue son commentaire des marques d'une rétention : il pourrait en dire plus, il se contente de donner quelques indices. En revanche, il insiste sur l'enracinement biographique de ces épisodes : le sacrilège accompli par M^{lle} de Vinteuil et son amante – vues, rappelons-le, par le narrateur adolescent à travers la fenêtre, depuis l'extérieur de la maison, comme la scène d'un théâtre sans spectateurs – n'est que la transposition des dernières années de M^{me} Proust à qui son fils infligea l'évidence de ses goûts sexuels invertis. De même, les meubles réellement offerts par Proust au tenancier d'un bordel viennent-ils non de tante Léonie mais

de l'héritage maternel. Bataille pour une part savait, pour l'autre pressentait, ce que les témoins puis les biographes de Proust ont établi. Au cœur le plus obscur de la *Recherche* se cache, en forme d'énigme, une série d'actes quasi rituels de profanation de la mère qui déplacent, éparpillent et transforment une scène vécue et répétée : Proust, dans une maison close homosexuelle où il avait ses habitudes, atteignait la jouissance masturbatoire, en compagnie de garçons prostitués, devant la photographie de sa mère, adorée et morte, qu'il apportait en ce lieu³⁹. « Tandis que le plaisir me tenait de plus en plus, écrit-il dans *Jean Santeuil* à propos d'une autre circonstance, je sentais s'éveiller au fond de mon cœur une tristesse et une désolation infinies ; il me semblait que je faisais pleurer l'âme de ma mère. » Bataille, qui cite cette phrase, la développe dans un « nous » qui l'unit à Proust ; ils partagent non tant l'expérience, qu'il imagine banale bien que refoulée et déniée, que la lucidité déchirante et l'exigence supérieure de l'aveu, même voilé :

[...] nous subissons une loi : croyant vouloir « ce qui nous plaît », nous cherchons en vérité ce qui frappe notre sensibilité. Dans la mesure où nous pouvons l'endurer, nous provoquons les émotions les plus vives – les plus péniblement intolérables. A ce prix nous cessons d'appartenir au souci servile des lendemains. A ce prix nous vivons sans attendre, et le temps, l'instant, ne nous fuit plus. Ainsi l'impuissance et la peur apportent-elles seules une limite au désir de souiller ce que nous aimons : l'amour au contraire nous incite, et l'émotion d'un sacrilège est d'autant plus forte que nous aimons plus. Nous ne saurions, il est vrai, atténuer le rôle de la peur, d'autant plus grande elle-même que l'amour est grand (*O. C.* 11 : 157).

46 D'une lecture d'ensemble de ces textes on peut conclure que l'énigme posée par l'interdit de l'inceste et le désir de sa

transgression fait corps avec l'œuvre et la vie de Bataille depuis ses prémices jusqu'à son final. Or, me semble-t-il, son expression publique appelle une approche plus attentive à l'histoire de l'auteur, de l'œuvre et de sa publication. Ainsi les variantes de « la mère profanée », façon Bataille, dessinent-elles une chronologie intrigante. Laissons à part l'aveu resté manuscrit et publié dans les œuvres posthumes. Le premier récit imprimé, réduit à quelques mots, fait partie du texte érotique *Le Petit*, publié sous le pseudonyme de Louis Trente à soixante-trois exemplaires en 1943, autrement dit presque invisible, à destination de quelques amis. Il faut attendre 1957 pour lire *Le Bleu du ciel*, roman terminé à Tossa del Mar, chez André Masson, après l'illumination de Montserrat en mai 1936, refusé par les éditeurs et quasi oublié. Il contient deux variantes du récit de la profanation, publié cette fois sous la signature de Bataille et vigoureusement signalé par le « prière d'insérer » que lui-même rédige : « Il n'y a pas de "roman" plus insoutenable, moins public que celui-ci. » Entre-temps, en 1954-1955, il a écrit *Ma mère*, sorte de biographie rêvée où l'inceste est d'autant plus présent qu'il est toujours frôlé par un couple que la mère domine en Phèdre profanatrice ; le livre ne paraîtra qu'après sa mort, en 1966⁴⁰. Le premier texte de Bataille sur la « mère profanée », façon Proust, paraît en décembre 1946, il sera réécrit pour *L'Érotisme*, publié en 1957. Évidemment, quelque chose s'est passé au tournant des années 1950 qui incite Bataille à révéler, fût-ce indirectement, sous les apparences de la fiction et de l'essai critique, la scène primitive incestueuse qu'il a lui-même tramée et vécue comme Proust l'avait fait.

47 Tout dans l'œuvre antérieure de Bataille semble avoir attendu la vision de Lascaux, dont la nuit souterraine est forcément révélatrice. Une singulière méditation, elle aussi intitulée

« Le bleu du ciel », accompagne, en 1936, l'extase à Montserrat – dont nous avons vu qu'elle aboutit à une image d'absorption de la voûte céleste dans la profondeur minérale. Elle raconte, sous la forme d'un mythe encore élémentaire, l'émergence de l'homme, avec des mots chargés de surprenants échos : il se redresse, reniant la Terre-Mère, dans « l'attitude impérative du corps tendu verticalement. Toutefois, à l'origine, l'érection [n'a] pas le même sens que la rigidité militaire »... La grotte ressurgit dans un texte de 1937 sur la « mère-tragédie » du théâtre originel qui « appartient au monde du ventre, au monde infernal et maternel de la terre profonde, au monde noir des divinités chtoniennes. L'existence de l'homme n'échappe pas plus à l'obsession du sein maternel, qu'à celle de la mort ». La découverte du puits au fond de la caverne – le « saint des saints » pour Bataille – appelle donc le récit de « l'insoutenable » qui doit, dans sa publication même, conserver l'ombre de l'interdit qu'il affronte. On peut, en tout cas, relire sous cet éclairage les regards, les mots et les silences de Bataille devant la scène fameuse.

48 Remarquons d'abord le rétrécissement progressif de son cadrage. Même s'il les mentionne parfois, il ne retient comme vraiment signifiants ni le bâton surmonté d'un oiseau, ni le rhinocéros, ni les signes punctiformes, encore moins, bien sûr, l'encolure du cheval inachevé qui, dans le puits, fait face à la scène et que seul, en 1965, André Leroi-Gourhan notera. Ses descriptions successives mettent en valeur deux détails de l'action. La blessure du bison d'abord, elle est décrite dans le livre en des termes qui méritent attention : « Ses entrailles se vident en lourdes volutes entre ses jambes. » Et face à lui, « à demi tombé », dit le même texte, se tient « l'homme au visage d'oiseau qu'affirme un sexe droit », il apparaît grêle,

efflanqué et raidi face à la masse imposante de la bête qui le domine. Ici Bataille se trouve à la croisée des chemins, devant une bifurcation où se séparent les deux versants de la solution de cette énigme visuelle ; il est invité à choisir une des inscriptions possibles de la scène dans le temps. Ou bien, comme le postulent tous les commentateurs, l'image représente un événement passé, elle contient les traces d'une action qui a eu lieu, ou bien elle donne à voir aussi l'instant présent ou en train d'advenir. Outre que la première solution correspond à la *doxa* interprétative, quelle que soit son orientation (accident de chasse, rituel chamanique, sacrifice, initiation...), la seconde ne peut s'appuyer que sur les détails qui mettent l'image en mouvement c'est-à-dire, dans le cadrage choisi par Bataille, l'érection impérieuse de l'homme nu qui tombe et la blessure du bison qui n'en finit pas de s'ouvrir. Cette focalisation invite à une déduction que Bataille qualifierait d'*obscène* : la blessure, comme Leroi-Gourhan le remarquera, figure par ses ovales emboîtés un sexe féminin amplifié vers lequel se tend celui de l'homme ; la disproportion entre les deux personnages, la réduction du chasseur, par le « dessin de facture puérile », à un fragile adolescent mal dégrossi invite à reconnaître une rencontre œdipienne placée sous le signe d'une double mort. L'inceste est la réponse à l'énigme, une réponse que Bataille choisira de taire jusqu'au bout, disséminant, comme Proust, une suite d'indices partiels et déroutants que seule éclaire la mise en relation du discours savant et des aveux enrobés de fiction. En revanche, René Char, son voisin de L'Isle-sur-Sorgue entre 1949 et 1951, l'ami qui découvrit à ses côtés l'image unique de l'homme de Lascaux, le confident qui connaît le tréfonds de l'imaginaire hanté de Bataille, n'est pas tenu au même silence⁴¹. Dès le début de 1952, ses métaphores de poète,

explicitant au passé, au présent et au futur un titre descriptif assez neutre, désignent la force du désir juvénile happé par l'attraction écrasante d'un être féminin et font surgir de la scène du puits une « réconciliation » charnelle avec l'origine. Un inceste donc, qui s'accomplit jusqu'à la mort fatale, un inceste entre elle, la mère-monde, et lui, ce garçon dont Char retient que le désir accompli en a fait un oiseau libéré par la tragédie :

HOMME-OISEAU MORT

ET BISON MOURANT

Long corps qui eut l'enthousiasme exigeant

À présent perpendiculaire à la brute blessée

Ô tué sans entrailles !

Tué par celle qui fut tout et, réconciliée, se meurt ;

Lui, danseur d'abîme, esprit toujours à naître,

Oiseau et fruit pervers des magies cruellement sauvé

- 49 On comprend mieux maintenant tout le prix que Bataille attachait à voir et à entendre les adolescents qui avaient découvert et exploré la caverne. Non seulement le message parti de très loin les a atteints après quinze mille ans comme la lumière d'une étoile, avec la force d'une apparition miraculeuse venue de l'autre bord du temps, mais leur descente dans le puits, que Bataille connaît et garde pour lui, a la force d'un coup de théâtre dans lequel chacun d'eux fut à la fois le voyant et l'acteur. Si l'inceste évité est à la racine de l'échange qui sépare l'homme de l'animal et génère les sociétés humaines, la scène du puits en énonce la fascination et la fatalité tragique que quelques esprits créateurs, dont Proust et Bataille, ont été capables d'affronter et de déployer dans l'imaginaire. Mais l'enfant, après avoir dansé de joie devant les richesses que recèle le ventre de la terre qu'il a pénétrée, a pâli – « tout entier à son observation fervente et à sa répulsion amoureuse⁴² » – devant la devinette graphique

qui l'a si profondément « dérangé » tout comme sont dérangés les héros de Bataille et de Proust lorsqu'ils surprennent une scène incestueuse et blasphématoire qui les attire et les révèle vertigineusement à eux-mêmes : « De fait, les choses de ce genre auxquelles j'assistai eurent toujours, dans la mise en scène, le caractère le plus imprudent et le moins vraisemblable, comme si de telles révélations ne devaient être la récompense que d'un acte plein de risques, quoique en partie clandestin » (*Sodome et Gomorrhe*). En faisant silence devant le puits de Lascaux ou en généralisant son discours, ce qui revient à peu près au même, Bataille est fidèle à ce trouble des inventeurs en même temps qu'il fait sienne, en l'intériorisant, l'énigme qu'il a reconnue. La caverne de Bataille n'est pas l'ancre platonicien d'où l'homme doit sortir pour échapper aux illusions sensibles du théâtre d'ombres et accéder à la connaissance des Idées en pleine lumière. Elle est exactement le contraire : un lieu sacré où la lumière de l'origine, indéfiniment répétée pour chaque être vivant, est comme fossilisée dans de merveilleuses images, en attente de régénération sous les regards les plus intenses et les plus affectés. Les enfants voyants ressentent le mystère d'une apparition souterraine ; Bataille, lui, n'a que « sa vie déréglée » et ses « lourdes méditations » pour approcher l'énigme, l'accueillir et se dissoudre dans le *non-savoir*, stade ultime de l'expérience intérieure.

50 En descendant avec Bataille dans la caverne qui fut la sienne, n'avons-nous exploré qu'un imaginaire torturé, d'une singularité trop irréductible ? Je ne le crois pas, tant les échos sont nombreux qui le lient à d'autres penseurs de son temps et, peut-être, avec l'imaginaire non de l'archéologie en général mais de quelques archéologues que le rapport à l'originel et à la mort saisit parfois malgré eux.

51 Le refus d'interpréter qui s'impose paradoxalement dans quelques œuvres savantes, sans être véritablement raisonné, illustre la définition lévi-straussienne de l'énigme comme « question dont on postule qu'elle n'a pas de réponse » et signale souvent que l'inceste n'est pas loin. Pensons à Michel Foucault, qui se voulait archéologue du discours, choisissant le silence devant l'autobiographie tragiquement incestueuse de Pierre Rivière : « Nous avons décidé de ne pas l'interpréter⁴³ » (Foucault 1981 : 14). On sait qu'André Leroi-Gourhan s'est montré lui-même très sobre devant la scène de Lascaux. Il révèle simplement que l'association entre bison blessé et chasseur ithyphallique est déjà attestée, à trois reprises, dans l'art paléolithique et renvoie sans doute à un schème mythique qui restera inconnu. Rejetant avec vigueur les opinions régnantes, il se refuse à broder sur un improbable rituel. Comment, pourtant, ne pas remarquer que cette scène du puits pourrait être l'illustration parfaite, idéale, de la sémiologie de l'art pariétal qu'il ose exprimer vers 1957, juste après le *Lascaux* de Bataille⁴⁴ ? Cet art figuratif, si pudique qu'il marque à peine les caractères sexuels des animaux qu'il représente, se concentre au fond d'une caverne dont il lui semble bien que « tout entière elle ait eu un caractère symbolique féminin, ce qui expliquerait l'attention avec laquelle les étroitures, les passages ovales, les fentes et les alvéoles ont été marqués et parfois complètement peints en rouge » (Leroi-Gourhan 1973 : 120). De fait la distinction sexuelle est omniprésente mais codée dans l'opposition de deux séries de figures : le bison, la blessure et les signes géométriques étendus sont féminins, le rhinocéros, le cheval, l'arme de trait et les signes linéaires et punctiformes sont mâles. Au fond du puits de Lascaux cette écriture sort de l'arbitraire qui la fonde, ce dualisme devient duel, ce couplage

entre en action jusqu'à l'accouplement qui va avoir lieu, peut-être⁴⁵. Tout semble donc vérifié mais cette vérité tient de la profanation, comme chez Bataille elle n'apparaît que dans le silence.

Bibliographie

Des DOI sont automatiquement ajoutés aux références par Bilbo, l'outil d'annotation bibliographique d'OpenEdition.

Les utilisateurs des institutions qui sont abonnées à un des programmes freemium d'OpenEdition peuvent télécharger les références bibliographiques pour lesquelles Bilbo a trouvé un DOI.

Format

APA

MLA

Chicago

Le service d'export bibliographique est disponible aux institutions qui ont souscrit à un des programmes freemium d'OpenEdition.

Si vous souhaitez que votre institution souscrive à l'un des programmes freemium d'OpenEdition et bénéficie de ses services, écrivez à : contact@openedition.org

Références bibliographiques

40 000 ans d'art moderne. La naissance de l'art dans les grands centres préhistoriques, 1953. Plaquette accompagnant l'exposition éponyme au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, textes de l'abbé Breuil, Jacques A. Mauduit et Robert Rey, Paris, musée municipal d'Art moderne.

Ades, Dawn & Simon Baker. 2006. *Undercover Surrealism* :

Georges Bataille and Documents, ouvrage accompagnant l'exposition « Undercover Surrealism. Picasso, Miro, Masson and the vision of Georges Bataille » à la Hayward Gallery en mai-juin 2006, Londres, Hayward Gallery Publishing / MIT Press.

Format

APA

MLA

Chicago

Le service d'export bibliographique est disponible aux institutions qui ont souscrit à un des programmes freemium d'OpenEdition.

Si vous souhaitez que votre institution souscrive à l'un des programmes freemium d'OpenEdition et bénéficie de ses services, écrivez à : contact@openedition.org

Albert-Llorca, Marlene. 2001. « Les apparitions et leur histoire », *Archives de sciences sociales des religions*, n° 116, pp. 53-66. Disponible en ligne, <http://assr.revues.org/document539.html>. Consulté le 5 mai 2008.

DOI : [10.4000/assr.539](https://doi.org/10.4000/assr.539)

— 2002. *Les Vierges miraculeuses. Légendes et rituels*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images ».

Alexandre, Didier. 2005. « Dans les voisinages de René Char », in Leclair, Danièle & Patrick Née (dir.), *René Char 1 .Le « pays » dans la poésie de Char de 1946 à 1970*, Paris/Caen, Lettres modernes /Minard, coll. « La revue des lettres modernes », pp. 185-211.

Aristote. 1932. *Poétique*, texte établi et présenté par J. Hardy,

Paris, Les Belles Lettres, coll. « Budé ».

Augé, Marc. 1992. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la sur-modernité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du xx^e siècle ».

Barham, Lawrence S. 2004. « Art in Human Evolution », in Berghaus, Günther (dir.), *New Perspectives on Prehistoric Art: A View of the West European Middle to Upper Palaeolithic Transition*, Westport, Praeger Publishers/Greenwood, pp. 105-129.

Bataille II / Masson, Georges Bataille à Billom. 1980. Catalogue de l'exposition à Billom (Puy-de-Dôme).

Bataille, Georges. 1930. « L'art primitif », *Documents*, n^o 7, pp. 381-397.

— 1943. *Le Coupable*, Paris, Éditions de Minuit [repris in *Œuvres complètes*, vol. 5 : *Somme athéologique I*].

— 1944. *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard [repris in *Œuvres complètes*, vol. 5].

— 1946. « Marcel Proust et la mère profanée », *Critique*, n^o 7, pp. 601-611 [repris in *Œuvres complètes*, vol. 11 : *Articles 1944-1949*, pp. 151-161].

— 1951. « L'inceste et le passage de l'animal à l'homme », *Critique*, n^o 44, pp. 43-61 [à propos des *Structures élémentaires de la parenté* de Claude Lévi-Strauss, repris dans *L'Érotisme*, 1957].

— 1953a. « Le passage de l'animal à l'homme et la naissance de l'art », *Critique*, n^o 71, pp. 312-330 [repris in *Œuvres*

complètes, vol. 12 : *Articles 1950-1961*, pp. 259-277].

— 1953b. « Au rendez-vous de Lascaux, l'homme civilisé se retrouve homme de désir », *Arts*, n° 423, pp. 1 et 6 [repris in *Œuvres complètes*, vol. 12 : pp. 288-294].

— 1955. *La Peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira, coll. « Skira classiques : Les grands siècles de la peinture ».

— 1956a. « Un livre humain, un grand livre », *Critique* n° 105, pp. 99-112 [à propos de *Tristes tropiques* de Claude Lévi-Strauss].

— 1956b. « Qu'est-ce que l'histoire universelle », *Critique*, n° 111-112, pp. 514-524 [repris in *Œuvres complètes*, vol. 12, pp. 414-436].

— 1957. *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit [repris in *Œuvres complètes*, vol. 10 : *L'Érotisme, Le Procès de Gilles de Rais, Les Larmes d'Éros*].

— 1959. « La religion préhistorique », *Critique*, n° 147-148, pp. 765-784 [repris in *Œuvres complètes*, vol. 12, pp. 494-513].

— 1960. « Terre invivable? », in *United States Lines, Paris Review*, n. p. [repris in *Œuvres complètes*, vol. 12, pp. 514-517].

— 1961. *Les Larmes d'Éros*, Paris, Jean-Jacques Pauvert (coll. « Bibliothèque internationale d'érotologie ») [repris in *Œuvres complètes*, vol. 10].

— 1970a. « Le berceau de l'humanité : la vallée de la Vézère »,

Tel quel, n° 40, pp. 18-37 [repris in *Œuvres complètes*, vol. 9 : *Lascaux ou la naissance de l'art, Manet, La Littérature et le mal*, pp. 353-376].

— 1970b. « Les Présages », réédité in *Œuvres complètes*, vol. 2 : *Écrits posthumes 1922-1940*, pp. 266-270.

— 1970-1988. *Œuvres complètes*, 12 volumes édités sous la direction de Denis Hollier et Francis Marmande, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ».

— 1979. « Dossier de Lascaux », établi par Denis Hollier in *Œuvres complètes*, vol. 9, pp. 317-376.

1997. *Choix de lettres 1917-1962*, édité par Michel Surya, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF ».

2004. *Madame Edwarda*, in *Romans et récits*, édité par Jean-François Louette, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

— 2005. *The Cradle of Humanity, Prehistoric Art and Culture*, édité par Stuart Kendall, New York, Zone Books.

Bataille, Georges & André Masson. 1936. « Montserrat », *Minotaure* n° 8, pp. 50-52.

Baudelaire, Charles. 1991 [1862]. « Le peintre de la vie moderne », in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 683-724.

Format

APA

MLA

Chicago

Le service d'export bibliographique est disponible aux institutions qui ont souscrit à un des programmes freemium d'OpenEdition.

Si vous souhaitez que votre institution souscrive à l'un des programmes freemium d'OpenEdition et bénéficie de ses services, écrivez à : contact@openedition.org

Beaune, Sophie Archambault de. 1998. « Chamanisme et préhistoire. Un feuilleton à épisodes », *L'Homme*, n° 147, pp. 203-219.

DOI : [10.3406/hom.1998.370514](https://doi.org/10.3406/hom.1998.370514)

Bégouën, Max. 1925. *Les Bisons d'argile*, préface de Jean Brunhes, Paris, Arthème Fayard & Cie.

Beltrán, Antonio (dir.). 1998. *La Grotta preistorica di Altamira*, Milan, Jaca Book.

Besnier, Jean-Michel. 1998. « Lascaux ou la révélation de l'inattendu », in *Éloge de l'irrespect et autres écrits sur Georges Bataille*, Paris, Descartes & Cie, pp. 83-91.

Blanchot, Maurice. 1955. « Naissance de l'art », *Nouvelle Revue française*, n° 35, pp. 923-933 [repris dans *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 9-20].

— 1956. « Le récit et le scandale », *Nouvelle Revue française*, n° 43, pp. 148-150 [repris dans *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, pp. 231-233].

Bosch, Elisabeth. 1990. « René Char, Georges Bataille et Lascaux », in Kingma-Eijgendaal, Tineke & Paul J. Smith (dir.), *Lectures de René Char*, Amsterdam, Rodopi, coll. « CRIN. Cahiers de recherches des Instituts néerlandais de

langue et littérature françaises », pp. 98-115.

Breuil, Henri. 1948. « Rapport de l'abbé Henri Breuil à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, le 11 octobre 1940. La Vallée de la Vézère, de Montignac aux Eyzies », in Laval, Léon, *La Caverne peinte de Lascaux*, Montignac-sur-Vézère, Éditions du Périgord Noir, pp. 31-41.

— 1952. *Quatre cents siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'âge du renne*, Montignac, Centre d'étude et de documentation préhistoriques.

Bruno, Jean. 1963. « Les techniques d'illumination chez Georges Bataille », *Critique*, n° 195-196, « Hommage à Georges Bataille », pp. 706-720.

Caplan, Jay. 1975. « La beauté de la mort (Bataille/Lascaux) », *Dada/Surrealism*, n° 5, pp. 37-43.

Format

APA

MLA

Chicago

Le service d'export bibliographique est disponible aux institutions qui ont souscrit à un des programmes freemium d'OpenEdition.

Si vous souhaitez que votre institution souscrive à l'un des programmes freemium d'OpenEdition et bénéficie de ses services, écrivez à : contact@openedition.org

Carter, William C. 2006. *Proust in Love*, New Haven, Yale University Press.

DOI : [10.12987/yale/9780300108125.001.0001](https://doi.org/10.12987/yale/9780300108125.001.0001)

Certeau, Michel de. 1982. *La Fable mystique. XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires ».

Char, René. 1995. « La paroi et la prairie », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 351-355.

Claverie, Élisabeth. 1990. « La Vierge, le désordre, la critique. Les apparitions de la Vierge à l'âge de la science », *Terrain*, n° 14, « L'incroyable et ses preuves », pp. 60-75.

— 2003. *Les Guerres de la Vierge. Une anthropologie des apparitions*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais ».

Clébert, Jean-Paul. 1971. « Georges Bataille et André Masson », *Les Lettres nouvelles*, n° 3/71, pp. 56-80.

Compagnon, Antoine. 1986. « Ce frémissement d'un cœur à qui on fait mal », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 33, « L'amour de la haine », pp. 117-139.

Danto, Arthur. 1996. « Les animaux comme historiens de l'art : à propos de l'œil innocent », in *Après la fin de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique ».

Delluc, Brigitte & Gilles Delluc. 1979. « Les dix premières années sous la plume des témoins », in Leroi-Gourhan, Ariette & Jacques Allain (dir.), *Lascaux inconnu*, 12^e supplément à *Gallia Préhistoire*, pp. 20-34.

— (dir.) 1990. « Le Livre du jubilé de Lascaux », *Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord*, vol. 117, n° 3.

— 2003. « Marcel Ravidat, inventeur de Lascaux », *Bulletin*

de la Société historique et archéologique du Périgord,
vol. 130, n° 9, pp. 491-510.

Demoule, Jean-Paul. 1991. « Les images sans les paroles », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 44, pp. 37-56.

— 1992. « Lascaux », in Nora, Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire, Les France. III. De l'archive à l'emblème*, Paris. Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », pp. 237-271.

Didi-Huberman, Georges. 1995. *La Ressemblance informe ou le Gai-Savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, coll. « Vues ».

Duras, Marguerite. 1958. « A propos de Georges Bataille », *La Ciguë*, n° 1, pp. 32-33 [repris dans *Outside*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », pp. 34-35].

Ernst, Gilles. 1993. *Georges Bataille, analyse du récit de mort*, Paris, PUF, coll. « Écrivains ».

Fanlac, Pierre. 1968. *La Merveilleuse découverte de Lascaux*, témoignage recueilli par Pierre Fanlac et imagé par Pierre Vidal et Michel Négrier, Périgueux, Pierre Fanlac éditeur [une deuxième édition, en 1986, est illustrée par Philippe Davaine].

Félix, Thierry & Philippe Bigotto. 1990. *Le Secret des bois de Lascaux*, avec la collaboration de Simon Coencas, Georges Agniel, Marcel Ravidat, préface de Yves Coppens, Saint-Genies, Impact, coll. « Zigzág ».

Foucault, Michel (dir.). 1981. *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère... Un cas de*

parricide au XIX^e siècle, Paris, Gallimard, coll. « Archives ».

Fradin, Dennis. 1997. *Maria de Sautuola. The Bults in the Cave*, Parsippany (New Jersey), Silver Press, coll. « Remarquable Children Séries ».

Galletti, Marina. 2004. « Chronologie », in Bataille, Georges, *Romans et récits*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. XCIII-CXXXVIII.

Groenen, Marc. 1994. *Pour une histoire de la préhistoire : le paléolithique*, Grenoble, Jérôme Million, coll. « L'homme des origines ».

Guillot, Céline. 2005. « Entre Blanchot et Char, Lascaux : “une épreuve de l'origine” », <http://www.mauriceblanchot.net/blog/index.php/2005/10/22/96>.

Han, Françoise. 1988. « L'Homme de Lascaux, allié substantiel », *Europe*, n° 705-706, « René Char », pp. 31-36.

Hollier, Denis. 1993. *La Prise de la Concorde suivi de Les Dimanches de la vie. Essais sur Georges Bataille*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin ».

Hussey, Andrew. 2000. *The Inner Star. The Mysticism of Georges Bataille*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, coll. « Faux titre. Études de langue et littérature françaises ».

Huttin, Geneviève, Monique Peytal & Pierre Weber. 1983. *Lascaux des peintres*, Paris, Bernard Froidefond.

Kendall, Stuart. 2005. « Introduction: the sediment of possible », in Bataille, Georges, *The Cradle of Humanity, Prehistoric Art and Culture*, New York, Zone Books, pp. 9-32.

Kirchner, Horst. 1952. « Ein archäologischer Beitrag zur Urgeschichte des Schamanismus », *Anthropos*, n° 47, pp. 244-286.

Lascaux, Gilbert. 1971. « Notules pour les *Larmes* », *L'Arc*, n° 32, « Bataille », pp. 71-76.

Format

APA

MLA

Chicago

Le service d'export bibliographique est disponible aux institutions qui ont souscrit à un des programmes freemium d'OpenEdition.

Si vous souhaitez que votre institution souscrive à l'un des programmes freemium d'OpenEdition et bénéficie de ses services, écrivez à : contact@openedition.org

Lechler, George. 1951. « The Interpretation of the « Accident Scène » at Lascaux », *Man*, vol. 51, pp. 165-167.

DOI : [10.2307/2794817](https://doi.org/10.2307/2794817)

Leroi-Gourhan, André. 1973 [1965]. *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, Mazenod, coll. « L'Art et les grandes civilisations ».

— 1982. *Les Racines du monde. Entretiens avec Claude-Henri Rocquet*, Paris, Belfond, coll. « Entretiens ».

— 1984. « Grotte de Lascaux », in *L'Art des cavernes. Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*, Paris, ministère de la Culture / Imprimerie nationale, coll. « Atlas archéologiques de la France », pp. 180-200.

— 1992. *L'Art pariétal, langage de la préhistoire*, Grenoble, Jérôme Million, coll. « L'homme des origines ».

Lévi-Strauss, Claude. 1958. « La structure des mythes », in *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, pp. 227-255.

— 1971 [1949]. *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris/La Haye, Mouton.

— 1973. « Le champ de l'anthropologie », in *Anthropologie structurale 2*, Paris, Plon, pp. 11-44 [reprise de la leçon inaugurale donnée au Collège de France en 1960].

— 1983. « De Chrétien de Troyes à Richard Wagner, et note sur la Tétralogie », in *Le Regard éloigné*, Paris, Plon, pp. 301-324.

Limousin, Christian. 1974. *Bataille*, Lille, Éditions universitaires, coll. « Psychothèque ».

Lippit, Akira Mizuta. 2002. « Archetexts: Lascaux, Eros and the anamorphic subject », *Discourse*, vol. 24, n° 2, pp. 18-29.

Macherel, Claude, 2005. « Un Ver Meer méconnu : *L'Art de peindre* », in Coquet, Michèle, Brigitte Derlon & Monique Jeudy-Ballini (dir.), *Les Cultures à l'œuvre. Rencontres en art*, Paris, Adam Biro/Éditions de la Maison des sciences de l'homme, pp. 319-352.

Malraux, André. 1996. *Œuvres complètes*, vol. 3, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

Marmande, Francis. 1985. *L'Indifférence des ruines. Variations sur l'écriture du Bleu du ciel*, Marseille, Parenthèses, coll. « Chemin de ronde ».

Masson, André [chartiste]. 1962. « Nécrologie : Georges Bataille », *Bulletin des bibliothèques de France*, n° 7, juillet, pp. 475-477.

Masson, André [peintre]. 1994. *Le Rebelle du surréalisme. Écrits*, anthologie établie par Françoise Levailant, Paris, Hermann, coll. « Savoir. Sur l'art ».

Masson et Bataille. 1994. Catalogue de l'exposition éponyme au musée des Beaux-Arts d'Orléans, 28 novembre 1993-31 janvier 1994, et au musée municipal de Tossa de Mar, 19 mars-19 mai 1994.

Monod, Jean-Claude. 2006. *L'Art avant l'histoire, ou comment Bataille célèbre Lascaux*, in Gauthier, Christophe & Laurent Ferri (dir.), *L'Histoire-Bataille*, actes de la journée d'études consacrée à Georges Bataille le 7 décembre 2002, Paris, Éditions de l'École des chartes. *Naissance de l'art (La)*. 2006. Précédé d'un entretien avec Pierre Soulages, Paris, La Recherche/Taillandier.

Noël, Bernard. 1995. *La Maladie de la chair*, Toulouse, Ombres, coll. « Petite bibliothèque Ombres ».

Format

APA

MLA

Chicago

Le service d'export bibliographique est disponible aux institutions qui ont souscrit à un des programmes freemium d'OpenEdition.

Si vous souhaitez que votre institution souscrive à l'un des programmes freemium d'OpenEdition et bénéficie de ses services, écrivez à : contact@openedition.org

Noland, Carrie. 2004. « Bataille looking », *Modernism/Modernity*, vol. 11, n° 1, pp. 125-160 [suivi de Buchli, Victor, « Response to Carrie Noland », pp. 161-163].
DOI : [10.1353/mod.2004.0020](https://doi.org/10.1353/mod.2004.0020)

Format

APA

MLA

Chicago

Le service d'export bibliographique est disponible aux institutions qui ont souscrit à un des programmes freemium d'OpenEdition.

Si vous souhaitez que votre institution souscrive à l'un des programmes freemium d'OpenEdition et bénéficie de ses services, écrivez à : contact@openedition.org

O'Sullivan, Simon. 2001. « The aesthetics of affect: Thinking art beyond representation », *Angelaki*, vol. 6, n° 3, pp. 125-135.

DOI : [10.1080/09697250120087987](https://doi.org/10.1080/09697250120087987)

Penaud, Guy. 1986. *André Malraux et la Résistance*, Périgueux, Pierre Fanlac éditeur.

Pernoud, Emmanuel. 2003. *L'Invention du dessin d'enfant, à l'aube des avant-gardes*, Paris, Hazan.

Philippe, Gilles. 2004. « Notice » sur *Madame Edwarda*, in Bataille, Georges, *Romans et récits*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 1115-1127.

Poli, Jean-Dominique. 1996. « René Char et la “bête innommable” de Lascaux, “sagesse aux yeux pleins de larmes” », *Revue luxembourgeoise de littérature générale et*

comparée, pp. 44-59.

Pradelles de Latour, Charles-Henry. 2004. « La conception lévi-straussienne de l'inceste : sa pertinence et ses prolongements », *Cahiers de l'Herne*, « Lévi-Strauss », pp. 179-187.

Proust, Marcel. 1971. *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les jours*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

— 1987-1989. *À la recherche du temps perdu*, 4 volumes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

Ravidat, Marcel. 1990. « Récit de la découverte de Lascaux », in Delluc, Brigitte & Gilles Delluc (dir.), « Le Livre du jubilé de Lascaux », *Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord*, t. cxvii, 3^e livraison, pp. 24-27.

Roger, Alain. 1986. « La scène originaire de Lascaux », *L'Infini*, numéro spécial, été, pp. 174-186.

Ruspoli, Mario. 1986. *Lascaux, un nouveau regard*, Paris, Bordas.

Sacchi, Dominique. 2003. *Le Magdalénien, apogée de l'art quaternaire*, Paris, La Maison des roches.

Saint-Mathurin, S. C. de & M. T. Berger. 1986. « L'abbé Breuil et Maurice Thaon à Lascaux », *Antiquités nationales*, n° 18-19, pp. 123-132.

Sartre, Jean-Paul. 1949. « La recherche de l'absolu », in *Situations III*, Paris, Gallimard, pp. 289-305.

Schefer, Jean-Louis. 1999. *Questions d'art paléolithique*, Paris, P.O.L.

Format

APA

MLA

Chicago

Le service d'export bibliographique est disponible aux institutions qui ont souscrit à un des programmes freemium d'OpenEdition.

Si vous souhaitez que votre institution souscrive à l'un des programmes freemium d'OpenEdition et bénéficie de ses services, écrivez à : contact@openedition.org

Smith, Douglas. 2004. « Beyond the cave: Lascaux and the prehistoric in post-war French culture », *French Studies*, vol. 63, n° 2, pp. 219-232.

DOI : [10.1093/fs/58.2.219](https://doi.org/10.1093/fs/58.2.219)

Solier, René de. 1967. « L'homme de Lascaux », *L'Arc*, n° 32, « Georges Bataille », pp. 58-62.

Soulier, Philippe. 2006. « Henri Breuil et André Leroi-Gourhan, préhistoriens au xx^e siècle », in *Sur les chemins de la préhistoire. L'abbé Breuil du Périgord à l'Afrique du Sud*, Paris, Somogy, pp. 197-206.

Format

APA

MLA

Chicago

Le service d'export bibliographique est disponible aux institutions qui ont souscrit à un des programmes freemium d'OpenEdition.

Si vous souhaitez que votre institution souscrive à l'un des programmes freemium d'OpenEdition et bénéficie de ses services, écrivez à : contact@openedition.org

Spears, Andre. 1996. « Evolution in context: “Deep time”, archaeology and the post-romantic paradigm », *Comparative Literature*, vol. 48, n° 4, pp. 343-358.

DOI : [10.2307/1771228](https://doi.org/10.2307/1771228)

Format

APA

MLA

Chicago

Le service d'export bibliographique est disponible aux institutions qui ont souscrit à un des programmes freemium d'OpenEdition.

Si vous souhaitez que votre institution souscrive à l'un des programmes freemium d'OpenEdition et bénéficie de ses services, écrivez à : contact@openedition.org

Stoczkowski, Wiktor. 1990. « La préhistoire dans les manuels scolaires ou notre mythe des origines », *L'Homme*, n° 116, pp. 111-135.

DOI : [10.3406/hom.1990.369311](https://doi.org/10.3406/hom.1990.369311)

— 1994. *Anthropologie naïve, anthropologie savante*, Paris. Éditions du CNRS.

— 1996. *Aux origines de l'humanité, anthologie*, Paris, Pocket, coll. « Agora ».

Surya, Michel. 1987. *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Paris, Séguier.

— 1997. *Georges Bataille, une liberté souveraine*, Orléans/Paris, Ville d'Orléans/Fourbis.

Format

APA

MLA

Chicago

Le service d'export bibliographique est disponible aux institutions qui ont souscrit à un des programmes freemium d'OpenEdition.

Si vous souhaitez que votre institution souscrive à l'un des programmes freemium d'OpenEdition et bénéficie de ses services, écrivez à : contact@openedition.org

Ungar, Stephen. 1990. « Phantom Lascaux: Origin of the work of art », *Yale French Studies*, n° 78, « On Bataille », pp. 244-262.

DOI : [10.2307/2930126](https://doi.org/10.2307/2930126)

Vialou, Denis. 1995. « Lascaux », *Encyclopedia Universalis*, « Corpus », t. XIII, pp. 488-491.

Format

APA

MLA

Chicago

Le service d'export bibliographique est disponible aux institutions qui ont souscrit à un des programmes freemium d'OpenEdition.

Si vous souhaitez que votre institution souscrive à l'un des programmes freemium d'OpenEdition et bénéficie de ses services, écrivez à : contact@openedition.org

White, Randall. 1992. « Beyond art: Toward an

understanding of the origins of material representation in Europe », *Annual Review of Anthropology*, vol. 21, pp. 537-564.

DOI : [10.1146/annurev.an.21.100192.002541](https://doi.org/10.1146/annurev.an.21.100192.002541)

Wilken, Roman. 2005. « Evolution of Lascaux », in Heyd, Thomas & John Clegg, *Aesthetics and Rock Art*, Hampshire, Ashgate Publishing. pp. 177-191.

Wilson, Sarah. 1993. *Paris Post-War Art and Existentialism*, Londres, Tate Gallery [en particulier « Paris Post-war: In search of absolute », pp. 25-52].

Windels. Fernand. 1948. *Lascaux, « Chapelle sixtine » de la préhistoire*, avec la collaboration d'Annette Laming, avant-propos de l'abbé Breuil, préface d'André Leroi-Gourhan, Montignac, Centre d'étude et de documentation préhistoriques.

Zervos, Christian. 1959. *L'Art de l'époque du renne en France*, avec une étude de l'abbé Breuil, Paris, Les Cahiers d'art.

Zugmeyer, Marie-Christine. 1971. « Jeune cheval à la crinière vaporeuse ». *Cahiers de l'Herne*, « René Char », pp. 129-133.

Notes

1. Traduit par André Chastel, 1959, in *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, PUF, p. 436.

2. La grotte de Lascaux revient six fois dans les mémoires de Malraux (1996 : 454-456 pour la première visite imaginaire). André Leroi-Gourhan (1982 : 58) voit un « agréable canular » dans cette anecdote, et Guy Penaud (1986 : 68-69) confirme que jamais Lascaux ne fut utilisé comme dépôt d'armes pendant la Résistance.

3. Sur un ton différent, René Char avait suggéré bien plus tôt le même parallèle (voir Alexandre 2005).
4. Je me sépare sur ce point de Douglas Smith (2004) qui établit, dans un travail documenté et neuf, un lien direct entre la résurgence du nationalisme politique français et un néo-primitivisme esthétique qui privilégierait les modèles autochtones, dont Lascaux au premier chef. Cette « réponse » au déplacement vers New York des centres du pouvoir artistique a été d'abord théorisée par Sarah Wilson (1993). À mon sens elle établit, comme souvent en histoire culturelle, un court-circuit bien trop direct entre les domaines de la politique et de la culture sans tenir compte de leur autonomie relative et, dans le cas précis, de leur opposition explicite – Malraux excepté.
5. Jean-Paul Demoule (1992 : en part. 239-241, 261-268) a précisément développé ce rapport, je renvoie donc le lecteur à son texte.
6. Les *Œuvres complètes* de Georges Bataille ont été publiées par Gallimard de 1970 à 1988 en douze volumes (Bataille 1970-1988). Au fil de cet article, les références à cette édition seront données entre parenthèses (O. C. suivi du numéro de volume).
7. Fernand Windels photographie Lascaux à la demande de l'abbé Breuil, puis édite, en 1948, grâce à la maison d'édition qu'il fonde à Montignac, le premier grand livre illustré sur la grotte (Windels 1948), l'abbé Breuil étant la plupart du temps en Afrique australe à cette époque (voir Soulier 2006 : en part. 201-202). Sur Windels à Lascaux, lire Delluc & Delluc (1990).
8. Voir à ce sujet Élisabeth Bosch (1990 : note 28). Il conviendrait d'accorder à Christian Zervos, éditeur et auteur qui publie quatre ans après Bataille et sous le patronage de Breuil un gros livre album sur *L'Art de l'époque du renne en France*, une place au plus près de la constellation Char-Bataille-Blanchot dont le rapport de chacun à Lascaux attire depuis vingt ans, et dans une relative méconnaissance mutuelle, tant de commentaires littéraires ou philosophiques (voir Zugmeyer 1971 ; Caplan 1975 ; Han 1988 ; Bosch 1990 ; Poli 1996 ; Lippit 2002 ; Smith 2004 ; Alexandre 2005 ; Guillot 2005). L'essentiel des planches en couleur sur Lascaux (17 sur 20) qui illustrent le livre de Zervos sont d'un photographe parisien, Étienne-Bertrand Weil.
9. C'est ce que suggère le compte rendu de la séance de décembre 1952 de

la Société d'agriculture, sciences, belles-lettres et arts d'Orléans, dans son *Bulletin*. Georges Bataille, directeur de la bibliothèque municipale de la ville depuis septembre 1951, et soucieux d'entretenir de bonnes relations avec les notables locaux, donna une conférence devant la Société que résume, confusément, le secrétaire en commençant par ces mots : « M. Bataille a visité, près de Sarlat, la grotte de Lascaux, découverte il y a peu de temps » (*O.C.* 9 : 481). La conférence, dont nous avons le texte manuscrit (BnF, fonds Bataille, enveloppe 85, 28 p., édition par Denis Hollier in *O.C.* 9 : 324-330 et notes 480-482), fut illustrée de quelques diapositives mais ne fait pas allusion à une visite personnelle de Lascaux à cette époque. En revanche, une page manuscrite retrouvée suggère que Bataille était dans la grotte le jour exact du douzième anniversaire de l'invention (*O.C.* 12 : 637), donc le 12 septembre 1952.

10. Dans divers travaux, Brigitte & Gilles Delluc (1979 ; 1990 ; 2003) ont proposé, à partir du même refus mais avec d'autres intentions, essentiellement érudites, une reconstitution précise des conditions de l'invention. En fait, Ravidat a d'abord repéré un trou en cherchant son chien et l'exploration des quatre garçons cités par Bataille a eu lieu quelques jours plus tard, deux phases donc, que le récit des journalistes télescope. À l'occasion du cinquantenaire de l'invention, un archéologue et un journaliste ont mis en bande dessinée un récit complet de la découverte (Félix & Bigotto 1990).

11. On ne devrait écrire sur la relation de Bataille à Lascaux qu'en tenant compte du dossier complet. Michel Surya, son biographe, mais aussi d'autres commentateurs, trouve le livre en retrait par rapport aux développements contemporains de la pensée de Bataille. Ce n'est pas l'avis de Carrie Noland (2004), qui prend mieux en compte les autres textes et engage le débat avec des critiques récents de Bataille, en particulier Jean-Louis Schefer (1999) dont je discuterai les positions dans un autre travail. En revanche l'importance du projet d'*Histoire universelle* a été, pour la première fois, soulignée par Surya (1987 : 441-443) et a été récemment prise au mot par Stuart Kendall (2005) qui a traduit et présenté les textes épars sur le « berceau de l'humanité ».

12. Ces questions ont été renouvelées par Élisabeth Claverie (1990 ; 2003) à partir d'un terrain à Medjugorje.

13. Le récit, par André Masson, de cette transe a été publié par Jean-Paul Clébert (1971 : 70-71) et cité en note dans Bataille (*O.C.* 5 : 438-439). La

chronologie la plus précise des événements est établie par Françoise Levailant (Masson 1994 : 237-240), annotant une édition du poème de Masson. Le journal de Georges Bataille. « Les présages » (O.C. 2 : 266-270), contient son récit des deux expériences que Denis Hollier (1993 : 237-250) a finement commenté. Sans percevoir davantage le rapport entre Montserrat et Lascaux, Andrew Hussey (2000 : 106-109) consacre à l'épisode quelques pages un peu imprécises (la chronologie est très vague et le poème de Masson est attribué à Bataille). Les expositions sur les deux créateurs (*Bataille II / Masson, Georges Bataille à Billom* 1980 et *Masson et Bataille* 1994) lui font une place. Marina Galletti (2004) le retient dans sa chronologie et, à l'occasion de l'exposition londonienne « Undercover Surrealism » (voir Ades & Baker 2006). David Lomas lui a consacré une analyse encore inédite centrée sur le thème du vertige (« V is for Vertigo », site internet du Courtauld Institute).

14. On lira à ce propos les textes inédits publiés par Denis Hollier : « Dossier de l'œil pinéal » (O. C. 2 : 13-47).

15. Maria, qui était née le 30 novembre 1870, est entrée depuis dans la galerie des enfants d'exception (voir Fradin 1997). Notons que la fameuse « conversion » d'Émile Cartailhac à l'authenticité de l'art pariétal est marquée par une visite à Maria, en 1902, en compagnie de l'abbé Breuil.

16. Le 20 juillet 1912, les trois fils de l'archéologue (Max, le plus âgé, qui écrira trois étonnants « romans préhistoriques » à partir de cette aventure, est né en 1893) découvrent le Tuc d'Audoubert et le 20 juillet 1916 la grotte ornée des Trois-Frères qui seront étudiés par l'abbé Breuil (sur ces découvertes, voir Breuil 1952 : 153-155) : le très beau récit que Max, l'aîné des trois frères, écrivit au géographe Jean Brunhes le 27 octobre 1912 est donné par celui-ci en préface au roman de Max Bégouën, *Les Bisons d'argile* (Bégouën 1925 : 10-16). [Voir dans ce volume le texte de Véronique Moulinié.]

17. À la différence des apparitions plus anciennes d'images, statues ou tableaux, ou encore de messages écrits, qui s'offrent à la vue de tous et simplifient, pour une part, le débat sur la réalité du miracle en minimisant la médiation des voyants, voir Albert-Llorca (2002).

18. Voir son article « Oui, Lascaux est authentique », *Les Nouvelles littéraires*, n° 1180, 13 avril 1950.

19. . Présentation de la prose « Le bleu du ciel » dans *Minotaure* (Bataille

& Masson 1936 : 51).

20. Voir, à propos des techniques de l'extase matérialiste de Bataille, l'article de son ami et collègue à la Bibliothèque nationale Jean Bruno (1963).

21. Le texte essentiel se trouve dans les écrits esthétiques de Baudelaire « Le peintre de la vie moderne » (Baudelaire 1991) (voir à ce sujet le premier chapitre d'Emmanuel Pernoud 2003). Le débat s'est déporté depuis quelques années vers la question de la réalité ou non de l'« œil innocent ». Arthur Danto (1996 : 29-51). à la suite d'Ernst Gombrich, y consacre un chapitre.

22. Voir à ce propos Denis Hollier. « Préface » (Bataille 2004 : XLII-XLIII).

23. Un récit de Marcel Ravidat, commandé par son instituteur, a été publié en fac-similé à l'occasion du cinquantenaire de la découverte (Ravidat 1990). Un bon montage des premiers témoignages, comprenant le texte plus développé que cite Bataille, est dans Delluc & Delluc (1979) et Mario Ruspoli (1986 : 188-190). Sur la personnalité et le rôle de celui qui sera le premier guide de Lascaux, voir Delluc & Delluc (2003). En fait, le récit de Bataille me suggère que son informateur privilégié fut, logiquement, le plus jeune des inventeurs de Lascaux, Jacques Marsal, quinze ans en 1940, dont le récit a été recueilli et publié par Pierre Fanlac (1968).

24. Yann Potin, que je remercie vivement, a fouillé pour moi la correspondance de l'abbé Breuil et a retrouvé une lettre autographe de Bataille à un collaborateur non identifié du savant. Bataille s'y réfère, en avril 1954, à une précédente rencontre et à un rendez-vous à venir, son ton est d'une grande déférence.

25. Les scénarios de l'hominisation incluront tardivement l'art, de toute façon le récit de Bataille apparaît comme très hétérodoxe (voir Stoczkowski 1990 : 1994 ; 1996 ; Spears 1996).

26. C'est, selon Bataille, ce qui distingue la *Recherche du temps perdu* de toutes les tentatives – publiées ou abandonnées – de narration « objective » qui, chez Proust, l'ont précédée (O. C. 9 : 463).

27. Sophie A. de Beaune (1998) fait le point sur la présence, en pointillé, de la référence au chamanisme, aujourd'hui florissante et âprement discutée.

28. Sur le sens précis de cette expression, lire Claude Macherel (2005).
29. L'ouvrage de Johann Huizinga portant ce titre a été traduit du néerlandais en 1951, Bataille en adopte et en amplifie aussitôt la thèse. Notons aussi la réédition complétée du livre de Roger Caillois. *L'Homme et le sacré*, dont il rend compte dans *Critique* à la même époque (février 1951).
30. Une exception à cela : les stupéfiants portraits gravés sur plaquette de la grotte de La Marche, en Saintonge. Lire à ce propos Dominique Sacchi (2003).
31. Voir par exemple Randall White (1992), Lawrence S. Barham (2004) et le volume de vulgarisation, un peu inégal. *La Naissance de l'art* (2006).
32. Bataille fut deux ans bibliothécaire à Carpentras, il connaissait Char depuis leur jeunesse surréaliste, il s'est rapproché de lui après la guerre. La comparaison – un peu ressassée par la critique (voir *supra* note 8) – des textes des deux écrivains sur Lascaux ouvre à mon sens un horizon inaperçu et décisif sur l'expérience de Bataille, j'y reviens ci-dessous.
33. Les deux comptes rendus majeurs (Blanchot 1956 ; Duras 1958) posent la question de l'interprétabilité du récit, thème parfaitement repéré par Gilles Philippe (2004) dans sa notice sur *Madame Edwarda*.
34. Unique phrase citée par son condisciple de l'École des chartes, André Masson (1962), dans la nécrologie de son camarade.
35. Voir ce texte, d'abord publié par le Collège de France, repris dans Lévi-Strauss (1973).
36. Charles-Henry Pradelles de Latour (2004 : 181-182) fait le point sur cette critique qui fut émise par Jacques Lacan, André Green, etc.
37. La formule est dans « La structure des mythes », d'abord publié en 1955, où Lévi-Strauss prend le mythe d'Œdipe pour exemple (Lévi-Strauss 1958). Pour le parallèle entre Œdipe et Perceval, voir Lévi-Strauss (1983) et Pradelles de Latour (2004).
38. Je suis la biographie de Michel Surya complétée ici et là par les riches notes biographiques de l'édition de la Pléiade (Bataille 2004). Sur « le récit de mort » chez Bataille, lire Gilles Ernst (1993).
39. Le récit posthume de Maurice Sachs, *Le Sabbat*, avait révélé ces

détails en 1946. Bataille évidemment le connaissait. Le dernier et excellent biographe de Proust, William C. Carter, vient de consacrer un ouvrage subtil et documenté à ces aspects de la vie et de l'œuvre (Carter 2006 : en particulier chap. ix). Antoine Compagnon (1986) nuance la conception du mal chez Proust telle que la définit Bataille, tout en confirmant la place de la profanation maternelle.

40. Le texte définitif est publié dans Bataille (2004) ; dans sa notice de présentation, Gilles Philippe souligne justement l'inversion de la mère profanée par Œdipe à Phèdre, la mère profanatrice, qu'était déjà, ajouterai-je, Madame Edwarda. Nombreuses sont aussi les affinités proustiennes de ce dernier roman de Bataille.

41. Char publie en 1952 quatre poèmes sur Lascaux dans les *Cahiers d'art* de Christian Zervos. Ils seront repris, avec d'autres textes, à la fin de l'année chez Gallimard sous le titre *La Paroi et la prairie*. Les quatre sujets choisis par Char correspondent exactement aux quatre sommets de la description de Bataille : « Homme-oiseau mort... », « La bête innommable ». « Jeune cheval à la crinière vaporeuse », « Les cerfs noirs ». Pour leur insertion définitive dans l'œuvre, voir Char (1995 : 352-353).

42. L'expression est de Bernard Noël (1995), qui a subtilement cerné dans Bataille la scène récurrente de « l'enfant caché » qui voit ce qui lui est interdit.

43. Les justifications de ce silence incluent *in fine* « une sorte de vénération, et de terreur »...

44. Jusqu'en 1955, André Leroi-Gourhan répète l'orthodoxie, soit la thèse fonctionnaliste de l'abbé Breuil. Le basculement a lieu dans les deux années qui suivent. Diverses circonstances l'expliquent (voir Soulier 2006 : 202-206), j'y ajouterai la lecture, sans commentaire, de Bataille, que Leroi-Gourhan inclura, jusqu'à la fin, dans toutes ses bibliographies. Quelques lecteurs attentifs ont remarqué le paradoxe de la scène du puits si discrètement traitée. Gilbert Lascaux (1971) pressent chez Leroi-Gourhan la vérification des idées de Bataille. Alain Roger (1986), sans citer Bataille, note et explique par une sorte de superstition structuraliste le quasi-silence de Leroi-Gourhan devant la « scène primitive » en action.

45. Les dernières réflexions de Leroi-Gourhan (1992) sur l'art pariétal introduisent en effet l'idée que certains couples d'animaux représentent

peut-être le moment qui précède l'accouplement, ce qui exprime l'idée sous-jacente chez Bataille d'une scène « au futur », y compris dans le puits.

Auteur

Daniel Fabre

© Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008

Conditions d'utilisation : <http://www.openedition.org/6540>

Référence électronique du chapitre

FABRE, Daniel. *Le poète dans la caverne : Georges Bataille à Lascaux*
In : *Imaginaires archéologiques* [en ligne]. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008 (généré le 31 mai 2017). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/editionsmsh/3416>>. ISBN : 9782735118946. DOI : 10.4000/books.editionsmsh.3416.

Référence électronique du livre

VOISENAT, Claudie (dir.). *Imaginaires archéologiques*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008 (généré le 31 mai 2017). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/editionsmsh/3406>>. ISBN : 9782735118946. DOI : 10.4000/books.editionsmsh.3406.
Compatible avec Zotero