

Elseneur

33 | 2018

Sur la paroi nocturne

Introduction

Anne Gourio et Marie Hartmann



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/elseneur/941>

ISSN : 2968-6180

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 30 novembre 2018

Pagination : 9-16

ISBN : 978-2-84133-903-7

ISSN : 0758-3478

Référence électronique

Anne Gourio et Marie Hartmann, « Introduction », *Elseneur* [En ligne], 33 | 2018, mis en ligne le 21 juillet 2023, consulté le 21 juillet 2023. URL : <http://journals.openedition.org/elseneur/941>

Tous droits réservés

Introduction

S'ATTACHER AUX RÉSONANCES DE L'ART PARIÉTAL dans les littératures des XX^e et XXI^e siècles est sans doute, aussitôt, se tenir dans l'état d'une contradiction : au désir d'introduire à la fascination partagée des écrivains pour les fresques du Paléolithique, s'oppose le danger de céder à une conception exclusivement thématique de l'œuvre littéraire ; à la fraîcheur d'une rencontre vive, le risque d'ouvrir les pages d'un livre d'images en voie de patrimonialisation. Les mains de Pech Merle, l'homme du puits de Lascaux, les lions de la grotte Chauvet forment à présent un de ces « lieux de mémoire » structurant l'imaginaire de notre société. Or c'est précisément à dépouiller d'un tel vernis les premières traces de l'art que notre entreprise critique se voue, en se proposant de dégager la nature de leur influence sur l'œuvre littéraire.

L'histoire des découvertes en matière d'art pariétal est récente ; au temps démesuré des origines répond par contraste le temps resserré de ses révélations. Trois grandes époques peuvent être globalement distinguées : les années 1880 (par la mise au jour controversée de la grotte d'Altamira en Espagne en 1879, suivie de près par les découvertes des grottes des Combarelles et de Font-de-Gaume¹) ; les années 1940 (dont le « miracle de Lascaux » en septembre 1940 ouvre la période) ; les années 1990 avec la double révélation des grottes Cosquer (1991) et Chauvet (1994). Trois temps, trois éblouissements, suscitant une véritable passion de l'originaire dont le sillage se propage en littérature. L'intérêt que la littérature du XX^e siècle porte de façon générale à la préhistoire a, certes, fait l'objet d'un premier ensemble d'études critiques rassemblées en 2004 aux Presses universitaires du Mirail², qui privilégiaient les proses narratives et les essais. Notre propos choisit quant à lui de s'attacher aux toutes premières traces de

-
1. Voir sur cette question la mise au point historique de Chloé Morille dans le présent numéro.
 2. *Écrivains de la préhistoire*, André Benhaïm, Michel Lantelme (dir.), Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2004.

l'art sur les « parois nocturnes », et s'adosse à des textes poétiques, autant que narratifs. Si l'on peut évoquer un *âge pariétal* de la littérature, celui-ci ne saurait se réduire à la simple représentation ou à la restitution en mots de ces quelques découvertes décisives. Parce que celles-ci décentrent radicalement l'échelle du temps, cet *âge pariétal* de la littérature a trait à la relation féconde et paradoxale que la modernité entretient avec l'originaire. Une passion nouvelle pour l'aube de l'humanité émerge au XX^e siècle : c'est elle qu'il s'agit ici d'éclairer.

Les premières découvertes majeures sur la préhistoire datent, on le sait, d'un XIX^e siècle³ dont elles tempèrent la foi dans le progrès ; elles ont ensuite fasciné les courants artistiques du début du XX^e siècle tentés par le primitivisme et les arts premiers⁴. Mais elles ne prennent significativement toute leur ampleur qu'après la Seconde Guerre mondiale, en ces années qui voient l'Histoire mise à l'épreuve et le visage de l'humanité vaciller. La passion naissante pour les traces du « premier homme » ne s'éclaire assurément qu'au regard de l'ombre du « dernier homme ». Il s'agit de cerner pourquoi la littérature choisit, dans ce contexte, de répondre à cet « appel muet venant du fond des âges »⁵, comment elle saisit un tel appel et comment elle en est elle-même investie. Un champ d'exploration littéraire s'ouvre ici, qu'il s'agit de bien circonscrire dans sa relation précise aux nombreux textes des essayistes qui ont marqué la période. Le XX^e siècle est en effet ponctué par quelques écrits majeurs de préhistoriens et d'anthropologues : Georges-Henri Luquet publie *L'Art primitif* en 1930, auquel Georges Bataille s'intéresse ; la revue *Documents* se penche à la même époque sur les découvertes pariétales, les *Cahiers d'art* de Christian Zervos font de même⁶ ; en 1952 la somme d'Henri Breuil, *Quatre cents siècles d'art pariétal* présentant les premières photographies de Lascaux, forme un jalon essentiel, que suivra le fondateur *Lascaux ou la naissance de l'art* de Bataille en 1955, véritable matrice des œuvres inspirées de l'art pariétal dans le second XX^e siècle. Cette épine dorsale d'essais traverse la quasi-totalité des écrits dont il sera ici question ; elle en constitue l'apport notionnel et conceptuel fondamental. La littérature parvient-elle toutefois à poser une interrogation spécifique ?

C'est à un abîme de significations que la littérature, de Renaud Ego à Char et Duras, de Quignard à Rouaud et Chevillard, choisit de se confronter.

3. Le mot « préhistoire » n'apparaît en France que dans les années 1870.

4. Et cela jusqu'au geste transgressif de Breton qui, en 1953, effacera quelques centimètres d'une fresque de Pech Merle – l'affaire fut portée en justice.

5. Jean-Claude Bailly, *Le Dépaysement. Voyages en France*, Paris, Seuil (Points), 2012, p. 326.

6. En 1930, les *Cahiers d'art* publient un numéro spécial sur l'Afrique préhistorique dirigé par Leo Frobenius et Henri Breuil.

Car si ces images venues de la nuit des temps s'imposent à nous, leur sens en est perdu, seules les hypothèses sont permises. On sait qu'à longtemp s prévalu la thèse d'une signification propitiatoire des peintures animalières : dotées d'une valeur magique, celles-ci devaient détourner les dangers de la chasse et garantir la possession de la proie. Ernst Gombrich (*Histoire de l'art*, 1950) soutient en cela qu'elles auraient une signification utilitaire. Or Georges Bataille, d'un précieux apport pour les romanciers et poètes ici rassemblés, s'attelle justement au renversement de ces perspectives. Face à la « figuration inutile de ces signes qui séduisent, qui naissent de l'émotion et s'adressent à elle »⁷, Bataille entend faire valoir les ressources de l'énigme et de l'ambiguïté. Il importe de saisir ici en quoi cette « révélation de l'inattendu », ce « hors-limite », cet « inespéré »⁸ agissent comme de puissants aiguillons de l'inspiration. Il sera du reste intéressant de cerner les expériences phénoménologiques résultant du choc de cette rencontre, de l'ébranlement à la fascination, du doute à l'éblouissement, de l'effroi à l'émerveillement. La matière même de l'œuvre se trouve, ainsi, indéniablement modelée et bouleversée par la radicalité de sa rencontre avec l'art pariétal.

Le vertige suscité par l'expérience pariétale est d'abord temporel. Ce XX^e siècle aux certitudes ébranlées, aux récits fondateurs en lambeaux, rencontre là une énigme aux lieu et place de l'origine, une béance là où la fondation aurait pu être attendue. Cette parole venue du fond des âges suscite en effet une remise en question de l'approche historique et de la possibilité même d'envisager une représentation linéaire du temps. Les progrès de la datation ouvrent paradoxalement sur un « hors-mesure » échappant à l'entendement. C'est là ce que, par une torsion du langage, Char nomme « l'avant de cet avant »⁹. Ou encore ce que Pascal Quignard baptise le « jadis » en le distinguant nettement du passé. Le « jadis » est « informe, indéfini, infini, immense »¹⁰; temps autre, temps pur de l'origine, il est sans lien aucun avec le battement régulier de la temporalité, mais il se noue aux racines du sujet lui-même. Ce temps hors du temps impose alors inévitablement un renouvellement des outils qui permettent de l'appréhender : là se logent, assurément, les possibilités de l'œuvre littéraire. Ce sont donc à la fois les modes d'appropriation de ce temps démesuré et ses effets littéraires qu'il s'agit ici de découvrir.

7. Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art* [1955], in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1979, t. IX, p. 13.

8. *Ibid.*, p. 16.

9. René Char cité par Jean Pénard dans *Rencontres avec René Char*, Paris, J. Corti, 1991, p. 41.

10. Pascal Quignard, *Abîmes*, Paris, B. Grasset, 2002, p. 206.

Si le principe du déroulement chronologique est fondamentalement ébranlé par ce temps originaire, l'histoire de l'art l'est tout autant : son origine et son évolution se trouvent ici ruinées ; non seulement la perfection des premiers tracés, leur sûreté, fragilise le principe d'un apprentissage, mais Chauvet précédant Lascaux de plus de dix mille années atteint le même degré de perfection et propose certaines scènes parmi les plus abouties de l'art pariétal. Comment la littérature se confronte-t-elle à ce qui bouleverse le principe même d'une histoire de l'art ? Quelle forme de pensée développe-t-elle au contact des tracés premiers ? La paroi est interrogée, support et condition de possibilité de l'image, écran de projection du désir ; les « mains négatives » questionnent, toutes premières signatures de l'artiste...

Les peintures pariétales exercent une fascination indéniable sur les artistes des dernières décennies parce que reviennent en force, dans le sillage de « l'ère du soupçon », les réflexions sur le « premier homme ». Sceptiques à l'égard des certitudes portées par la tradition humaniste, poètes et romanciers interrogent avec passion et effroi la frontière entre animalité et humanité. On sait que les préhistoriens ont d'emblée constaté la rareté et le caractère atypique des représentations humaines. La thèse d'une « altération volontaire » de la figure humaine, entrant en résonance avec les postulats de l'art moderne, ouvre son faisceau de questions : quelle forme d'interdit ou de transgression frapperait la représentation humaine ? S'agit-il de s'extraire de l'animalité en la mettant à distance ? S'approprier la puissance animale semble au contraire constituer une des tentations du XX^e siècle. Quelle influence cette « étrangeté inhumaine », cette sauvagerie animale, exercent-elles décisivement sur la littérature ?

Une multiplicité de réponses a été offerte par les contributions ici rassemblées. Couvrant un vaste empan temporel (de la littérature de la fin du XIX^e siècle jusqu'à celle d'aujourd'hui), ouvrant l'espace géographique à l'aire espagnole, explorant les genres du récit romanesque, de la poésie, de l'essai, naviguant entre littérature, sociologie et anthropologie, toutes se croisent autour de lignes de force et de fond. Celles-ci tracent les contours d'une nouvelle grotte, qui constitue à n'en pas douter la caisse de résonance et la réserve inconsciente de notre modernité.

Nous avons choisi d'ouvrir cette réflexion en faisant place à celle d'un romancier et poète contemporain, Renaud Ego, dont le texte, qui relève tout à la fois de l'essai et du témoignage, manifeste l'empreinte existentielle créée par ses études des peintures sud-africaines des San. Leur découverte s'effectue sous la forme d'une rencontre amoureuse qu'elle redouble. Cette rencontre entraîne un bouleversement de son rapport au monde en lui faisant ressentir la commune matière de l'homme et de celui-ci, leur intime

coexistence, leur pleine participation commune. La confrontation avec ces premiers hommes est une expérience phénoménologique qui modifie son rapport à l'art et à la vie.

En lui restituant la forme d'une expérience de vie, ce premier texte montre la vitalité et la vigueur que possède encore pour les artistes cet art si lointain. Les trois chapitres qui lui succèdent poursuivent dans cette perspective. Intitulée « Tracés sur la pierre », la première partie regroupe des auteurs qui, interrogeant les empreintes des premiers hommes, en ont proposé des pistes de compréhension qui convergent vers un-delà de la mort.

En prenant comme point de départ le court texte de Marguerite Duras intitulé *Les Mains négatives*, Sylvie Loignon et Martine Motard-Noar mettent en valeur l'interprétation originale que la romancière en procure. Duras voit ces mains comme l'expression d'un désir et, plus généralement, du désir comme ce qui est inhérent à l'humanité. Faute de mots, dans cette période où l'écriture n'a pas été inventée, elles exposent et expriment cet élan d'amour. Elles en marquent les contours et les vides. Elles forment une sorte d'appel. Elles tracent la possibilité d'une rencontre différée avec l'autre. Dans ce qui s'apparente aussi à un poème en prose, la narratrice durassienne devient une visionnaire imaginant, par-delà les temps, l'amour de l'homme dans la caverne. Loin d'être une tombe, la pierre conserve ce mouvement transgressif caractéristique de l'homme. Revenant ensuite sur le récit d'Hélène Cixous, *Correspondance avec le Mur*, Martine Motard-Noar établit une équivalence peu habituelle entre les parois peintes et le mur des Lamentations à Jérusalem. Mais le parallèle n'induit pas une vision pathétique des deux parois. Elles sont données toutes deux comme des espaces de mémoires qui gardent ce qui est caché. Le thème de la scène originare impossible à voir hante l'œuvre de Pascal Quignard dont Anna Gombin relève certaines constantes. L'auteur cherche à découvrir ce qui est caché, perdu. Les fresques de Lascaux qui, d'une certaine manière, offrent au regard le moment originare de la création de l'art, ne comblent pas cette attente. Mais elles lui permettent d'imaginer que ce moment immémorial rejoint le moment actuel au sens où, de tous temps, l'homme projette sur des parois, par l'écriture ou la peinture, ses rêves. Il y conjure aussi ses peurs en inscrivant simultanément la faille entre vivants et morts et le souvenir des derniers.

Dans une autre approche de la mémoire, la deuxième partie de ce recueil explore les liens que les poètes ont tissés entre ce jadis et le présent. On a donc emprunté à René Char le titre de « Commune présence ». Analysant l'œuvre d'André du Bouchet, Martine Créac'h indique que son intérêt pour Lascaux n'a rien d'une attention au pittoresque mais qu'il s'y attache pour scruter ce qui fait sens dans une période marquée par la Deuxième

Guerre mondiale. La mise en question de l'humanisme a entraîné avec elle la contestation de tout anthropomorphisme. Il importe donc de repenser la proximité de l'homme et de l'animal dans un rapport qui n'est plus celui d'une inféodation mais d'une coprésence et d'un partage de cette terre. La réflexion de Heidegger, à la même époque, développe cet aspect. Frédéric Roussille insiste sur le fait que, dans sa pensée, l'opposition entre sujet et objet disparaît. Cette perspective ouvre une autre conception de la nature dans laquelle est « intenable la transitivité d'un sujet regardant un objet pour en prendre connaissance ». Heidegger l'appelle : la Contrée. Ce nom même entre en résonance avec le recueil que Char intitule *La Paroi et la prairie*. Les deux termes réunissent ce que tout semble opposer : lieu clos, espace ouvert. Ce rapprochement appartient pleinement à l'esthétique de Char. Danièle Leclair souligne que, pour lui, Lascaux n'a rien d'un miracle. Il est « la confirmation de ce qu'il n'a cessé de ressentir en arpentant les paysages du Vaucluse » : l'ancienneté de la cohabitation de la terre par les hommes et les animaux. Sa poésie instaure une continuité entre la préhistoire et l'aujourd'hui qui abolit l'écart temporel et spatial. Différentes photographies en attestent, manifestant les retrouvailles entre le bestiaire personnel de l'auteur et celui des hommes anciens. Les trois analyses, celles de Martine Créac'h, de Frédéric Roussille et de Danièle Leclair, reviennent sur l'importance, dans sa matérialité, de la paroi. En l'utilisant comme surface et support, les hommes de la préhistoire exposent l'un des enjeux de la poésie du XX^e siècle qui se confronte, elle, à la matière des mots et à leur agencement dans un espace de la page redécouvert comme terre à configurer. Comme toujours, la poésie est en avant, selon le mot de Rimbaud. Autrement dit, elle découvre avant les scientifiques et les penseurs certains des aspects les plus remarquables des grottes ornées.

Cet écart se vérifie lorsque l'on s'intéresse aux prémices de la discipline qu'est désormais devenue l'étude de la préhistoire. Dans la partie intitulée « Dans la caverne de la pensée », on a regroupé les contributions qui reviennent sur les premières analyses des grottes et également sur le choc esthétique que celles-ci provoquent sur les découvreurs, aujourd'hui comme à la fin du XIX^e siècle. François Jeune comme Christian Limousin donnent une place centrale au texte de Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*. Le premier s'intéresse aux échanges entre créateurs. Il évoque l'émotion d'artistes contemporains comme François Rouan et Gérard Gasiorowski après la découverte de la grotte de Lascaux. Cette vision donne une impulsion nouvelle à leurs travaux et modifie leur conception des images. En conséquence, François Jeune propose une approche renouvelée des relations entre textes et images. Il s'attache, plus précisément, au dialogue entre René Char et Georges Bataille autour de l'art pariétal.

Il démontre que cet art fait l'objet de transpositions poétiques notamment dans les *Feuillets d'hypnos* de Char. Leurs mises en page, véritables dispositifs graphiques, s'inspirent de ceux utilisés par les artistes de la préhistoire et doivent une part de leur contenu sémantique à la réflexion bataillienne. Christian Limousin montre, de son côté, que la découverte de Lascaux donne à Bataille d'autres arguments dans sa critique de l'idéalisme et, plus généralement, lui permet de nouer les fils de sa pensée articulée autour de l'interdit et de la transgression. Il souligne qu'en faisant ressortir l'écart de traitement entre humains et animaux, Bataille commence à élaborer sa réflexion sur la défiguration de l'homme, son incomplétude fondamentale et sa part de violence que l'érotisme dévoile. Il rappelle que Bataille est l'un des premiers à contester la réduction à une fonction utilitaire de l'art pariétal en l'envisageant non comme un instrument de pouvoir sur les animaux peints mais comme jeu et dépense souveraine. Salvador Juan présente ensuite différents anthropologues et sociologues ayant également combattu l'idée d'une utilité magique des représentations animales qui auraient été destinées à favoriser la chasse. Il montre l'avènement d'une forme d'art insubordonnée à ce but. Cette naissance de l'art bouscule les conceptions de la culture comme continuum « progressiste ». Chloé Morille reprend ce postulat. La découverte d'Altamira en Espagne, antérieure à celle de Lascaux, provoque un choc esthétique et d'abord un doute : pour les contemporains, la qualité et la beauté de ces peintures impliquent qu'elles ne peuvent avoir été réalisées par des peuples anciens. Ce fait, lorsqu'il est enfin établi, modifie radicalement l'horizon occidental en obligeant à réviser les schémas téléologiques qui dominaient la conception de l'Histoire. Alors même qu'elle est devenue un lieu de mémoire, la grotte, et l'imaginaire qu'elle suscite, demeure l'espace d'un ressourcement de la créativité au-delà des frontières temporelles et spatiales. Elle innerve un perpétuel renouvellement de la création.

Deux romanciers vivants permettent de l'observer. Dans cette dernière partie, la présentation des œuvres de Jean Rouaud et d'Éric Chevillard montre les échos de l'art préhistorique dans des textes narratifs, dont les titres eux-mêmes marquent l'intérêt des auteurs pour cette période, et dont l'ampleur dépasse celle des *Mains négatives* de Duras. On l'a donc intitulée : « Préhistoires d'aujourd'hui » pour signaler comment le roman contemporain s'empare de ces temps et quels effets ils ont sur lui. Dans des propos cités par Sylvie Freyermuth, Jean Rouaud note lui aussi qu'« [o]n croit aller de l'avant, mais c'est cet horizon dans notre dos qui nous tire ». Le passage par les ténèbres de la grotte n'est pas un mouvement de repli sur une origine perdue. Il apparaît comme un acheminement vers la vie et vers un art qui exalte la joie et la beauté. Pour Rouaud comme pour Chevillard, dont le

travail est présenté par Stéphane André, descendre dans les profondeurs de la terre est une façon de rendre hommage à la création, dans les différents sens du terme, artistique mais aussi physique ou métaphysique, celle du monde. Il importe de « trouver une forme inédite se prêtant à l'évocation d'une époque [...] antérieure à l'invention même de l'écriture ». Chevillard vise en particulier à déconstruire les discours convenus sur la préhistoire, qu'il s'agisse des clichés touristiques ou des doctes savoirs scientifiques. Avec humour, il détourne les outils des préhistoriens pour analyser les contemporains. Ainsi, un archéologue infère un culte de la fécondité de la présence d'une dame de pique dans un jeu de cartes pornographique ! Loin de ces stéréotypes tournés en dérision, la grotte fonctionne comme une sorte de matrice du livre qui lui emprunte son architecture complexe.

Bien qu'elle crée une béance dans la pensée occidentale en remettant en cause les hiérarchisations historiques de l'art et les clivages nationaux, la grotte préhistorique n'est ainsi jamais conçue comme un trou noir. Elle apparaît plutôt comme un creuset ouvert à tous les créateurs depuis l'aube de l'humanité, encourageant au recommencement incessant de l'art.

Anne GOURIO et Marie HARTMANN