

# L'art préhistorique, un paradigme esthétique

- 1 BP pour *Before Present*, c'est-à-dire avant 1950, date où l'on commence à pratiquer la datation au (...)

1 L'art préhistorique a été inventé deux fois. Il l'a d'abord été par les hommes des temps jadis, à des dates qui oscillent entre le Paléolithique supérieur (32 000 BP pour les peintures de la grotte Chauvet) à près de deux millions d'années si l'on ouvre l'examen à certaines pierres taillées dont la symétrie ou les couleurs suggèrent une intentionnalité esthétique<sup>1</sup>. L'art préhistorique a ensuite été exhumé aux xix<sup>e</sup> et xx<sup>e</sup> siècles, entraînant des disputes si fortes autour de son authenticité qu'on parle souvent non de sa découverte mais de son invention.

- 2 L'art rupestre aurait débuté il y a 50 000 ans (c'est-à-dire à la fin du Paléolithique moyen) dans (...)
- 3 Michel Lorblanchet, *La naissance de l'art : genèse de l'art préhistorique dans le monde*, Paris, Er (...)

2 Les spectaculaires grottes ornées de Pech Merle (25 000 BP), Lascaux (15 500-14 500 BP), Altamira (15 500-13 500 BP) laissent penser qu'une explosion culturelle s'est produite en Europe à partir d'environ 40 000 voire 50 000 BP jusque vers 10 000 BP, parallèlement à celle qui peut être observée en Australie<sup>2</sup>. Peut-on dès lors assigner à l'art une date de naissance au

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

- 4 Voir Ségolène Lepiller, « Sortir de la caverne, entrer dans la grotte : étude épistémologique sur (...) »
- 5 Daniel Andler, *La silhouette de l'humain. Quelle place pour le naturalisme dans le monde d'aujourd'hui* (...)
- 6 Geoffroy Miller, « Sexual Selection for Cultural Displays », *The Evolution of Culture, An Interdis* (...)
- 7 Ellen Dissanayake, *Homo aestheticus. Where Art Comes From and Why*, New York, The Free Press, 1992.

- 8 Helen De Cruz et Johan De Smedt, « Human Artistic Behaviour, Adaptation, Byproduct, or Cultural Gr (...) »
- 9 Leda Cosmides et John Tooby, « Does Beauty Build Adapted Minds? Toward an Evolutionary Theory of A (...) »
- 10 Russell D. Guthrie, *The Nature of Paleolithic Art*, Chicago et Londres, University of Chicago Press (...)

3 En s'interrogeant sur les débuts de l'art ou sur leur première floraison, on est conduit à s'intéresser aux causes qui ont permis une telle émergence, et notamment au passage de la nature à la culture qui s'est opéré au cours du développement des hominidés. Peut-on situer le moment et les raisons du passage à une activité symbolique et esthétique ? **Quelles conditions physiologiques, cognitives et encore environnementales ont-elles favorisé l'émergence de l'art ?** On doit à Ségolène Lepiller une étude des approches qui, à la croisée des sciences humaines et des sciences de la nature, cherchent à penser les conditions de l'apparition d'un homme artiste<sup>4</sup>. De ce point de vue, l'anthropologie naturalisée constitue une approche intéressante en ce qu'elle tend à atténuer les différences entre nature et culture pour penser la possibilité d'une apparition de l'art. L'anthropologie naturalisée relève, selon Daniel Andler, d'un réductionnisme ontologique posant comme catégorie unifiante celle de nature<sup>5</sup>. Leur point commun, précise Ségolène Lepiller, est de se demander quels

bénéfices l'art a pu apporter du point de vue de l'évolution, c'est-à-dire dans quelle mesure il a pu favoriser la *fitness* d'un individu. Tandis que certains auteurs y voient un avantage dans le cadre de la sélection sexuelle<sup>6</sup>, d'autres soulignent sa fonction de lien social<sup>7</sup>, sa capacité à accentuer l'identité du groupe<sup>8</sup> ou encore le fait que sa dimension fictionnelle<sup>9</sup> ou encore son caractère ludique<sup>10</sup> présentent un avantage pour l'adaptation. On est toutefois frappés par le contraste entre le réductionnisme de ces positions (pensons à la thèse de Miller selon laquelle la pratique de l'art a pour fonction d'attirer des partenaires sexuels) et l'intentionnalité manifeste dont témoigne la complexité de certains vastes ensembles gravés et peints du Paléolithique supérieur.

- 11 Steven Mithen, *The Prehistory of the Mind. A Search for the Origins of Art, Religion and Science*, (...)
- 12 Ségolène Lepiller, « Sortir de la caverne, entrer dans la grotte », ouvr. cité, p. 408.

4Les **neurosciences**, et plus précisément la neuro-esthétique telle qu'elle s'est développée depuis une vingtaine d'années, sont également discutées pour penser l'apparition de l'art. Mais, rappelle la philosophe, il est impossible de construire des processus expérimentaux pour reconstituer comment des hommes désormais disparus réagissaient aux stimuli esthétiques, d'autant que **les tissus mous des crânes n'ont pas été**

conservés. Les deux principaux outils mobilisés, l'imagerie cérébrale et l'étude des lésions cérébrales, ne permettent que des conclusions indirectes. L'archéologie cognitive est par ailleurs soumise à une aporie, car la floraison artistique au Paléolithique ne semble liée à aucun changement cérébral important concernant la taille, la forme et l'anatomie du cerveau<sup>11</sup>. L'apparition de l'art ne peut donc avoir une cause biologique. À quoi s'ajoute qu'« il serait très exagéré de considérer que la neuro-esthétique s'intéresse directement à l'art paléolithique »<sup>12</sup>. À l'instar de l'anthropologie naturalisée, une attention très réduite est apportée aux artefacts retrouvés.

- 13 Voir aussi le cas mentionné par Paul G. Bahn du « plus ancien exemple de quelque sens esthétique q (...) »
- 14 Michel Lorblanchet, *La naissance de l'art*, ouvr. cité, p. 93 : « Ce sont bien la forme, la couleur (...) »
- 15 Jean-Marie Le Tensorer, « Le façonnage symétrique des outils de pierre par *Homo erectus*. Étape cru (...) »

<sup>5</sup>L'ensemble de ces approches récentes, au carrefour des sciences naturelles et humaines, sont également paradoxales en ce qu'elles posent le problème de l'origine tout en se concentrant sur le Paléolithique supérieur, une période relativement récente en comparaison de l'âge des plus anciens artefacts humains retrouvés et des plus

anciennes pratiques esthétiques que l'on peut supposer. Pour décrire de tels artefacts et pratiques, nous suivrons les synthèses récentes des préhistoriens, en particulier celles de Michel Lorblanchet et de Jean-Marie Le Tensorer. Il y a trois millions d'années, les Australopithèques ramassaient et collectionnaient déjà des pierres aux formes et aux couleurs inhabituelles ainsi que des fossiles remarquables<sup>13</sup>. Sans aller jusqu'à parler de pratique artistique, on peut faire l'hypothèse qu'ils possédaient un certain sens et un certain goût pour les formes et les couleurs<sup>14</sup> qui se manifestent aussi, tout au long des temps préhistoriques, par la collecte de matériaux exceptionnels pour la fabrication des outils (jaspe, cristal de roche, obsidienne, pierre ponce) puis par l'usage de colorants. Concernant la production d'artefacts aux propriétés formelles remarquables, elle est actuellement datée de 2 à 1,7 million d'années avec les polyèdres, les bolas (des sphères) puis les bifaces fabriqués par *Homo erectus*. Ce sont leurs formes géométriques qui attirent l'attention. Les bolas, objets symétriques par rapport à un point central, offrent « la première symétrie réalisée par l'homme au cours de son histoire » (*ibid.*, p. 118). De manière plus générale, comme le suggère Jean-Marie Le Tensorer, quelque chose d'ordre esthétique se joue ou se prépare dès le stade de l'aménagement des galets : « Dans la taille de la pierre il y a, en plus, le rythme et la musique »<sup>15</sup>. Les bifaces, avec leur double symétrie faciale et latérale, apparaissent, eux, il y a 1,4 million d'années (illustration 1).

- 16 Michel Lorblanchet, *La naissance de l'art*, ouvr. cité, p. 121.
- 17 Jean-Marie Le Tensorer, « Le façonnage symétrique des outils de pierre par *Homo erectus* », art. ci (...)
- 18 Michel Lorblanchet, *La naissance de l'art*, ouvr. cité, p. 268.
- 19 Jean-Marie Le Tensorer, « Le façonnage symétrique des outils de pierre par *Homo erectus* », art. ci (...)
- 20 En Australie, l'art rupestre est uniquement l'œuvre de l'homme moderne. L'exemple australien le pl (...)

6 Comme le suggère le fait que certaines pièces, parfois non utilisées, ont été déposées intentionnellement (dépôts votifs), ces objets ne faisaient pas toujours office d'outils et d'instruments mais aussi de symboles voire d'images, c'est-à-dire qu'ils étaient dotés d'une portée symbolique (*ibid.*, p. 146). Il faut aussi mentionner les indéniables qualités formelles des silex et de certaines pièces retrouvées : « [l'] **étendue de la gamme des bifaces montre le plaisir avec lequel les préhistoriques ont joué d'emblée avec les formes** »<sup>16</sup>. Alors qu'il souligne la double symétrie des bifaces et étudie leurs proportions, Jean-Marie Le Tensorer va jusqu'à parler d'un rapport de proportion privilégié par *Homo erectus*, un rapport harmonique fondamental de 1,417. Collecte d'objets aux belles formes et production de formes peuvent aussi coïncider, comme dans le spectaculaire silex taillé de

West Tofts, (Norfolk, Angleterre) datant la fin de l'Acheuléen ou du Paléolithique moyen, vers 100 000 BP. La pierre a été taillée autour du fossile d'un coquillage de façon à le rendre visible et à le placer au centre du silex. De telles pratiques témoignent indéniablement d'un « **sentiment esthétique** »<sup>18</sup>, c'est-à-dire d'un goût et d'un plaisir pour les formes. « Nous sommes tenté [*sic*] d'y voir une forme d'art »<sup>19</sup>. L'art pariétal, lui, n'apparaît pas avant 50 000 voire 40 000 BP, c'est-à-dire avec les hommes modernes et les derniers Néanderthaliens<sup>20</sup>.

Illustration 1.





Biface, Acheuléen, environ 400 000-150 000 BP,

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

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

Domaine public

- 21 Michel Lorblanchet, *La naissance de l'art*, ouvr. cité, p. 270.
- 22 « Le phénomène artistique et ses moyens d'expression appartiennent au fond commun de l'humanité [... (...)]
- 23 Voir Marylène Patou-Mathis, *Néanderthal. Une autre humanité*, Paris, Perrin, 2006, en particulier p (...)

7Tels seraient, selon les préhistoriens, trois moments dans la naissance de l'art, **trois seuils de l'hominisation**. On voit que parler d'art, ou du moins de tendances esthétiques préhistoriques, remet en cause la définition que nous pouvons nous faire de l'homme. Par exemple, l'attribution d'une dimension esthétique à la collecte de pierres remarquables et à la fabrication de pierres taillées, équivaut à briser le préjugé selon lequel l'art serait une caractéristique de l'homme moderne. Pour Michel Lorblanchet : « L'histoire de l'art s'étend à toute l'histoire de l'homme ; elle concerne tous les types de la lignée humaine et sans doute même les Australopithèques, qui étaient déjà sensibles aux aspects

insolites des productions de la nature »<sup>21</sup>. L'art, entendu au sens minimal d'une sensibilité accompagnée de plaisir pour les formes et les couleurs, voire d'une intention d'en produire, serait inhérent à l'humanité<sup>22</sup>. En ce sens, *Homo habilis* et *Homo erectus* « étaient déjà des *Homo estheticus* » (p. 270). La possibilité d'artistes qui ne seraient pas des *Homo sapiens* est toujours discutée à propos de Néanderthal. De sa culture nous sont parvenus quelques éléments de parure, notamment des coquillages marins, des dents d'animaux percées et des objets gravés. Il a récolté des colorants, ocre et manganèse, qui ont peut-être été utilisés pour réaliser des peintures corporelles ou des tatouages ou pour effectuer des dessins ou peintures sur des supports périssables (écorces, peaux). Néanderthal a ramassé et parfois modifié des fossiles et des minéraux, il a gravé des pierres en contexte funéraire. Mais a-t-il aussi réalisé des « œuvres d'art » ? L'hypothèse est sujette à débat. La préhistorienne et paléontologue Marylène Patou-Mathis soutient *a minima* qu'il ne faut pas exclure cette possibilité, la pensée esthétique étant inhérente à la culture<sup>23</sup>.

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

8En nous intéressant à *l'art avant l'art*, nous n'entendons pas nous mettre en quête d'une hypothétique première œuvre d'art, d'autant que ce serait là présupposer un diffusionnisme – une première œuvre d'art en aurait

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

- 25 Sur ce point passionnant d'histoire et d'épistémologie des sciences, voir notamment les deux premi (...)

9La reconnaissance de l'authenticité de l'art préhistorique a été jalonnée de polémiques virulentes, engageant un changement radical de théories et de méthodes. La notion de préhistoire a été acceptée par la communauté scientifique vers 1859, d'abord pour classer des phénomènes géologiques et anthropologiques très anciens. Cette acceptation résulta, elle aussi, de débats épistémologiques et idéologiques parfois violents, remettant notamment en question l'interprétation des récits bibliques de la Création et du Déluge<sup>25</sup>.

Concernant l'art pariétal préhistorique, on situe en général sa découverte en 1879, année où la petite Maria, fille du préhistorien Marcelino Sanz de Sautuola, vit des bisons

peints sur le plafond de la grotte d'Altamira (Cantabrie). La découverte de ces décors peints déclencha un débat farouche autour de leur authenticité, dont les enjeux sont scientifiques, anthropologiques, religieux, philosophiques et esthétiques. La polémique fit rage pendant vingt-cinq ans, jusqu'en 1902. Cette durée est d'autant plus remarquable que l'authenticité et même un certain caractère artistique des productions mobilières furent acceptés, avec une relative facilité, à partir de 1864. Comment expliquer la virulence des débats sur l'art peint et sculpté des parois ? **Comment expliquer les difficultés à admettre l'authenticité d'œuvres** dont la valeur artistique semble aujourd'hui éclatante et accessible à chacun ? C'est tout particulièrement les résistances liées à une certaine conception de l'art que nous allons rappeler. On trouvera des éléments de réflexion supplémentaires dans le chapitre liminaire de Nathalie Richard : « De la magie au symbolisme : préhistoriens et archéologues face à l'art pariétal (1860-1920) », dans le présent ouvrage.

- 26 Les hommes de l'Antiquité collectionnaient déjà silex et pierres taillées, les « céraunies », mais (...)
- 27 C'est à Jacques Boucher de Perthes, auteur des *Antiquités celtiques et antédiluviennes*, qu'on doit (...)
- 28 Henry Christy et Édouard Lartet, « Cavernes du Périgord. Objets gravés et sculptés des temps préhi (...)
- 29 Gabriel de Mortillet, *Le préhistorique. Antiquité de*

10L'idée d'une très haute antiquité de l'homme fut acceptée par la communauté scientifique en 1859. Avant cette date, des productions mobilières préhistoriques avaient été mises au jour, par exemple une plaquette en os de renne gravée de deux biches, retrouvée vers 1835 dans la grotte du Chaffaud (Vienne). Elle fut envoyée au musée de Cluny en 1851, signe d'une reconnaissance de sa valeur<sup>26</sup>. Mais cette plaquette, à l'instar des autres objets excavés, était considérée comme « celtique »<sup>27</sup>, et donc d'une ancienneté moindre. L'attribution d'un âge « préhistorique » et aussi d'une certaine qualité artistique à ce type d'objets est le plus souvent datée de 1864, année de parution d'un mémoire d'Édouard Lartet et de Henry Christy décrivant des objets inventoriés dans les grottes du Périgord. Ils y soulignent la disposition symétrique et élégante d'une cuillère, relèvent que « les ornements en relief sont disposés symétriquement et avec élégance », notent qu'« il y a beaucoup d'art et même de goût dans la distribution des ornements ». À propos d'un poignard en bois de renne, ils déclarent même : « Ici, l'ouvrier ou, si l'on veut, l'*artiste*, a fait preuve d'une certaine habileté en adaptant des formes animales, sans trop les violenter, aux nécessités du maniement usuel de cette arme ». Bref, ces hommes, qu'ils qualifient à plusieurs reprises d'« aborigènes », possédaient donc déjà « un certain degré de culture des arts »<sup>28</sup>. Ces jugements s'établissent, et on les retrouve dans un

ouvrage qui fera office de manuel sur la période : *Le préhistorique* de Gabriel de Mortillet, le préhistorien français le plus influent de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>29</sup>.

- 30 Édouard Harlé, « La grotte d'Altamira, près de Santander (Espagne) », *Matériaux pour l'histoire pr* (...)
- 31 S'il y a eu remaniement, les vestiges enfoncés dans un sol ne sont pas contemporains des restes d' (...)
- 32 Édouard Harlé, « La grotte d'Altamira, près de Santander (Espagne) », art. cité, p. 281 pour ces q (...)
- 33 On soupçonnait qu'elles fussent faites dans l'intervalle entre les deux premières visites de Marce (...)

11L'acceptation d'une dimension artistique des productions mobilières de l'Âge du Renne tranche avec les réactions hostiles déclenchées par la découverte du plafond peint d'Altamira. Dans son essai de 1881 sur « La grotte d'Altamira, près de Santander (Espagne) », Édouard Harlé formule les objections qui seront adressées pendant près de vingt ans aux tenants de l'authenticité d'Altamira<sup>30</sup>. En plus d'invoquer une évidence logique, à savoir qu'on peut difficilement tirer une conclusion d'un « fait unique » (*ibid.*, p. 276), Harlé mobilise une série d'arguments ayant trait à la sédimentologie, à la climatologie, à l'étude des parois, à la géologie et à la paléontologie pour invalider la très grande ancienneté des

dessins : il mentionne la friabilité de la paroi, l'existence d'un remaniement<sup>31</sup> ou encore le fait que les peintures sont recouvertes d'une couche de concrétion fine, c'est-à-dire récente. C'est aussi l'« air de fraîcheur » des dessins qui semble incompatible avec leur prétendue antiquité. Attardons-nous sur les arguments d'ordre esthétique qui ont joué un rôle dans ces débats. Harlé reconnaît que les animaux sont « très-artistement peints », que « la tête de la biche est l'œuvre d'un maître » et que des procédés complexes ont été employés. « Beaucoup de teintes sont fondues. L'artiste a plusieurs fois effacé après coup sa peinture suivant un trait pour produire un effet de clair. Ce sont là des procédés bien savants ! »<sup>32</sup>. À quoi s'ajoute qu'un pinceau aurait été nécessaire pour réaliser ces peintures afin que la couleur atteignît les fentes et couvrît les aspérités. L'usage précoce du pinceau, emblème de la peinture traditionnelle, est tenu pour impossible. Bref, ces peintures sont trop élaborées pour être préhistoriques et si des œuvres grossières pourraient être magdaléniennes, des peintures sophistiquées sont assurément des faux<sup>33</sup>.

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

<sup>12</sup>Comment expliquer le contraste entre le consensus rapide autour de l'art mobilier préhistorique et la querelle sur l'art pariétal ? On peut avancer l'hypothèse selon laquelle l'art mobilier était compatible avec le cadre interprétatif dominant, c'est-à-dire avec la thèse d'une



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

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

- 35 Cette théorie dite de l'art pour l'art signifie, négativement, que l'art n'a qu'une fonction ludique (...)

<sup>13</sup>Dans l'évaluation de l'art préhistorique interviennent donc des arguments qui relèvent moins de la science préhistorique que d'une conception fantasmée de l'origine de l'homme et d'un état de nature idéalisé. Cette démonstration est d'autant plus étonnante que l'argument

de la vie facile des hommes des « temps primordiaux » est en contradiction flagrante avec ce que les préhistoriens pouvaient reconstituer des conditions de vie de ces derniers, à savoir la précarité d'une existence par grand froid, reposant sur la chasse et dépourvue des techniques requérant le travail des métaux. **Parce qu'il n'est que simple ornement, l'art à fin ludique des hommes préhistoriques est considéré comme relevant de « l'art pour l'art ».** Telle est la première interprétation du sens de **l'art préhistorique**<sup>35</sup>. En deuxième lieu, la valeur esthétique des objets retrouvés dans les grottes du Périgord est minorée en vertu de l'argument selon lequel la qualité des représentations animales (l'imitation valant comme norme implicite du jugement) résulte du fait que leurs producteurs menaient une existence en étroit contact avec la nature. **La qualité des représentations n'est donc nullement l'effet d'une capacité technique ou artistique développée, mais le fruit quasi spontané de l'observation des animaux chassés.** Ainsi, si l'art mobilier préhistorique se voit reconnaître certaines propriétés esthétiques, c'est parce que l'interprétation qui en est faite s'insère sans difficulté dans un cadre anthropologique et esthétique bien établi : le primitivisme des premiers hommes, la gratuité de l'ornement, l'imitation comme norme artistique.

14 Les spectaculaires découvertes d'art pariétal, en revanche, remettaient brutalement en question le cadre interprétatif qui avait rendu possible l'acceptation plutôt

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

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

15 Pour mesurer davantage les enjeux de ce refus initial d'identifier comme telle une intervention humaine, il est intéressant d'y opposer la surprenante conception et féconde erreur consistant à voir de l'art là où seule la nature a agi. À travers une lecture inédite des *Antiquités celtiques et antédiluviennes* de Jacques Boucher de Perthes dont le premier volume parut en 1847<sup>36</sup>, Rémi Labrusse interroge la tendance à identifier des représentations figuratives dans des formes naturelles. Le cas des « pierres-figures » ouvre une réflexion sur les rapports entre nature et culture et aussi sur la puissance imaginaire de la préhistoire. Sur la portée de cette théorie ou rêverie, nous renvoyons à « Pareidolies. Fantômes et fausses figures aux sources de l'invention de l'art paléolithique », dans le présent volume.

- 37 Émile Cartailhac « Les cavernes ornées de dessins. La grotte d'Altamira, Espagne. "*Mea culpa*" d'un (...)
- 38 Édouard Harlé, « La grotte d'Altamira, près de Santander (Espagne) », art. cité, p. 280.
- 39 Émile Cartailhac, « Les cavernes ornées de dessins. La grotte d'Altamira, Espagne. "*Mea culpa*" d'u (...)
- 40 Marc Groenen, *Pour une histoire de la préhistoire. Le Paléolithique*, Grenoble, Jérôme Million (L'h (...)
- 41 Nathalie Richard éd., *L'invention de la préhistoire. Une anthologie*, Paris, Presses Pocket (Agora. (...)

16Concernant, cette fois, la capacité à reconnaître une œuvre humaine figurative là où il y en a véritablement eu une, le retournement s'opère en 1902 avec la parution d'un article d'Émile Cartailhac : « Les cavernes ornées de dessins. La grotte d'Altamira, Espagne. "*Mea culpa*" d'un sceptique »<sup>37</sup>. Ce revirement est-il lié à un changement dans la façon d'envisager l'art ? Ressort-il d'une bataille entre Anciens et Modernes que ces derniers auraient fini par emporter ? En vérité, les arguments d'ordre esthétique ne sont pas décisifs dans l'argumentation de Cartailhac. Plus important est, par exemple, l'argument du remaniement qui, cette fois, sert à soutenir l'authenticité des découvertes. À Pair-non-Pair et à La Mouthe, grottes qu'il a lui-même visitées, les dessins se trouvent sous des dépôts non remaniés. Ce qui, somme toute, frappe dans ce *Mea culpa*, c'est la faiblesse voire l'étrangeté de

certaines des raisons invoquées. Dans son essai de 1881 sur Altamira, Harlé remarquait que dans cette grotte sombre, aucun dessin n'aurait pu être tracé ni examiné « sans le secours d'une lumière artificielle »<sup>38</sup>. Or on n'y a retrouvé aucune trace de fumée, ce qui fortifiait, au moment de la découverte, l'hypothèse d'une falsification. Vingt ans plus tard, et confronté à la même difficulté explicative, Cartailhac mobilise un argument pour le moins étonnant : la vue de ces hommes était supérieure à la nôtre : « Il faut croire que les yeux des troglodytes avaient une plus grande habitude que nous de voir dans une demi-obscurité »<sup>39</sup>. Une vision qui devait être fort aiguisée puisque, reconnaît Cartailhac, « avec nos procédés actuels d'éclairage nous avons quelque peine à percer l'obscurité de ces galeries [...] » (*ibid.*, p. 349). Les premiers hommes auraient donc eu de puissantes lanternes à la place des yeux ! À cela s'ajoute que plusieurs objections formulées par Harlé contre l'authenticité des peintures espagnoles ne sont tout bonnement pas réfutées, comme celles qui ont trait à la fraîcheur des dessins, à la friabilité des parois ou encore à l'absence de dépôts stalagmitiques. Ce qui fortifie la certitude, c'est que, partout, « les mêmes mystérieux décors » (*ibid.*) ont été retrouvés. « Il ressort de tout ce qu'ils ont observé [les préhistoriens] que *nous n'avons plus aucune raison de suspecter l'antiquité des peintures d'Altamira* » (p. 354). Bref, en dépit des énigmes qui subsistent, « il faut s'incliner devant la réalité d'un fait [...] » (*ibid.*). Ce qui permet *in fine* la reconnaissance de

l'art pariétal préhistorique, qu'on considère désormais comme « une décoration voulue de la caverne sur des longueurs considérables » (p. 349), c'est donc non une évolution du jugement de goût ou des théories sur l'art mais, d'une part, la multiplication des découvertes et, d'autre part, une évolution du cadre scientifique dans lequel celles-ci étaient ordonnées. Ces années voient en effet l'abandon du transformisme matérialiste de Gabriel de Mortillet et de sa thèse d'une évolution téléologique de l'humanité. Selon cette théorie, l'évolution de l'industrie humaine suivrait celle du cerveau et des caractéristiques physiques de l'homme, une évolution elle-même liée aux modifications du milieu naturel, notamment du climat. Un refroidissement climatique engendrerait l'apparition de nouveaux outils. À la différence de l'approche stratigraphique fixiste et catastrophiste de Cuvier, le transformisme de Mortillet permettait de penser un devenir des formes vivantes et matérielles dans le temps et pouvait donc servir « de point de départ théorique valable pour structurer la préhistoire »<sup>40</sup>. L'art mobilier était facile à intégrer dans le cadre transformiste dès lors qu'on en soulignait le caractère fruste et naïf et qu'on lui déniait toute portée spirituelle ; inversement, le transformisme rendait impossible l'acceptation d'un art pariétal complexe. Or il y a une « concordance chronologique entre l'acceptation de l'art pariétal et l'effondrement du système conceptuel dominant au xix<sup>e</sup> siècle »<sup>41</sup>, remplacé, sous l'impulsion notamment du géologue et paléontologue Marcellin Boule, par le

darwinisme.

- 42 Voir Claudie Voisenat éd., *Imaginaires archéologiques*, Paris, Éditions de la Maison des sciences d (...)

17 Si la production et la théorie artistiques contemporaines aux travaux de Lartet, Christy et Mortillet remettaient en question la norme de l'imitation comprise comme représentation fidèle du réel, les débuts de la modernité artistique européenne n'ont pourtant pas joué de rôle dans le processus d'authentification de l'art préhistorique. Il serait peu pertinent de mettre en rapport la publication de Lartet et Christy sur l'art mobilier pariétal avec, par exemple, la tenue du premier Salon des refusés (1863) qui revendiquait un art libéré des normes classiques de la représentation. Les effets des découvertes préhistoriques sur les arts en revanche sont réels. Mais ce ne sont pas les avant-gardes qui sont d'abord touchées. L'art préhistorique, ou plus exactement le thème préhistorique, nourrit l'imaginaire des peintres, sculpteurs et romanciers, donnant lieu à un art académique et à une littérature populaire. La réception est thématique (représentation de scènes de chasse par exemple), imaginaire voire fantasmatique (la femme enlevée par un gorille) mais elle n'est pas d'ordre formel. Ce n'est pas le style de l'art mobilier qui est repris et imité, c'est le thème du primitif qui stimule l'imaginaire et la création<sup>42</sup>. Les œuvres de Jamin et de Cormon, en peinture, de Rosny aîné en littérature, connaissent un très grand succès que l'on peut

mettre en parallèle avec celui rencontré par les Expositions universelles, par exemple celle de 1867, où l'on montrait en même temps des produits coloniaux et des objets préhistoriques. En revanche, la découverte, l'authentification et la diffusion des œuvres pariétales par le biais de relevés, de dessins puis de photographies bouleversèrent le rapport entre préhistoire et art – et eurent un effet en retour sur l'attention plastique portée à l'art mobilier ou aux bifaces. **La découverte de l'art pariétal préhistorique provoqua de la sorte une surprenante rencontre entre préhistoire et modernité**, suscitant une refonte des catégories esthétiques traditionnelles. Nous proposons, dans les pages qui suivent, de cerner l'ampleur de ce changement théorique en termes de paradigme. D'autres contributeurs à cet ouvrage mobilisent des références différentes pour explorer la même idée, à savoir que **l'art, sa théorie et son histoire se voient littéralement mis à l'épreuve de la préhistoire**. Analysant les textes de Malraux, Jean-Pierre Zarader montre de façon exemplaire comment la prise en compte discrète mais récurrente de l'art pariétal paléolithique lui a permis de formuler de manière plus serrée sa pensée de l'art, notamment les notions de présence, de temps et de métamorphose au cœur du musée imaginaire (voir son étude inédite « Malraux, l'art et le temps. Le bison, l'arc et la flèche, ou la place de l'art pariétal dans les écrits sur l'art »).

## **L'art moderne préhistorique**



- 43 Alfred H. Barr, préface à *Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa from Material in the Arch (...)*

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

- 44 Les monographies sont nombreuses, citons : Rémi Labrusse, *Miró, un feu dans les ruines*, Paris, Haz (...)
- 45 Voir par exemple : Thomas Hirschhorn, « Cavemanman, 2002. Esquisses, Références, Plans, Photos », (...)

18Des mains positives et des signes triangulaires disséminés sur les toiles de Joan Miró aux dessins de silex de Fernand Léger, des tableaux de sable d'André Masson aux galets glaciaires d'Engadine peints et gravés par Alberto Giacometti, les exemples de ce qu'on pourrait appeler **un art moderne préhistorique** se multiplient dans les années 1930 (illustration 2). Qu'on songe encore aux **objets fossiles de Raoul Ubac**, aux tableaux de Roberto Savinio associant débris d'objets mécaniques et dinosaures, au surréalisme et aux forêts primaires de Max Ernst. La découverte sensationnelle de Lascaux en 1940 ravive l'engouement pour la préhistoire qui se maintient tout au long de la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle, aussi bien en Europe avec **Pierre Soulages, Claude Viallat, Giuseppe Penone, Mario Mertz, Joseph Beuys, Willi Baumeister** qu'aux États-Unis avec **Barnett Newman**,

Helen Frankenthaler, Elaine de Kooning,

Charles Christopher Hill, pour ne citer qu'eux<sup>44</sup>. Et le jeu entre ultra contemporain et primitivisme préhistorique se poursuit aujourd'hui avec Jeff Koons, Sarkis et Thomas Hirschhorn<sup>45</sup>.

- 46 Sur l'abbé Breuil, voir Noël Coye éd., *Sur les chemins de la préhistoire. L'abbé Breuil, du Périgo* (...)
- 47 Parmi les plus remarquables, celle du Museum of Modern Art de New York en 1937 : « Prehistoric Roc (...) »

19 Les conditions matérielles de cette inspiration préhistorique ont partie liée avec la multiplication des découvertes et leur diffusion. Tandis que les fouilles se poursuivaient en Europe, dans le Périgord, les Pyrénées, en Haute-Garonne dans le cas de la France – la Vénus de Lespuge dont Picasso possédait deux moulages est découverte en 1922 –, c'est aussi l'Afrique qui devenait un continent préhistorique, par le biais notamment des expéditions menées par l'abbé Breuil et Leo Frobenius<sup>46</sup>. Sur l'importance des explorations de ce dernier et la complexité des liens qui s'établissent entre découvertes préhistoriques et productions artistiques contemporaines, ainsi qu'entre Afrique préhistorique, d'une part, Europe et Amérique du xx<sup>e</sup> siècle de l'autre, on consultera un peu plus loin le travail d'Hélène Ivanoff sur « La collection Frobenius et l'art moderne ». Un contact direct avec les œuvres immémoriales était possible, soit *in situ* (même si

c'était plutôt rare) soit dans les salles de musées : un musée de préhistoire est créé au château des Eyzies en 1923, des salles lui sont consacrées au musée de Saint-Germain-en-Laye dans les années 1930. Néanmoins, le rapport aux œuvres demeure largement médiatisé par des reproductions, à savoir les relevés de compositions pariétales et les photographies visibles lors d'expositions<sup>47</sup> ou publiés dans des revues scientifiques ou d'art comme *Documents*, *Cahiers d'art*, *Minotaure* ou encore *L'esprit nouveau*. Les reproductions induisent une série d'écarts par rapport aux originaux, dus au cadrage, à l'éclairage, à l'isolement de certains motifs dans un ensemble, au passage à la double dimension et parfois à l'usage du noir et blanc. Mais ces déformations sont fécondes et, pour les artistes, il s'agit en général moins d'accéder à une vérité archéologique que de revivifier l'art du présent par un contact avec l'art des origines.

Illustration 2.



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

© Succession Picasso 2021

- 48 Salomon Reinach, « L'art et la magie à propos des peintures et des gravures de l'âge du renne », *L (...)*
- 49 André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, ouvr. cité, p. 79. Pour une critique sans ap (...)
- 50 André Leroi-Gourhan, « Réflexions de méthode sur l'art paléolithique », *Bulletin de la Société pré (...)*
- 51 Jean Clottes et David Lewis-Williams, *Les chamanes de la préhistoire. Transe et magie dans les gro (...)*

- 52 Voir par exemple Norbert Aujoulat, *Lascaux. Le geste, l'espace et le temps*, Paris, Seuil, 2004. L' (...)
- 53 Michel Lorblanchet, *Art pariétal : grottes ornées du Quercy*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2010, p. (...)

20 Pour comprendre la résonance de l'art préhistorique dans l'art moderne, nous proposons d'envisager l'art préhistorique comme un paradigme esthétique, à l'instar du puissant modèle perspectif. Si l'art préhistorique est paradigmatique, c'est d'abord parce que la structure formelle de ses œuvres est génératrice de significations. Il l'est, moins parce que les œuvres retrouvées suscitent une multiplicité d'interprétations que parce qu'il est une matrice de significations, du fait même de sa structure. Les tentatives de reconstituer le sens des œuvres pariétales se sont succédé. La thèse de l'art pour l'art précédemment évoquée a été abandonnée au profit de celle dite de la magie de la chasse. Proposée par Salomon Reinach, cette théorie soutient que les premiers hommes représentaient les animaux qu'ils désiraient chasser<sup>48</sup>. Simpliste, elle présente toutefois le mérite d'accorder pour la première fois une fonction magico-religieuse à l'art préhistorique. Le structuralisme, lui, a plaidé pour une prudence interprétative. Il entendait étudier non le pourquoi, mais le comment (en particulier les effets systématiques d'alternance et de groupement des signes et des animaux) et il critiquait toute forme de comparatisme ethnographique prétendant éclairer la spiritualité et les pratiques préhistoriques par un parallèle

avec des peuples dits primitifs : chasseurs sibériens, Sans d'Afrique Australe, aborigènes d'Australie. Leroi-Gourhan prévenait, d'une formule forte : il s'agit de « ne pas faire de nos Magdaléniens le produit clandestin du croisement des derniers primitifs du monde contemporain »<sup>49</sup>. Le structuralisme proposa toutefois lui aussi des lectures de l'art préhistorique, notamment en termes de symbolisme, en particulier sexuel (« signes et animaux sont des symboles »<sup>50</sup>). Sur l'apport de Leroi-Gourhan aux études sur l'art préhistorique, on se reportera, dans le présent volume, à la contribution de Muriel van Vliet :

« André Leroi-Gourhan : l'œuvre d'art, entre geste technique et parole mythique ». Elle y interroge les travaux du préhistorien sous un angle original, en se demandant comment ils ouvrent à une redéfinition de l'esthétique, à la croisée de la biologie, de la technique et du récit mythique. Récemment, l'interprétation la plus discutée a été celle du chamanisme, proposée par Jean Clottes et David Lewis-Williams. Ces derniers mettent en rapport les différents types de marquage des parois avec les différents niveaux spirituels atteints lors de la transe, la paroi étant assimilée à un voile tendu entre notre monde et celui des esprits<sup>51</sup>. À ces grandes lectures s'ajoutent de nombreuses interprétations « locales », déployées à l'occasion de l'étude d'une grotte en particulier, et qui ne prétendent pas valoir pour l'art pariétal en général<sup>52</sup>. Parmi celles-ci, on peut relever le travail mené par Michel Lorblanchet au Pech Merle. Le préhistorien dit avoir renoncé à trouver la « clé » de la

signification de l'art paléolithique : « nous ne l'avons pas cherchée, nous savions qu'elle n'existe pas »<sup>53</sup>. Les significations de l'art pariétal sont, selon lui, multiples, diverses, étagées à différents niveaux selon qu'on examine des empreintes de mains, des signes gravés, des animaux peints ou les différents endroits d'une grotte. Un **élément formel et symbolique est néanmoins récurrent, à savoir la paroi** : « Le dialogue entre la grotte, la paroi et l'homme, est l'essence même de l'art pariétal : il lui confère sa signification profonde » (*ibid.*, p. 118).

- 54 Philippe Grosos, *Signe et forme. Philosophie de l'art et art paléolithique*, Paris, Éditions du Cer (...)
- 55 Les plaquettes de La Marche « relève[nt] de la première figuration de la différence anthropologique (...)

21Enfin, il faut mentionner une interprétation contemporaine, d'inspiration phénoménologique, proposée par **Philippe Grosos dans *Signe et forme. Philosophie de l'art et art paléolithique***. Critiquant l'approche, selon lui dominante, consistant à interpréter les œuvres d'art (préhistoriques) comme des signes plutôt que comme des formes, c'est-à-dire en termes de signification et non d'expression, il défend l'idée selon laquelle « **les formes [...], par leur capacité à figurer, rendent sensibles une présence** »<sup>54</sup>. C'est l'humanité même de l'homme qui se montrerait dans l'art paléolithique, selon deux modes distincts. Le premier est participatif : les figures en mouvement de Lascaux

montrent ce que hommes et animaux ont en commun, à savoir la vie. Elles relèvent donc d'« un art de la participation, en lequel l'homme existe en étant présent au monde par l'animal, dès lors qu'en s'y rapportant, il s'en distingue » (*ibid.*, p. 187). Le second mode est présentiel et se donne à voir sur les plaques gravées retrouvées dans l'abri-sous-roche de La Marche qui, le fait est rarissime, portent la trace de figurations humaines. Elles montreraient la conscience naissante d'un écart avec l'animal par le biais de la « figuration de gestes existantiaux », c'est-à-dire d'attitudes fondatrices de la condition humaine. L'homme préhistorique s'y reconnaîtrait comme un existant et non plus seulement comme un vivant (p. 218)<sup>55</sup>. La démarche de Philippe Grosos mérite d'être relevée en ce qu'elle réagit à raison au peu d'intérêt de la philosophie pour l'art préhistorique, et parce qu'elle attire l'attention sur les étonnantes représentations humaines de La Marche. Mais à la différence de l'intention du présent ouvrage, qui entend repenser l'art et son histoire à partir du phénomène préhistorique, Philippe Grosos applique à quelques productions préhistoriques une théorie déjà constituée de l'art, inspirée des travaux de Maldiney et selon laquelle « l'art est la mise en forme d'une émotion par laquelle nous nous savons présents au monde » (p. 220). D'autre part, il limite fortement la pertinence d'une approche historique de l'art qui, selon lui, a pour défaut de faire de l'œuvre d'art un signe (p. 173-174).



- 56 Jean Clottes, *Pourquoi l'art préhistorique ?*, Paris, Gallimard (Folio Essais Inédit), 2011, p. 18- (...)
- 57 Jean-Paul Jouary, *Le futur antérieur. L'art moderne face à l'art des cavernes*, cat. exp., Paris, B (...)
- 58 C'est, dit-il, ce qui l'a intéressé dans le travail de Lorblanchet qui a réalisé le panneau des ch (...)
- 59 Pierre Soulages, avant-propos à Paul G. Bahn et Michel Lorblanchet, *The First Artists: in Search o (...)*

22 Ces lectures successives et souvent incompatibles de l'art préhistorique ne doivent pas nous faire renoncer complètement à l'interprétation, et il faut de ce point de vue donner raison à Jean Clottes lorsqu'il soutient qu'on a tort de ne pas vouloir interpréter du tout, comme prétend le faire « un empirisme trompeur et sans ambition »<sup>56</sup>. Néanmoins, il est impossible de reconstituer de façon sûre l'horizon symbolique, social, religieux, métaphysique et existentiel des hommes préhistoriques. Bien plus, on pourrait soutenir, à partir de l'hypothèse qui est la nôtre, à savoir que la prise en compte de l'art préhistorique entraîne une révision de certaines catégories esthétiques, que la suspension de la question du sens produit du sens, ou, pour le dire autrement, que c'est par sa structure formelle que l'art préhistorique peut constituer un (autre) modèle esthétique. Nous n'entreprendrons de dégager le sens de l'art préhistorique ni à partir de la vision du monde des artistes du passé ni à partir de celle des artistes du présent. À la différence de Jean-Paul Jouary qui explique

l'engouement des artistes du xx<sup>e</sup> siècle pour la préhistoire par des « raisons, qui renvoient plus généralement à leur conception du monde », à savoir des « aspirations humanistes et pacifistes »<sup>57</sup> nées du dégoût que leur inspirent les guerres, les massacres, les inhumanités de leur siècle, nous proposons l'idée que **c'est d'une certaine structure formelle que naissent les significations plus que d'une volonté d'exprimer en art des émotions ou des idées**. Dans le court avant-propos de Pierre Soulages à un ouvrage de Michel Lorblanchet et Paul G. Bahn consacré aux premiers artistes, le peintre rappelle que si, bien sûr, on peut s'intéresser à la signification des œuvres d'art préhistoriques, on ne sera néanmoins jamais en mesure de la vérifier – à la différence des techniques employées qui, elles, peuvent être testées<sup>58</sup>. Or ce sont elles qui le concernent en tant qu'artiste. « Ce qui m'intéresse, ce ne sont pas les raisons pour lesquelles les peintures ont été faites, mais les pratiques des peintres »<sup>59</sup>. En prenant cette affirmation au sérieux, on peut se risquer à avancer que si l'art préhistorique est un paradigme pour l'art (moderne), c'est moins en raison des interprétations qu'on peut en faire que de ses traits stylistiques fondamentaux générateurs de significations. C'est le mode de fonctionnement même de l'art préhistorique qui en fait une forme symbolique plus que la superposition des interprétations qu'il a suscitées.

<sup>23</sup>Dans son essai de 1927 sur « La perspective comme "forme symbolique" », Erwin Panofsky qualifie la

perspective linéaire (celle d'Alberti, celle de Dürer) de « forme symbolique », désignant par là le potentiel de sens que peut générer une certaine façon de structurer l'espace et le regard :

- 60 Erwin Panofsky, « La perspective comme "forme symbolique" » [1927], *La perspective comme forme sym (...)*

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

- 61 *Ibid.*, p. 160 pour ces citations, traduction modifiée.
- 62 *Ibid.*, p. 181, traduction modifiée.

24Le sens donné à la perspective est pluriel et même contradictoire. L'essai s'achève par le constat que la perspective, « arme à double tranchant », peut faire l'objet d'une interprétation (et d'une critique) subjectiviste ou au contraire objectiviste. L'histoire de la perspective peut aussi bien être comprise comme « un triomphe du sens distanciant et objectivant du réel » que comme « un triomphe de cette aspiration humaine à la puissance, négatrice de distance », autant comme « une consolidation et systématisation du monde extérieur »

que comme « un élargissement de la sphère du Je »<sup>61</sup>. Mais la perspective, qu'on l'interprète de manière objectiviste ou subjectiviste, repose sur un principe de construction identique, à savoir que l'espace de l'image est construit à partir des éléments et selon le schéma de l'espace visuel empirique – même si la perspective fait pour une large part abstraction du « donné » psychophysologique. Certes, elle mathématise l'espace visuel, mais c'est bien un espace visuel qu'elle mathématise. De la même façon, elle est bien un ordre (*Ordnung*), mais un ordre du phénomène visuel<sup>62</sup>. Quel pourrait être l'équivalent, pour l'art préhistorique et plus particulièrement pariétal, de la fonction perspective ? Quelle pourrait être cette structure partout présente, support d'interprétations variées voire contradictoires ?

25 L'idée selon laquelle la perspective linéaire est une matrice à partir de laquelle sont produites des œuvres qui toutes s'inscrivent dans un horizon commun malgré les divergences de style, de fonctions et d'interprétations qu'elles présentent est reprise par Hubert Damisch dans *L'origine de la perspective*. Écartant la question du symbolisme et l'idée selon laquelle une signification est produite en vertu d'une structure de renvoi d'un signifiant vers un signifié, il parle de paradigme pour dire la générativité propre à la perspective. Dans ce qui suit, nous ferons l'hypothèse que l'art préhistorique, et plus précisément le traitement qui y est fait de la paroi, constitue un tel paradigme, étant entendu que la structure

formelle dégagée à partir de la paroi donne des éléments pour analyser les objets gravés ou les bifaces – tout comme la perspective permet de penser des décors de théâtre, des peintures murales, des plans d'architecture et des dessins techniques, et non simplement le tableau.

- 63 Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987, p. 7.
- 64 Yves Coppens, préface à Emmanuel Anati éd., *40 000 ans d'art contemporain : aux origines de l'Euro (...)*
- 65 Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, ouvr. cité, p. 13.

26 Pour tenter de comprendre les répercussions de l'art pariétal préhistorique sur la production et la théorie artistiques des xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècles, nous avançons l'idée que celui-ci constitue un autre paradigme qui serait non plus celui de la fenêtre mais de la paroi, non plus celui de la Renaissance mais du préhistorique – voire, paradoxalement, du moderne. Dans *L'origine de la perspective*, Hubert Damisch déplore qu'« une matière aussi éminemment spéculative que peut l'être la perspective » n'ait dans l'ensemble donné lieu qu'à des recherches très érudites, certes indispensables, mais dont « l'enjeu philosophique restait inaperçu »<sup>63</sup>. Le constat vaut, selon nous, aussi pour l'art préhistorique : alors que l'archéologie, la préhistoire, l'anthropologie, l'ethnologie et l'histoire de l'art ont fourni une littérature

abondante à son sujet, la discipline philosophique peine à se faire l'écho de la découverte inouïe des « 20 millions d'images que nous ont léguées, en Europe, les Hommes préhistoriques en 40 millénaires »<sup>64</sup>. Pour ce qui est de la perspective, Damisch considère que seuls Lacan et Foucault font exception, le premier dans sa réflexion sur le tableau et la fonction scopique ; le second dans son interprétation des *Ménines* de Vélasquez comme emblème de l'âge classique de la représentation. La plupart du temps, les (rares) prises en considération philosophiques de la perspective pèchent par leur généralité quand elles mettent en rapport la perspective avec le sujet cartésien, le développement de l'humanisme ou celui du capitalisme et de la bourgeoisie. À quoi s'ajoute un manque de savoir positif sur cet objet. Le constat vaut d'erechef pour l'art préhistorique qui fait l'objet soit d'un quasi-oubli philosophique soit de spéculations coupées de la réalité de leur objet – raison pour laquelle il faut, au contraire, faire toute leur place, en philosophie, aux travaux des préhistoriens, archéologues, géologues, paléontologues et ethnologues. Comme la perspective, l'art préhistorique n'est pas un concept qu'il n'y aurait plus qu'à interpréter ou un objet dont il n'y aurait plus qu'à faire l'histoire. Il n'est en aucun cas un « objet déjà constitué », un « objet "donné" », pour reprendre les expressions de Damisch<sup>65</sup>.

- 66 Loin d'exclure la possibilité d'autres dispositifs que celui de la perspective, Hubert Damisch inv (...)

27Ce dernier appelle de ses vœux non pas une nouvelle interprétation ou une nouvelle histoire de la perspective, mais un examen de sa structure, « *productrice d'effets* » (*ibid.*, p. 49), et de son rapport à l'histoire. Il est insuffisant de considérer que la perspective s'insère dans son époque ou l'exprime, comme si elle était « une forme conventionnelle de présentation parfaitement accordée à l'air du temps où elle a vu le jour » (p. 47). C'est passer à côté du sens de la perspective que d'en faire un support d'interprétations et le reflet ou symptôme d'une époque. Pour comprendre comment la perspective produit des effets de sens et quel est son rapport à l'historicité, il faut d'abord suspendre la question de la signification et de l'histoire pour s'interroger sur sa structure. « Symbolique, la forme dite "perspective" ? Mais symbolique *de quoi* ? », demande Damisch, critiquant « l'inflexion, voire la dégénérescence qu'a connue, dans le texte de Panofsky et plus encore chez ses épigones, une notion qui excluait, au moins dans un premier temps, toute détermination circonstancielle, fût-elle – précisément – une détermination "d'époque" » (p. 36). Il convient plutôt de tenir compte « du mode d'être, éminemment paradoxal, d'un type d'objets et de dispositifs » qu'il appelle paradigmatiques, et « qui traversent l'histoire – ou qui la prennent en écharpe – du seul fait qu'ils fonctionnent comme autant de modèles pour la pensée qui se règle sur eux, en joue dans les champs les plus divers [...] » (p. 13). Ce mode d'être nous semble être celui de la paroi préhistorique<sup>66</sup>.

- 67 Thomas S. Kuhn, *La structure des révolutions scientifiques* [1962], L. Meyer trad., Paris, Flammarion (...)
- 68 *Ibid.*, postface, p. 282.

28 Précisons davantage, pour étayer cette lecture, le **concept de paradigme** selon Damisch. Celui-ci ne doit pas être pris au sens « très lâche » (p. 14) que lui a donné l'histoire des sciences. Pensons à l'usage qu'en a fait Thomas S. Kuhn dans *La structure des révolutions scientifiques* (1962) où le terme sert à désigner, d'une part, l'« ensemble de croyances, de valeurs reconnues et de techniques qui sont communes aux membres d'un groupe donné » et, d'autre part, un élément isolé de cet ensemble, à savoir « les solutions concrètes d'énigmes qui, employées comme modèles ou exemples, peuvent remplacer les règles explicites en tant que bases de solutions pour les énigmes qui subsistent dans la science normale »<sup>67</sup>. Kuhn lui-même reconnaîtra qu'il a emprunté cette terminologie à l'histoire de la littérature, de la musique, de l'art ou encore de la politique, c'est-à-dire à des disciplines qui distinguent périodes de tradition et de révolution<sup>68</sup>.

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

- 69 Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*,



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

30Le paradigme désigne, dans les langues flexionnelles, l'ensemble des formes que peut prendre un morphème lexical, c'est-à-dire la déclinaison dans le cas du nom, de l'adverbe, de l'adjectif, la conjugaison dans le cas du verbe. « Qui », « que », « quoi » forment un paradigme pronominal ; « dessine », « dessines », « dessinons », etc. forment un paradigme verbal. Appliqué à la perspective, cela signifie tout d'abord que celle-ci est une matrice réglée de possibles. Ensuite, en linguistique, les formes prises au sein d'un paradigme sont fonction du type de rapports que le morphème entretient avec les autres constituants de la phrase, rapport de nombre, de personne, de temps. Appliqué à la perspective, cela signifie que celle-ci est système. Enfin, en linguistique, le paradigme se distingue du syntagme. Le premier constitue un axe de combinaison au sens où, dans une proposition, un terme peut être remplacé par un autre d'une même catégorie sans altérer la syntaxe. C'est l'axe dit vertical ou taxinomique. Dans la phrase : « L'artiste peint une toile », « tableau », « mur », « esquisse » peuvent être substitués à « toile ». L'axe syntagmatique

est l'axe horizontal de la combinaison ; il régit la place des mots dans un énoncé. Pour Damisch, la perspective assume des fonctions paradigmatiques et aussi syntagmatiques. Syntagmatique est l'assignation d'un point à partir duquel les rapports spatiaux sont déterminés : le point de fuite. Les figures sont déclinées selon ce point, c'est-à-dire qu'elles se voient assigner une position et une taille. Bref, le syntagme, c'est l'« appareil formel », l'ensemble des relations qui s'établissent entre point de vue, point de fuite, distance et position du « sujet » pris pour origine de la construction perspective – étant entendu que le point de fuite peut être situé à différents endroits du tableau, qu'il peut être placé hors du tableau, qu'il peut y avoir plusieurs points de fuite, etc. Paradigmatique serait le choix des figures et motifs, la figure d'un donateur agenouillé pouvant être substituée à celle d'un saint agenouillé.

- 70 Certains se risqueraient peut-être à décrire le caractère paradigmatique de l'art préhistorique en (...)

31 C'est donc en vertu de cette structure formelle que la perspective est à même de générer de la pensée, ou qu'elle constitue un modèle pour la pensée qui, comme le suggère l'étymologie de παραδείκνυμι, montre, exhibe, indique, représente, compare. C'est en vertu de son caractère paradigmatique que « dans la perspective [...], ça montre, et même ça démontre » (*ibid.*, p. 15).

Remarquons que le pouvoir monstratif et démonstratif de

la perspective dite légitime, le fait qu'elle engendre de la pensée, signifie qu'un dispositif non discursif produit du sens. Mais il vaut d'être noté que cette possibilité même est exprimée à partir d'un modèle linguistique. La perspective est « système d'énonciation » (p. 14)<sup>70</sup>.

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

- 71 Erwin Panofsky, « La perspective comme "forme symbolique" », ouvr. cité, p. 78 : « Si la perspective (...) »
- 72 Pour une description des procédés de réserve et d'anamorphose à Lascaux, voir Norbert Aujoulat, *La (...)*
- 73 Jean Clottes, *L'art des cavernes préhistoriques*, Londres, Phaidon, 2008, p. 17. Pour une description (...)
- 74 Jean Clottes, *L'art des cavernes préhistoriques*, ouvr. cité, p. 17.
- 75 Michel Lorblanchet, *Grottes ornées du Quercy*, ouvr. cité, p. 118.
- 76 On a déjà souligné que, dans l'hypothèse chamaniste, la paroi est envisagée comme interface entre (...)
- 77 Erwin Panofsky, « La perspective comme "forme

symbolique" », ouvr. cité, p. 38 : « nous parlerons (...)

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

33 Dans son essai de 1927, Panofsky soutient que la perspective albertienne est facteur de style, non de valeur artistique<sup>71</sup>, c'est-à-dire qu'elle détermine les traits formels (et, pour lui, aussi spirituels) propres aux œuvres d'un artiste, d'une école, d'une époque, mais que le respect ou non des règles de la perspective linéaire ne fournit pas un critère pour juger de la valeur et de la réussite artistiques de ces œuvres. On observe en effet dans l'histoire d'autres façons de traiter l'espace de manière complexe, dans l'Antiquité ou au Moyen Âge par exemple. Appliqué à la préhistoire, le raisonnement signifie non pas qu'on ne savait pas y traiter l'espace, mais qu'on le traitait différemment. Les préhistoriens ont souligné le traitement varié et sophistiqué des parois ornées, et relevé divers effets de mise en espace : la « réserve » qui consiste à séparer un élément dessiné à l'arrière-plan des autres parties de l'animal par un espace laissé vierge afin de suggérer son éloignement ; l'« anamorphose », c'est-à-dire une déformation délibérée du corps (un allongement par exemple) visant à tenir compte de la position du spectateur<sup>72</sup> ; la « perspective spatiale » qui consiste à donner une illusion de perspective par l'emploi du détournement<sup>73</sup> ou encore ce que Henri Breuil appelait la « perspective tordue »

(pensons au bison de La Grèze dont le corps est rendu de profil et les cornes de face). Or « ces techniques n'allaient pas de soi »<sup>74</sup>. Ce qui mérite d'être relevé dans ce rapport à l'espace, c'est la prise en compte des spécificités de la paroi. Comme le souligne Michel Lorblanchet, « la peinture sur paroi rocheuse n'est pas comparable à la peinture sur une surface plane de toile ou de papier »<sup>75</sup>. Indépendamment des interprétations symboliques qui ont pu être faites de la paroi<sup>76</sup>, c'est sa spécificité formelle et sa différence d'avec la surface du tableau qu'il convient ici de souligner – une surface dont Panofsky a noté le caractère fondamental pour le système perspectif<sup>77</sup>. La paroi n'est ni plane ni lisse, et l'une des caractéristiques les plus répandues de l'art paléolithique, quels que soient la période ou l'espace géographique considérés, est l'utilisation des reliefs naturels. Fissures, nodules, rebords, concavités, bombements de la paroi sont intégrés dans le traitement pictural et gravé de la paroi, et, partout, on observe des « œuvres exploitant des volumes rocheux radicalement différents des toiles plates, de formes géométriques, des peintres actuels »<sup>78</sup> – ou, plutôt, des peintres antérieurs aux avant-gardes qui se sont succédé, en peinture, à partir des années 1860. L'opposition entre surface plane et relief marque à la fois une différence fondamentale entre le paradigme renaissant et le paradigme préhistorique et un point de rencontre entre art paléolithique et art des xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècles.

- 79 Jean-Paul Coussy, prologue à Jean-Paul Coussy, Pierre Daix et André Glory, *Roucadour. L'art initia (...)*

34 La prise en considération formelle du potentiel de la paroi se traduit notamment par l'adaptation de la figure à celle-ci. C'est ainsi qu'au Pech Merle, sur le panneau dit des chevaux ponctués, la tête du cheval de droite s'insère dans un bec rocheux (illustration 3). Lorblanchet en relève la portée symbolique : les suggestions de la paroi sont utilisées comme si l'intervention humaine répondait, en la soulignant, à l'offre pariétale ; comme si l'artiste reconnaissait dans ces fissures et ces vermiculations une intention de la grotte, une amorce imprécise de représentations. Par son dessin, il sanctifierait la grotte comme un lieu d'émergence de la vie animale (*ibid.*, p. 45). Ce qui nous intéresse dans cette remarque, c'est d'abord le rapport qu'elle suggère avec les préoccupations des artistes du xx<sup>e</sup> siècle. Le lien est notamment fait par Jean-Paul Coussy à propos de Roucadour : « Chaque représentation semble avoir été adaptée aux formes des parois, à leurs couleurs, comme le ferait un artiste contemporain pour le choix du support, des matériaux ou techniques »<sup>79</sup>. Ensuite, c'est aussi l'idée d'une intention de la matière qui peut être rapprochée de certaines pratiques de l'art moderne. Lorblanchet poursuit :

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

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

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

35 C'est dans *L'histoire de l'art* que Gombrich commente le fait que Moore ne commençait pas son œuvre en regardant le modèle, mais en contemplant la pierre dont il voulait « faire quelque chose », mais sans la morceler. Il s'efforçait de respecter la roche, de sentir ce que la pierre voulait, « cherchant, pourrait-on dire, le "vouloir" de la pierre ». Dans le cas où c'est une femme qui était évoquée, suggérée, il ne s'agissait pas de faire une femme de pierre, mais plutôt quelque chose comme une femme ressemblant à la pierre<sup>81</sup>. Ce rapport modifié au matériau, analyse Gombrich, a donné aux artistes du xx<sup>e</sup> siècle un sentiment nouveau pour les valeurs de l'art primitif. Le *Kunstwollen*, le vouloir d'art qui s'y exprime (pour utiliser un terme que Gombrich critiquerait) n'est plus celui d'un artiste ou d'un peuple comme le voulait Alois Riegl, mais celui de la matière.

Illustration 3.



Panneau des chevaux ponctués, grotte de Pech Merle (Lot), environ 25 000 BP.

© Patrick Cabrol / Centre de préhistoire du Pech Merle / akg-images

- 82 Michel Lorblanchet, *Grottes ornées du Quercy*, ouvr. cité, p. 166.
- 83 Les dessins, tracés et autres interventions sur la paroi peuvent être compris comme « une réponse (...) »
- 84 Maurice Merleau-Ponty, « Le doute de Cézanne » [1945], *Sens et non sens*, Paris, Nagel, 1966, p. 13 (...)
- 85 Même si la première mention de « l'homme des cavernes » par Merleau-Ponty remonterait à 1947, la



36 Les réponses aux suggestions de la pierre sont lues par Lorblanchet de manière quasiment métaphysique. Dans les tracés digitaux de Pech Merle, il voit « des tracés dynamiques décrivant l'émergence des formes et la naissance du monde organisé »<sup>82</sup>. Ce « **tracé-action** » pourrait relever du rite par lequel l'artiste participait à la création du monde, dans un mouvement de va-et-vient entre les suggestions de la grotte et les réponses créatives de l'homme<sup>83</sup>. Il peut être intéressant de mettre cette interprétation en rapport avec les analyses de Merleau-Ponty sur la peinture de Cézanne. Selon le philosophe, le peintre, réceptif au monde primordial, donne à voir sa naissance. Cézanne veut « peindre la matière en train de se donner forme, l'ordre naissant par une organisation spontanée »<sup>84</sup>. Son traitement du contour (plusieurs traits cernant une pomme) évoque un objet en train d'apparaître et de s'agglomérer sous nos yeux. À suivre les analyses ultérieures de *L'œil et l'esprit*, cette philosophie de la vision, cette métaphysique de la chair sont aussi à l'œuvre à Lascaux où se révèlent les interactions entre le peintre et le monde<sup>85</sup>.

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

Les animaux peints sur la paroi de Lascaux n'y sont pas comme y est la fente ou la boursouflure du calcaire. Ils ne sont pas davantage *ailleurs*. Un peu en

avant, un peu en arrière, soutenus par sa masse dont ils se servent adroitement, ils rayonnent autour d'elle sans jamais rompre leur insaisissable amarre. Je serais bien en peine de dire où est le tableau que je regarde. Car je ne le regarde pas comme on regarde une chose, je ne le fixe pas en son lieu, mon regard erre en lui comme dans les nimbes de l'être, je vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois.<sup>86</sup>

- 87 Pour une comparaison de la logique de l'entrelacs (incarnée notamment par la peinture de Cézanne) (...)
- 88 Maurice Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », *Signes*, Paris, Gallimard, 1 (...)

37 Les peintures de Lascaux ont une existence qui n'est pas que physique (des pigments sur la roche), mais elles ne sont pas non plus « ailleurs » au sens où elles n'auraient aucun lien physique avec leur créateur ou avec l'observateur. Leur existence relève du rayonnement, non d'une localisation. Elles rayonnent, c'est-à-dire qu'elles forment un halo, se répandent, dépassent, sortent de ce qu'on pourrait à tort penser être un cadre ; elles ont un potentiel, une force d'émanation, une capacité à briser le face-à-face entre le sujet et l'objet. Elles ne se donnent pas simplement à voir mais donnent à voir, c'est-à-dire rendent visible et pensable un certain rapport au monde. Les peintures de Cézanne comme celles de Lascaux – et celles de Lascaux comme celles de Cézanne, puisque « la première des peintures allait jusqu'au fond de l'avenir »

(*ibid.*, p. 92) – révèlent et relèvent d'un entrelacs entre la vision, le corps et le mouvement. Leur logique est celle de l'« empiètement », de l'« immersion » (p. 17), de l'« incrustation » de mon corps dans les choses et du « prolongement » de l'un par l'autre (p. 19). Or c'est ce jeu complexe de rapports qui fait la peinture : « dès que cet étrange système d'échanges est donné, tous les problèmes de la peinture sont là » (p. 21). Ainsi, « depuis Lascaux jusqu'à aujourd'hui [...] la peinture ne célèbre jamais d'autre énigme que celle de la visibilité » (p. 26). Si Lorblanchet et Merleau-Ponty se situent bien sûr dans un cadre interprétatif différent, ils partagent l'idée selon laquelle le rapport du peintre à la paroi ne peut être envisagé sur le mode du face-à-face, mais seulement sur celui de l'échange. Or, ce modèle de l'échange et de « l'accueil » (p. 22) peut être opposé à celui de la perspective. En effet, écrit Merleau-Ponty, « cet extraordinaire empiètement [...] interdit de concevoir la vision comme une opération de pensée qui dresserait devant l'esprit un tableau ou une représentation du monde » (p. 17). La logique de l'ici et du là-bas, de la séparation entre le sujet et le monde est, selon Merleau-Ponty, celle de la perspective albertienne – qu'il associe, dès les mots d'ouverture de *L'œil et l'esprit*, à la conception cartésienne et scientifique du monde qui entérine la séparation du sujet et de l'objet. La perspective albertienne véhicule une conception de l'image comme « décalque », « copie », « seconde chose » (p. 23). Pour Merleau-Ponty, l'espace de la perspective linéaire, qui

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

- 89 Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, ouvr. cité, p. 27-28 : « le peintre, quel qu'il soit, pe (...) »
- 90 Une autre interprétation de cette notion d'adaptation est proposée par Horst Bredekamp dans « Les (...) »
- 91 Michel Lorblanchet, *Grottes ornées du Quercy*, ouvr. cité, p. 433.
- 92 Henri Meschonnic, *Le rythme et la lumière avec Pierre Soulages*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 174. (...)

38À cette interprétation du travail de la paroi comme ouverture d'un rapport non objectivant et magique au monde<sup>89</sup> (que Lorblanchet, rappelons-le, développe à

partir du constat de l'adaptation de la figure à la roche) peut s'en superposer une autre, formelle cette fois, qui met en avant la notion de rythme<sup>90</sup>. Dans le cas du Pech Merle, la correspondance entre la tête du cheval peint et le bec rocheux introduit un tel rythme. De nouveau, un rapprochement avec l'esthétique moderne est possible. Lorblanchet le rappelle : « Le peintre Pierre Soulages voyait une "rime plastique" dans l'étroite correspondance entre ces peintures et le contour calcaire »<sup>91</sup>. La rime renvoie à une expérience fondatrice de Soulages qui prit la décision de peindre dans la basilique de Conques : « dans la pénombre de la nef que les étroites fenêtres romanes transperçaient de leurs traits de lumière »<sup>92</sup>. C'est donc un certain rythme, une harmonie interne, des résonances formelles que les artistes du xx<sup>e</sup> siècle voient dans la peinture pariétale. Ainsi Soulages à propos de peintures rupestres et objets paléolithiques :

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

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

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

- 95 Leon Battista Alberti, *De pictura / De la peinture* [1435], J.-L. Scheffer trad., Paris, Éditions M (...)

39 Il faut souligner d'erechef combien cet espace né de la peinture est distinct du perspectif. L'attention aux potentialités des couleurs et des formes, à leur agencement mutuel et leur rapport à la roche, la considération des propriétés des matériaux sont diamétralement opposées au traitement de la surface requis par la perspective linéaire. À la surface lisse du tableau renaissant s'oppose la matérialité tridimensionnelle irrégulière de la paroi. « Le terme "support" du vocabulaire technique des préhistoriens est la projection erronée d'une notion moderne. La roche ne "supporte" pas l'œuvre paléolithique, elle y participe intimement. L'œuvre ne réside pas seulement à la surface de la pierre »<sup>94</sup>. La peinture pariétale n'est pas une pellicule qu'on pourrait ôter pour la placer ailleurs. Elle n'est pas davantage un support, un moyen matériel destiné à permettre la représentation de figures et à disparaître à leur profit. Elle n'est pas simple vecteur de signes, mais est partie intégrante de l'œuvre et du processus créatif. En ce sens, la paroi paléolithique s'oppose à la fenêtre sur le modèle de laquelle Alberti pense le tableau en perspective : « Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire (*historia*) »<sup>95</sup>. Le tableau donne à contempler l'*historia* (non une nature qu'il

faudrait copier) ; en ce sens, il est un médium transparent, fait pour qu'on regarde à travers lui, très différent de la surface opaque de la paroi qui suscite un jeu avec son relief. Puis, tandis que le geste premier d'Alberti consiste à délimiter un espace de la représentation, à le cadrer, l'artiste préhistorique envisage la paroi comme un tout, jamais appréhendable sous forme de carré ou de rectangle. Au-delà de la surface mobilisée pour tel ou tel décor (dans le cas des chevaux du Pech Merle, on a affaire à un panneau de 1,65 mètre de haut et de 3,6 mètres de long), il faut prendre en compte le milieu global constitué par la grotte, avec sa configuration géologique, ses concrétions, ses stalagmites, sa sonorité et souvent aussi sa situation dans le cadre naturel environnant (présence de sources ou de cours d'eau, paysage remarquable, insolation exceptionnelle). Au cadrage et au centrage perspectifs s'opposent les surfaces irrégulières de grands ensembles, pris dans un cadre géologique et paysager global.

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

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

À chaque figure son lieu : en chacun des points de

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

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

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



l'arrêt et campée à la limite de l'extension de course.

Albert Skira le note à propos des peintures de Lascaux :

- 97 Albert Skira, mot de l'éditeur à Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira (...)

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

- 98 Marc Azéma, *La préhistoire du cinéma. Origines paléolithiques de la narration graphique et du ciné* (...)

43 Marc Azéma a mis en avant les différents procédés visant à susciter l'impression de mouvement, et il est allé jusqu'à parler de préhistoire du cinéma. Pour lui, les procédés qui allaient aboutir à l'invention du cinématographe, à son perfectionnement et à son utilisation narrative sont contenus en germe dès l'avènement des arts graphiques (figuratifs). Il les dégage dès la préhistoire, puis les repère sur tous les continents, des tombeaux de l'Égypte pharaonique aux temples d'Angkor, de la tapisserie de Bayeux aux premiers mangas. Il insiste sur les procédés d'animation séquentielle et de narration graphique visibles sur les

parois préhistoriques tels que la décomposition du mouvement d'une ou de plusieurs parties du corps d'un animal – le mouvement d'une patte est rendu par plusieurs traits indiquant les différentes positions prises par celle-ci – ou encore la représentation d'une séquence de mouvement par juxtaposition, comme dans l'épisode de chasse du « Grand Panneau » de Chauvet. Azéma analyse également des jouets optiques tels que des rondelles dont chacune des faces représente un autre instant d'un même mouvement. Lorsqu'on fait pivoter la rondelle, on voit un animal alternativement se lever ou chuter<sup>98</sup>.

- 99 Leon Battista Alberti, *De pictura*, ouvr. cité, § 40, p. 171.
- 100 Erwin Panofsky, « La perspective comme "forme symbolique" », ouvr. cité, p. 41-49 : « la structure (...)

44Ce traitement du mouvement distingue de nouveau l'art préhistorique de l'art perspectif de la Renaissance. Bien sûr, le paradigme perspectif n'est pas exclusif du mouvement. Alberti accorde une place à sa représentation et écrit : « comme la variété est agréable (*iocunda*) dans toute histoire, la peinture qui est la plus agréable à tout le monde est celle qui présente une grande diversité dans la taille et le mouvement des corps »<sup>99</sup>. Une peinture réussie présente une double variété (un critère tiré de la rhétorique) : d'abord une variété formelle consistant à présenter les figures dans différentes positions. Il en existe sept, et le peintre

« désire que tous ces mouvements soient dans la peinture » (*ibid.*, § 43, p. 177). À cela s'ajoute une *varietas* narrative : chaque personnage est une variation sur un thème, celui de la lamentation dans une *Descente de croix* par exemple. La représentation en perspective n'a pas pour vocation de présenter des figures hiératiques. Néanmoins, il existe une différence fondamentale entre la représentation de figures en mouvement sur une surface plane pour un spectateur immobile et la représentation de figures mises en mouvement par le double moyen d'une utilisation du relief naturel et du déplacement du spectateur (et de l'éclairage). La vision perspective, on le sait, est calculée pour un spectateur immobile, situé à une distance déterminée du tableau, et regardant avec un seul œil. Panofsky le soulignait déjà : la construction albertienne fait abstraction de la dimension psychophysologique de la vision. Elle considère une « image rétinienne » (*Netzhautbild*), mécaniquement conditionnée, bien différente de l'« image visuelle » (*Sehbild*), de l'impression visuelle subjective<sup>100</sup>. Les peintures préhistoriques, au contraire, sont conçues pour un observateur qui se déplace et dont la vision change en fonction d'un éclairage vacillant. Certaines impliquent également que le peintre se soit placé dans des positions variables. Les peintures au fond des puits par exemple requièrent que le peintre ait peint à genoux ou couché, ou dans d'autres positions fort différentes de l'attitude du peintre en face d'un chevalet ou d'un perspectographe.

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

- 101 Michel Lorblanchet, *Grottes ornées du Quercy*, ouvr. cité, p. 115. Soulages voit dans le souffle l' (...)

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

- 102 Par ailleurs, l'une des conséquences pratiques de la technique consistant à souffler la peinture e (...)
- 103 Erwin Panofsky, « La perspective comme "forme symbolique" », ouvr. cité, p. 160. La position de Pa (...)
- 104 Leon Battista Alberti, *De pictura*, ouvr. cité, § 12, p. 115.

46Le terme de « projection » désigne ici strictement le geste d'envoyer des pigments sous pression sur le support à revêtir, et ne fait justement pas référence à la projection perspective. La peinture par crachis, qui requiert une proximité avec la paroi, implique un rapport à l'espace très différent de celui du système projectif perspectif. Elle abolit la distance entre l'artiste et son œuvre<sup>102</sup> – une distance dont Panofsky souligne l'importance dans le système perspectif lorsqu'il affirme que celui-ci « crée une distance entre l'homme et les choses », et cite Dürer reprenant Piero della Francesca : « en premier lieu vient l'œil qui voit, en second lieu l'objet qui est vu, en troisième lieu la distance intermédiaire »<sup>103</sup>. Lors de la réalisation d'une peinture soufflée ou crachée, le visage et la bouche sont placés à une vingtaine de centimètres de la paroi, distance fort réduite par rapport à celle requise par une construction perspective dans laquelle le tableau est défini comme l'intersection de la pyramide visuelle. « La peinture sera donc une section de la pyramide visuelle selon une distance donnée, le centre étant placé et les lumières fixées [...] », prescrivait Alberti<sup>104</sup>. Quant aux gravures de Dürer représentant un dessinateur faisant usage d'un perspectographe (je pense à celle présentant le modèle féminin allongé sur une table), elles montrent une triple distance : celle entre l'artiste et son modèle (d'une longueur de deux bras), celle entre l'œil de l'artiste et le dispositif quadrillé qui le sépare de son modèle, celle, enfin, entre l'œil de l'artiste et la feuille sur laquelle il

reporte les positions.

- 105 Michel Lorblanchet, *Grottes ornées du Quercy*, ouvr. cité, p. 208 : « dans les activités pariétales (...)

47 Tandis que la peinture au crachis se fait sans la main, d'autres techniques d'art pariétal la mettent au centre du processus créatif : les mains positives ou négatives, selon que c'est la main qui est colorée ou son entour, ou encore les tracés digitaux. Là encore, une valeur spirituelle peut être attribuée aux empreintes et traces des mains et aussi, selon toute vraisemblance, à l'acte même de poser ses doigts ou sa paume sur la paroi et d'y laisser une trace. Si la roche avait une valeur signifiante, la toucher et la peindre devait avoir une fonction plus qu'esthétique, à savoir rituelle. Cette **valeur rituelle** est aussi suggérée par le fait que certaines représentations comme *L'homme du puits* à Lascaux ou *Le panneau de la cage au lion* du Pech Merle sont très difficiles d'accès ; il faut se glisser dans un goulet pour y accéder. Ces cas laissent à penser que le faire, l'opération, étaient aussi importants que le résultat ou la contemplation, bref qu'il y avait des rituels de peinture<sup>105</sup>.

- 106 Marie-José Mondzain, *Homo spectator*, Paris, Bayard, 2007, p. 21 et p. 25.
- 107 Voir Aby Warburg, *L'atlas Mnémosyne*, S. Zilberfarb trad., avec un essai de Roland Recht, Paris, L' (...)
- 108 La fiction développée par Marie-José Mondzain

s'inscrit dans une critique plus vaste des usages ac  
(...)

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

humaine »<sup>107</sup>. Pour Mondzain, le lien entre image et humanité tient au fait que le logos est avant tout rapport : « un rapport du sujet à un dehors ou la mise en œuvre d'une relation entre le sujet qui voit et celui qui dit ce qu'il voit » (p. 15). La fiction proposée par la philosophe rend-elle caduque l'opposition que nous esquissons entre un régime du contact ou du quasi-contact (crachis, toucher, empreinte) et un régime de la distance (perspective linéaire) ? En réalité, le retrait, la distance, l'absence soulignés par Mondzain (elle définit l'image comme « production interne des signes de la séparation et de l'absence », p. 14) ne sont pas du même ordre que la distance que relève et critique Merleau-Ponty quand il dit du dispositif perspectif qu'il crée et entérine le dualisme sujet/objet. L'acte originaire de retrait, selon Marie-José Mondzain, ne nous coupe pas du monde, mais permet au contraire d'entrer avec lui dans un rapport imaginaire et pensé. Ce n'est donc pas le même type de séparation qui est visé<sup>108</sup>.

- 109 Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'em (...)*
- 110 *Plâtre de 1950-1951, moule à pièces en cinq éléments*, Centre Georges Pompidou, Paris.
- 111 Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, ouvr. cité, p. 18. L'auteur va jusqu'à parler (...)
- 112 Dans la pratique, les problèmes de perspective



« ne vont pas sans une certaine *expérimentation tac* (...)

- 113 Jean-Louis Déotte, *L'époque de l'appareil perspectif : Brunelleschi, Machiavel, Descartes*, Paris, (...)
- 114 Quelles que soient les interprétations que l'on peut en donner, la perspective linéaire « repose s (...)
- 115 Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, ouvr. cité, p. 27.
- 116 *Ibid.*, p. 37 et p. 44. Cette remarque s'inscrit dans une réflexion sur les travaux d'André Leroi-G (...)
- 117 « Les mains de Gargas sont-elles présences ou représentations de mains humaines ? », demande Georg (...)

49 Du point de vue d'une théorie des arts et de leur histoire cette fois, l'empreinte bouleverse les conceptions usuelles héritées de « l'esthétique humaniste » et du récit vasarien<sup>109</sup>. Comme le montre Georges Didi-Huberman dans *La ressemblance par contact*, l'attention portée au « *paradigme théorique* » (*ibid.*, p. 12) qu'est, selon lui, l'empreinte permet d'écrire une autre histoire de l'art. Si l'empreinte est une procédure utilisée par les hommes préhistoriques, elle est en même temps une constante de la pratique des arts (y compris à la Renaissance, avec les sceaux, les médailles, les masques funéraires, les ex-voto obtenus par moulage sur le vif du visage et des mains du donateur) et une technique importante dans l'art moderne (il analyse notamment le moule à pièces en plâtre pour

*Feuilles de vigne femelle* de Marcel Duchamp<sup>110</sup>). Cette triple temporalité la rend « anachronique » (*ibid.*). En ce sens, « l’empreinte nous impose de repenser certains modèles de temporalité »<sup>111</sup>. Sa prise en compte permet par ailleurs d’insister sur d’autres composantes de l’activité artistique en mettant par exemple au premier plan les arts mécaniques et non plus, comme c’est l’usage pour la Renaissance, les arts libéraux. De manière corrélative, l’attention au geste du toucher et à ses résultats permet de mettre l’accent non plus sur les procédures d’imitation mais de reproduction, que Vasari avait rejetées de la sphère artistique – et donc de son développement historique. Et Didi-Huberman de tracer une opposition entre les arts du toucher, anachroniques, et une esthétique humaniste qui fait des arts visuels, arts du « dessin » (le *disegno* de Vasari), des arts libéraux, par opposition aux arts mécaniques qui restent en prise avec la matière. L’exemple de la perspective permet de bien saisir les différences entre le geste consistant à laisser une marque sur une surface, d’une part, et « l’axiome humaniste de l’imitation [et] [...] le modèle d’historicité que Vasari aura voulu lui adjoindre » (p. 107)<sup>112</sup>, de l’autre. Il est instructif de relever les écarts entre « l’appareil perspectif »<sup>113</sup>, pensé en fonction de l’espace visuel empirique (mathématisé)<sup>114</sup>, et le procédé de l’empreinte reposant sur un exercice de la main. D’abord, à la différence de la perspective à laquelle on attribue une date de naissance (sûrement 1415 avec le petit tableau du baptistère de Florence par Brunelleschi), l’empreinte est

« une *survivance technique* » dont l'invention « se perd dans la nuit des temps »<sup>115</sup>. Ensuite, l'« *anthropologie du contact* » dont relèvent les techniques d'empreinte et qui « [font] du contact un résultat *visuel* »<sup>116</sup> peut être opposée au jeu de distance instauré par la perspective linéaire et la vision du monde correspondante. Enfin, la présence de l'empreinte (trace laissée par la main sur la paroi) contraste avec la représentation (distance) perspective<sup>117</sup>.

- 118 André Leroi-Gourhan, « La fonction des signes dans les sanctuaires paléolithiques », art. cité, p. (...)
- 119 André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, t. 2 : *La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, (...)
- 120 Michel Lorblanchet, *La naissance de l'art*, ouvr. cité, p. 266 : Il n'y a « aucune progression du n (...)

50Le dernier élément qui distingue le paradigme pariétal préhistorique de celui de la perspective renaissante tient à *l'opposition entre figuration et abstraction*. Si l'art en perspective sert la représentation, l'art préhistorique n'est pas représentatif par nature. Les premiers travaux sur les grottes ornées préhistoriques se sont concentrés sur les spectaculaires représentations animales, et en ont fourni de nombreux relevés. Mais *les parois présentent en réalité un ensemble de signes, tracés, points et empreintes qui forment un système complexe avec les figurations animales et les rares figurations humaines*. L'un des

apports du **structuralisme** a été de souligner l'organisation d'ensemble de la paroi – et plus largement de la grotte – et de **ne pas limiter l'attention aux figurations d'animaux**. André Leroi-Gourhan a dégagé la position privilégiée de grands signes dont il fournit la typologie : archétypes scutiformes, aviformes, tectiformes, claviformes, penniformes, etc., qui se ramènent eux-mêmes à deux schèmes : **scutiforme et claviforme**. Ces types font l'objet de très nombreuses variations. Leroi-Gourhan insiste sur le caractère abstrait de ces signes : « Contrairement à l'opinion courante, aucun d'entre eux ne suggère directement l'interprétation réaliste d'un objet matériel, d'usage technique, comme un piège ou une maison »<sup>118</sup>. Il est donc vain de recourir au comparatisme ethnographique pour voir dans ces signes la stylisation de huttes ou de pièges pour la chasse. « Le seul parallèle ethnographique qu'on puisse évoquer à leur sujet n'est pas dans la représentation d'objets [...], mais dans les nombreux exemples vivants de variation autour d'une représentation abstraite » (*ibid.*). Si tant est qu'on puisse comparer le lointain géographique au passé historique, ce qui se dégage d'une telle comparaison n'est pas l'universalité de l'imitation mais celle de l'abstraction. **Leroi-Gourhan défend la thèse du caractère premier de l'abstraction** : « L'art primitif débute [...] dans l'abstrait et même dans le préfiguratif », et l'on observe une « lente surrection du réalisme » au cours du Paléolithique<sup>119</sup>. D'autres préhistoriens, en revanche, refusent de raisonner en termes de progression. C'est ainsi que pour

Michel Lorblanchet, les hommes préhistoriques ont d'emblée utilisé toutes les techniques disponibles. Il n'y a pas eu de progression de l'abstraction vers le réalisme (ni l'inverse) : il s'agit de deux possibilités plastiques, différemment mobilisées au cours de la Préhistoire<sup>120</sup> :

- 121 *Ibid.* Michel Lorblanchet remet aussi en question la distinction entre « figuratif », « non figurat (...)

En réalité, toutes les formes d'art et tous les styles sont présents et associés dès le début. D'emblée, tout l'arsenal des techniques et des procédés se met en place : gravures par incision, piquetage, raclage, martelage, tracés digitaux, peintures au doigt, au crachis, au pinceau, au bâtonnet, sculptures en haut et bas-relief sur toutes les variétés de supports.<sup>121</sup>

- 122 Voir François Jeune, « Peindre (d')après Lascaux », *Préhistoire et art d'aujourd'hui*, D. Baffier, (...)
- 123 Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, ouvr. cité, p. 48. À propos de ces fausses tra (...)

<sup>51</sup>Les artistes modernes ont été sensibles à la dimension abstraite de l'art préhistorique – à son jeu de points (Charles Christopher Hill) ou de lignes (Mario Merz)<sup>122</sup>. Mais ce qui semble surtout caractériser l'art préhistorique, c'est qu'abstraction et figuration sont mêlées, rendant leur

distinction difficile. Alors qu'il décrit de fausses griffades d'ours sur les parois et des empreintes animales imitées, Didi-Huberman pointe le jeu préhistorique entre « *empreinte-réalisme* » et « *empreinte-schématisme* ». Plus généralement, ce jeu invite à interroger les catégories esthétiques de l'abstrait et du figuratif, qu'il est coutume d'opposer<sup>123</sup>. L'« action conjuguée de l'imitation et de l'abstraction » remet en effet en question une théorie évolutionniste du progrès de l'imitation ainsi que le primat qui a pu être donné à la fonction mimétique. On comprend que la dimension abstraite de l'art préhistorique et le rapport complexe à la figuration qu'il propose rencontrèrent un écho enthousiaste auprès des artistes du xx<sup>e</sup> siècle :

- 124 Lucien Mazenod, avant-propos de l'éditeur à André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, (...)

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

52Ce sont ces liens entre abstraction et figuration, dans la préhistoire et la modernité, que développent de manière

originale les pages de Chiara Di Stefano intitulées : « Art préhistorique et art abstrait. Un dialogue à deux voix » dans lesquelles elle se demande plus spécialement si les signes pariétaux sont devenus plus « visibles » avec le déploiement de l'art abstrait. On lira en complément les réflexions de Muriel van Vliet sur la façon dont Leroi-Gourhan envisage le rapport à l'art dit « primitif » dans le contexte de l'avènement de l'art abstrait et de l'art brut.

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

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

## Critique du progrès

54 La rencontre entre l'art moderne et l'art *avant l'art* a pour premier effet **la mise à l'écart nette du concept de**

progrès pour penser le devenir des arts. C'est dans cet esprit que Pierre Soulages affirme :

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

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

- 127 Gabriel de Mortillet, « Les études préhistoriques devant l'orthodoxie », *Revue d'anthropologie*, n<sup>o</sup>(...)
- 128 Leon Battista Alberti, « Dédicace à Filippo Brunelleschi », *De pictura*, ouvr. cité, p. 89. Tout de (...)
- 129 Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, A. Chastel trad. et éd (...)
- 130 « Pour la première fois [avec Uccello], on montrait aux artistes, dans un style parfait, les ligne (...)
- 131 *Ibid.*, livre I, p. 157. Une histoire du progrès, de « la perfection, de la ruine et de la restaura (...)

55 Pour comprendre l'enjeu de la coïncidence entre la réhabilitation, pourrait-on dire, du préhistorique et la critique d'une conception de l'art et de l'histoire en termes



de progrès, il faut rappeler, d'abord, que le concept de progrès est au cœur de la science préhistorique de Gabriel de Mortillet et donc d'une théorie qui résiste à l'authentification de la grotte d'Altamira. « Le Progrès, c'est la loi de l'univers, c'est la loi de l'humanité »<sup>127</sup>, écrivait Mortillet. Ensuite, et pour filer la comparaison entre art préhistorique et art perspectif, le récit de l'invention et du développement de la perspective s'inscrit facilement dans un récit du progrès. Avec la perspective, écrit Alberti, « nous inventons des arts et des sciences dont personne n'avait entendu parler et que personne n'avait vus »<sup>128</sup>. Quant à Vasari, ses *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* font état de progrès décisifs dans la représentation de l'espace, par exemple avec Brunelleschi puis Masaccio. Les recherches du premier lui permirent de « découvrir enfin une méthode juste et parfaite, reposant sur l'intersection du plan et de l'élévation, trouvaille géniale très utile pour l'art du dessin »<sup>129</sup>. Vasari ne résume pas l'histoire de l'art à celle du perfectionnement de la perspective, et critique les artistes qui, comme Paolo Uccello, s'y adonnèrent avec trop d'exclusive<sup>130</sup>. Il n'en demeure pas moins qu'il propose de considérer l'histoire de l'art en termes de progrès, un progrès de l'imitation dont la perspective est un moyen et le dessin le cœur – « on revient toujours à une seule et même chose : le dessin »<sup>131</sup>.

- 132 Ernst H. Gombrich, *Histoire de l'art*, ouvr. cité, chap. 2, p. 31: « Une certaine forme d'art exis (...) »

- 133 Ernst H. Gombrich, *La préférence pour le primitif. Épisodes d'une histoire du goût et de l'art en (...)*

56 Un tel régime de l'imitation combiné à une conception de l'histoire de l'art en termes de progrès ne peut faire aucune place à l'art préhistorique. C'est donc en toute logique qu'un théoricien et historien de l'art comme Ernst Gombrich, qui considère le devenir des arts comme un perfectionnement de l'illusion, est amené à rejeter l'art préhistorique hors de l'histoire de l'art, c'est-à-dire à la fois hors de l'art et hors du devenir historique. C'est la catégorie de primitif qui lui permet de tenir compte de ce type de productions tout en les écartant de « l'évolution de l'art »<sup>132</sup>. Repérant « une parenté structurelle entre des images que nous désignons comme moins sophistiquées ou plus primitives »<sup>133</sup>, Gombrich met sur le même plan l'art préhistorique, l'art tribal, l'art folklorique, les dessins d'enfants et ceux des personnes non instruites pour les dévaloriser en raison de leur incapacité à produire un art mimétique. Dans *La préférence pour le primitif*, il convoque le traitement de l'espace pour étayer ses propos. Créer une illusion de réalité en dessinant ou en peignant sur une surface plane requiert une habileté mimétique qui, loin d'être donnée de tout temps, repose sur le développement d'une habileté représentative qui est contre-intuitive. Dans le cas de la perspective avec point de fuite, la représentation mimétique doit, pour se rapprocher davantage de l'illusion, surmonter l'obstacle constitué par nos

constantes perceptives qui nous font par exemple sous-estimer la diminution des carreaux d'un sol rendu en perspective :

- 134 *Ibid.*, p. 277 et p. 279. On ne peut de toute évidence pas parler de perspective linéaire à la préh (...)

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

- 135 Pour Gombrich, l'art préhistorique n'est pas mimétique : son caractère esthétique n'est pas intent (...)

57Or, comme la découverte de ces lois et l'invention d'appareils de mesure connexes sont très complexes, il est normal que la représentation mimétique soit le fruit de développements graduels dont les étapes les moins abouties peuvent être qualifiées de primitives<sup>135</sup>.

- 136 Daniel Fabre, *Bataille à Lascaux. Comment l'art préhistorique apparut aux enfants*, Paris, L'Échopp (...)
- 137 Sur cette association du primitif, du fou, de l'enfant, voir aussi René Huyghe, *Sens et destin de*

(...)

58À l'opposé de cette disqualification du primitif, les artistes du xx<sup>e</sup> siècle valorisent les figures de l'enfant, du primitif et aussi du fou, des figures du créateur on ne peut plus éloignées de celle de l'artiste-ingénieur de la Renaissance. Concernant la figure de l'enfant, rappelons que les récits de découverte se plaisent à insister sur la présence de très jeunes gens – c'est le cas à Altamira et à Lascaux<sup>136</sup>. Dans sa contribution au présent volume, Nathalie Richard commente de manière inédite les travaux de **Walter Deonna sur le cycle de l'histoire de l'art**, et montre comment l'archéologue articule une réflexion sur le primitivisme au vocabulaire de l'inconscient, à partir d'emprunts à l'ethnographie, à la psychologie et aux travaux consacrés à des « primitifs » modernes : les enfants, et les fous<sup>137</sup>. La revendication du « primitif » va de pair avec une critique de l'art traditionnel et aussi avec une certaine façon d'envisager l'histoire (de l'art). Parmi les autres modèles ou contre-modèles d'histoire que suscite l'art préhistorique, il convient de faire une place particulière à celui de la présence qui est un leitmotiv dans la réception artistique moderne.

## Présence préhistorique

- 138 Rémi Labrusse, « Préhistoire : une poétique de l'indistinction », *Préhistoire/Modernité*, numéro ci (...)
- 139 Jean-Paul Jouary, *Le futur antérieur*, ouvr. cité. L'ouvrage a été conçu en parallèle à la création (...)

59 À partir des années 1920, la confrontation directe ou indirecte avec l'art préhistorique éveilla chez les artistes un sentiment paradoxal : celui d'absolue modernité ou d'inactualité de ces œuvres immémoriales, le très ancien devenant l'absolument contemporain. Tandis que l'état de fraîcheur des peintures d'Altamira était utilisé avant 1902 comme argument pour refuser leur très haute antiquité, leur étonnant état de conservation constituait désormais un élément du mystère signifiant l'entremêlement de l'originaire et du présent, de l'ancien et de l'actuel, bref « une temporalité folle »<sup>138</sup> où s'interpénètrent le sentiment de la ruine et celui de la naissance. Pour penser cette temporalité inédite, Jean-Paul Jouary mobilise les notions de « futur antérieur » et de « passé décomposé »<sup>139</sup>. Mais c'est surtout en termes de présence et d'actualité que nombre d'artistes et de théoriciens expriment l'expérience temporelle née de la rencontre avec le préhistorique. Écoutons Picasso :

- 140 Pablo Picasso et Marius de Zayas, « Picasso speaks » (interview), *The Arts*, vol. 3, n<sup>o</sup> 5, mai 1923 (...)

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

- 141 Albert Skira, mot de l'éditeur à Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, ouvr. cité, n (...)

60Picasso ne voit pas dans les peintures de Lascaux les tâtonnements de l'art à ses débuts, mais l'art d'un coup pleinement réalisé, à partir duquel se déploient des variations et redécouvertes qui ne s'apparentent ni à un progrès des arts ou de la représentation ni à une histoire des influences. De la même façon, Albert Skira écrit en ouverture à l'ouvrage de George Bataille sur Lascaux : « Mais ces peintures préhistoriques, témoignage de l'art à ses origines, se révèlent étrangement proches de la sensibilité moderne : à les considérer, on dirait que le temps n'existe pas »<sup>141</sup>.

- 142 Georges Bataille, « Dossier de Lascaux », *Œuvres complètes*, t. 9, Paris, Gallimard, 1979, p. 333. (...)
- 143 Daniel Fabre, « Le poète dans la caverne. Georges Bataille à Lascaux », *Imaginaires archéologiques*(...)
- 144 Horst Bredekamp, « Les sorties de la caverne », art. cité, p. 15.

61Dans ses réflexions sur Lascaux, Bataille insiste sur l'originalité de l'expérience temporelle suscitée par les fresques monumentales de la caverne, une expérience qui est plus précisément celle de la suspension du temps : « les fresques monumentales que nous admirons à Lascaux sont, à peu de choses près, intactes, elles nous

introduisent *sans transition* dans le monde des premiers hommes »<sup>142</sup>. Ce qui se joue à leur contact, c'est une certaine expérience de l'art, mais aussi de la temporalité : un « *primat du présent* » ou, mieux, un « instant suprême qui annule le temps »<sup>143</sup>. Ce sentiment, loin de s'estomper au fil du xx<sup>e</sup> siècle, a été ravivé par la découverte des peintures de la grotte Chauvet en 1994 qui « semblent jeter un pont par-dessus les temps »<sup>144</sup>.

- 145 Maurice Blanchot, « Naissance de l'art », *Nouvelle revue française*, n<sup>o</sup> 35, 1955, p. 933 ; repris d (...)
- 146 « depuis [...] 3 millions d'années, depuis le temps des Australopithèques, les premiers hommes ont c (...)
- 147 Emmanuel Anati, « L'art rupestre d'Europe. 40 000 ans d'art contemporain. Pour une nouvelle histoi (...)
- 148 Rappelons les derniers mots de Panofsky dans « La perspective comme "forme symbolique" » qui esqui (...)
- 149 Voir le catalogue déjà mentionné de l'exposition *Préhistoire, une énigme moderne*.
- 150 Maria Stavrinaki, *Saisis par la préhistoire. Enquête sur l'art et le temps des modernes*, Dijon, Le (...)
- 151 *Ibid.*, p. 23. Ou encore : « entre la préhistoire et la modernité, il y a eu l'histoire, l'écart né (...)

sont triples. Tout d'abord, comme le montre Maurice Blanchot interprétant les analyses batailliennes, ce qui se joue à Lascaux, c'est une certaine conception de l'art comme d'« un pouvoir qui est essentiellement **pouvoir de commencement** »<sup>145</sup>. En deuxième lieu, la notion de présence conduit à déplacer des catégories chronologiques ou stylistiques, souvent normatives, telles le contemporain ou le moderne. Celles-ci sont désormais utilisées pour caractériser les productions artistiques de culture vieilles de dizaines voire de centaines de milliers d'années si l'on considère la fabrication de pierres taillées voire l'attention portée à des pierres remarquables<sup>146</sup>. C'est ainsi que le préhistorien Emmanuel Anati peut soutenir que l'Europe « a 40 000 ans d'art contemporain »<sup>147</sup>. C'est la revendication même de modernité qui bascule de la Renaissance ou du dernier tiers du xix<sup>e</sup> siècle – selon qu'on choisisse de la faire commencer avec l'invention de la perspective ou avec Manet<sup>148</sup> – vers la préhistoire. Une exposition de 2019 au centre Pompidou qualifiait de manière significative la préhistoire d'« énigme moderne »<sup>149</sup>. C'est en effet l'idée même de moderne qui est en jeu. On doit à Maria Stavrinaki une étude récente du rapport des artistes d'après 1920 à l'art préhistorique sous l'angle de l'expérience du temps des modernes. C'est un nouveau rapport à l'histoire qu'a provoqué la découverte de l'art de la préhistoire, d'une part parce que les chronologies de l'histoire de l'art traditionnelle sont rendues caduques – la préhistoire a produit un « ébranlement des doctrines



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

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

63Troisièmement, l'oxymore d'une présence préhistorique remet en question une façon usuelle de concevoir l'histoire de l'art comme linéaire, chronologique, voire téléologique. Elle permet de mesurer les paradoxes de cet *art avant l'art* qui remet en cause aussi bien les concepts esthétiques qu'historiques communément mobilisés.

Parler d'art *préhistorique* n'est finalement pas parler de « l'art avant l'histoire », pour reprendre une expression de René Huyghe<sup>152</sup>. Le préfixe « pré » met au contraire en doute l'idée selon laquelle le concept d'antériorité chronologique suffirait à penser l'histoire de l'art.

Paradoxalement, la *préhistoire* évoque moins un moment sur un axe chronologique (ce qui est avant l'histoire) que quelque chose qui lui échappe : le présent, l'actuel.

L'hypothèse selon laquelle l'art préhistorique invite à repenser les catégories avec lesquelles l'histoire de l'art s'est écrite sera poursuivie par deux études. La première, par nous-même, intitulée « La symphonie de l'histoire selon Élie Faure. Les "fresques émouvantes des grottes de la Vézère et de la caverne d'Altamira" », met au jour les modèles épistémologiques et aussi poétiques qui, tels le transformisme de Lamarck, l'histoire de Michelet ou le rythme musical, ont permis à l'auteur de *L'histoire de l'art* d'être l'un des tout premiers à inscrire l'art préhistorique dans la grande symphonie de l'art mondial, au prix d'ailleurs de difficultés théoriques instructives. Dans « Contemporain du "jadis" : contourner le roman préhistorique chez Pascal Quignard, Éric Chevillard et Maylis de Kerangal », Chloé Morille montre comment le roman préhistorique contemporain défait la vision de la préhistoire qui était celle des « romans des âges farouches » de Rosny aîné pour proposer un autre rapport à la temporalité, irréductible à une histoire linéaire et téléologique. Ce sont les ressources poétiques qui nous amènent ici à reconsidérer le rapport au temps à partir d'une expérience de l'art du plus-que-passé.