

Préhistoire et art d'aujourd'hui

Venise et l'Orient

Nord-Pas de Calais Feuille à ellivœꝛ

Roland **Flexner**
Françoise **Pétrovitch**
Stéphane **Couturier**
Matsutani

Valère **Novarina**
Jean-Luc **Parant**

Poèmes de **Michel-Ange**



M 06192-18-F: 10,00 €-RD



automne 2006 • numéro 18

→ Esthétique

Préhistoire et art d'aujourd'hui

Par François Jeune, Dominique Baffier, Rémi Labrusse et Max Charvolen

Qu'en est-il des rapports entre l'art de la Préhistoire — l'art des origines — et les artistes de la modernité ? Les artistes d'aujourd'hui ? S'agit-il d'influences ? D'affinités formelles ? De problématiques communes ? Réponses de Dominique Baffier, préhistorienne, de Rémi Labrusse, historien d'art, de Max Charvolen, artiste, dans ce dossier constitué par François Jeune qui est lui-même peintre et universitaire.

Préhistoire et art d'aujourd'hui

Par François Jeune

Peindre (d')après Lascaux ?

« Ce n'est pas l'artiste moderne qui est primitif, c'est le premier homme qui était un artiste ».

Barnett Newman

Dans l'hypothèse d'une renaissance artistique, au XX^e siècle, tournée vers les mondes archaïque, primitif et peut-être préhistorique, Barnett Newman nous permet d'emblée de penser ce rapprochement, non comme progrès ou régression, mais comme une coexistence des mondes artistiques contemporain et préhistorique. Ce que dit pareillement Pierre Daix, dans sa préface à la publication de la grotte de Roucadour : « De la découverte de Lascaux en 1940, à toutes celles qui ont suivi jusqu'à celle de Chauvet en 1995, l'art du Paléolithique a acquis de nouvelles dimensions qui ont donné raison à Picasso (de dire qu'il n'y a ni passé ni futur dans l'art), mais en retour il y a eu une contribution de l'art moderne à l'art du Paléolithique supérieur. »

L'art contemporain aura aussi enregistré l'élargissement géographique des sites préhistoriques, de l'aire franco-cantabrique à dorénavant l'échelle de la planète, par exemple du *Rio Pinturas* en Patagonie, au site de la *rivière Petymel* en Sibérie. Pourrions-nous considérer quelques œuvres d'art contemporain dans lesquelles opère cette survivance

des origines, comme *interprétants* de l'art préhistorique ? Chez certains artistes c'est un enjeu déclaré. Pour Claude Vierrat, « Toute la peinture contemporaine est dans Lascaux et dans la Préhistoire. » Pour d'autres, la remontée des origines sera moins visible et moins consciente, mais pour autant s'y joue peut-être ce que Georges Bataille voyait dans les peintures de Lascaux : « Leur beauté animale, fascinante après des millénaires d'oubli a toujours un sens premier : celui de la séduction et de la passion, celui du jeu émerveillé, du jeu qui retient le souffle, et que sous-tend le désir du succès. Essentiellement, ce domaine des cavernes sanctuaires est en effet celui du jeu. »

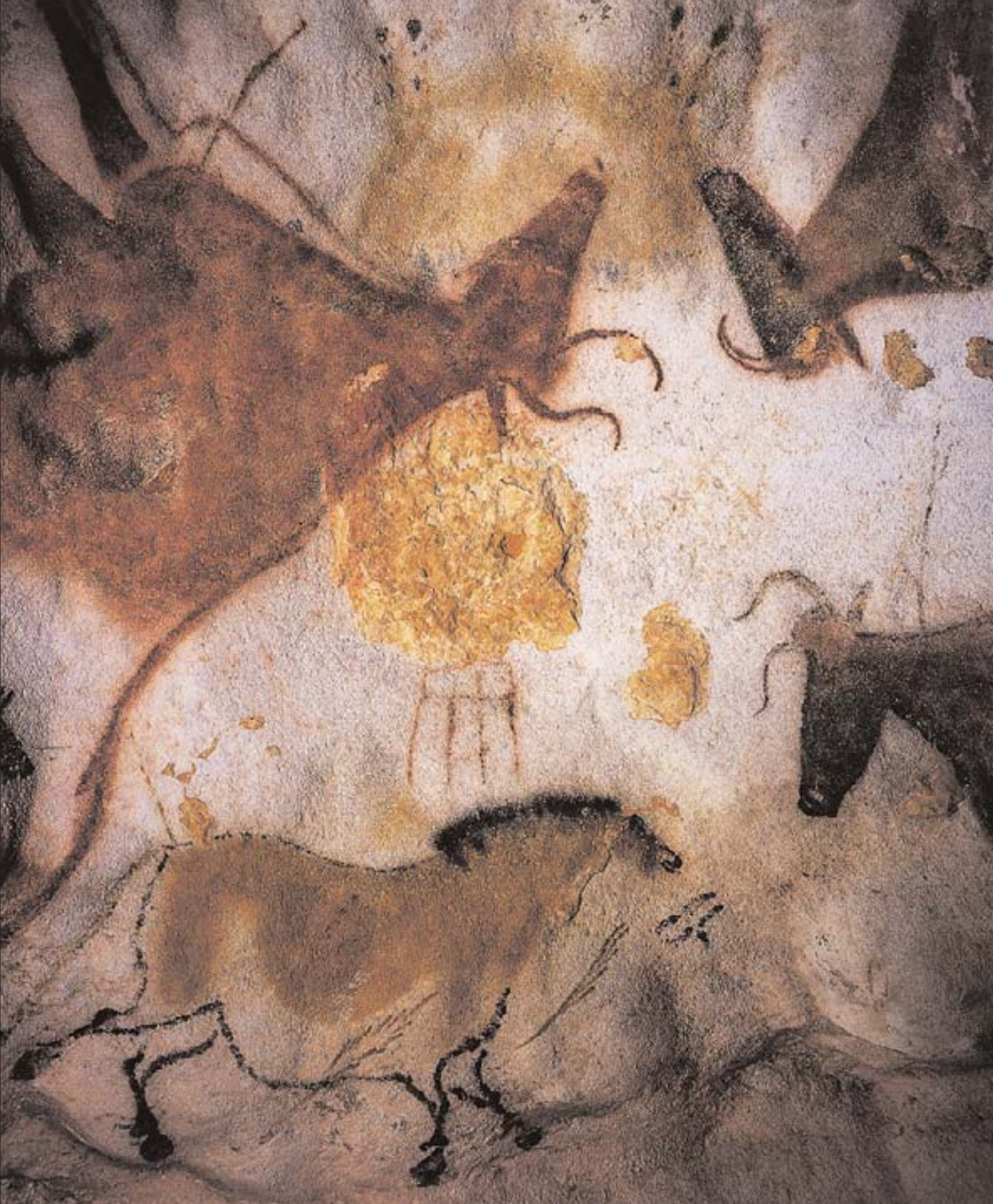
Cette peinture en jeu, ludique, tout au plaisir de la production de signes, certains artistes n'iraient-ils pas aujourd'hui jusqu'à en mimer les images ?

Jeu d'image

« En même temps que nous effaçons de nos mémoires certaines catégories d'images, nous en retrouvons d'autres beaucoup plus anciennes, créées durant la Préhistoire, dans un temps qui produisait des images universelles. »

Giuseppe Penone

Quelles sont ces images de la Préhistoire, avec lesquelles nous entretenons une familiarité confuse ? Partons d'un choc visuel : sur une des dernières photographies de l'atelier d'Elaine de Kooning en 1988, l'envahissement de peintures, qui ressemblent trait pour trait aux images de Lascaux ! Sur de grandes toiles, dont certaines au format panoramique, c'est une cavalcade de bisons et de chevaux dans les tons ocre. Qu'est-ce qui a pu pousser cette artiste, écrivant aussi sur la peinture, compagne d'un peintre →





Charles Christopher Hill.
Arte Paleolitico. 2002, acrylique sur toile.

Page précédente : Lascaux. *Ensemble de quatre aurochs femelles, et deux frises de chevaux*. Entre 15 & 17 000 avant J.-C.

obsédé par la figuration féminine, à s'entourer ainsi dans un tel espace continu du bestiaire préhistorique ? Le thème animalier est-il un jeu formel, symbolique (l'animal comme fétiche), ou un développement de ce que Leroi-Gourhan pointait comme mythogramme : la dyade sexuée des bisons et des chevaux de Lascaux ?

À l'opposé en termes d'images, dans sa série picturale de 1958 *Cave Memory*, *Hotel Cromagnon* et surtout *Before the Caves*, Helen Frankenthaler joue tout autrement de ce rapport à l'origine. Nulle reprise de figures animales préhistoriques, mais reprise de pointillés baveux, de taches, de traces en écho d'attitudes corporelles. Une abstraction d'avant toute figuration animale, d'avant les grottes.

Dans *Before the Caves*, couleur et dessin sont associés, comme le sont couleur et marque dans l'art préhistorique. Pour autant, les traces picturales, spectres du corps, sont toujours libres les unes des autres et ainsi Frankenthaler se donne les moyens de libérer le processus de l'image, contrairement à Elaine de Kooning qui enchaîne les motifs animaux. Double versant de l'image : l'apparition de la figure d'une part, l'altération du support d'autre part. Les deux versants dans l'art préhistorique proviennent pourtant chacun de la même source, des accidents de la matière, de la configuration de la paroi.

Jeu des matières

« Ces voûtes, parois, cavités et étranglements m'offrent

par toute cette réverbération frissonnante une expérience du corps, un cheminement dans la beauté des viscères... corporéité d'un espace organique. »

François Rouan

Pulsation, sommeil hypnotique, motifs fondus dans la paroi, voilà ce qui frappe François Rouan lors de sa visite dans les entrailles de la grotte de Lascaux : « cet étrange voyage », ajoute-t-il, « m'incite aujourd'hui à considérer la représentation picturale sous l'angle de la plongée régressive vers l'intérieur. » Régression de la plongée dans la grotte, ou révélation de la matière picturale : « Jamais au grand jamais il ne m'a été donné un tel bonheur de peinture. Jamais je n'ai reçu comme à Lascaux cette pluie de peinture diffusée dans l'obscurité dérangée et l'innocence. » C'est ainsi que Gérard Gasiorowski reçoit comme une libération le choc de Lascaux en 1985. Ses dernières années vont être marquées par une pluie de peintures, dont

beaucoup comme *Six figures inintelligibles* se réfèrent aux signes de Lascaux. C'est en 1955 que Pierre Tal-Coat a visité Lascaux et les Eyzies. Dès avant la guerre il s'était passionné pour la Préhistoire et en 1946 il réalise une série de lavis où le profil féminin d'une *Baigneuse sous une cascade* s'est transformé en *Figure contre rocher* dans laquelle, selon Jean-Marc Huitorel, « seule subsiste la courbe primitive qui pourrait aussi bien être à présent le profil d'un animal de Lascaux. L'eau est devenue paroi ; la femme l'ombre pierreuse de quelque antique mammoth. »

Dans la peinture de Tal-Coat, en une trentaine d'années, la levée de la matière picturale se conjugue avec l'enfouissement des traces pour faire naître un jeu d'apparition dans la matière. Ce processus se rapproche des procédés de formation des images dans les grottes préhistoriques : utilisation des reliefs, bords et colorations transformés en créatures vivantes, soulignement d'images latentes, de figures prégnantes ou discrètes suggérées par les accidents de la matière : ce que les préhistoriens ont qualifié de *paroi participante*. L'action du peintre préhistorique n'est pas une projection d'images sur un support, elle est aussi très fréquemment une attention à la grotte, à la paroi, où il s'agit d'abord de voir, ensuite de donner à voir en révélant la figure, en coulant ses gestes picturaux – soufflage, grattage, caresse colorée – entre le monde minéral et le monde animal. Ainsi, la Figure préhisto-

rique n'est pas seulement une dénotation du référent animal, mais aussi et surtout une interprétation.

Après-guerre, après Lascaux, les peintres comme Tal-Coat reprennent ce jeu inversé d'apparition de l'image dans la matière. Parmi d'autres : les peintures de sable d'André Masson, les griffades dans la poudre de marbre d'Antoni Tapiès, jusqu'aux sillons dans l'ardoise suivis autant que tracés par Raoul Ubac dans ses reliefs des années soixante.

La place manque ici pour montrer qu'après ce jeu avec la matière, l'artiste contemporain a pu revendiquer en démiurge un *jeu de rôle* : on pense inévitablement au chamanisme de Beuys (dont les dessins évoquent les figures féminines incisées de Gönnersdorf.)

Souvent traité aussi, le rapprochement des artistes du *Land Art* dans les années soixante-dix avec les *jeux de site* mégalithiques. Il m'a été ainsi signalé plusieurs fois la curieuse correspondance entre la *Spiral Jetty* de Robert Smithson et le double cercle de pierres dressées d'*Er Lannic*, dans le golfe du Morbihan, cromlech en fer-à-cheval qui s'enfonce à moitié dans la mer...

Deux œuvres plus récentes poursuivent de la Préhistoire son utilisation d'éléments plastiques élémentaires : le point et la ligne.

Jeux de points et de lignes

« Ce fut quatre mois après (la visite des grottes préhistoriques de Pindal en Espagne, présentant des alignements de points rouges) que des visions et des rêves de points rouges ont commencé. Je ne sais pas pourquoi je me souvenais de ces deux lignes de points rouges... Qui veut voir une rangée de points rouges quand on peut voir des dessins de chevaux et de bisons ? »

Charles Christopher Hill

Le peintre californien Hill, dans un processus de décantation vers la forme initiale, a pris pour modèle, depuis 2001, des points, ces signes découverts sur les parois des grottes de Chufin, Pasiega et Pindal. Hill a transposé ces motifs de signes géométriques du Solutréen en une suite graphique et minimaliste de points colorés à l'acrylique. Il ne s'agit pas de copie, mais plutôt d'une accentuation de l'image d'origine, pour mettre en valeur l'abstraction de ces points. Il redouble pour nous spectateurs l'énigme lancinante de ces points rouges par une surenchère du regard, quand les premiers préhistoriens les avaient délaissés avec tous les signes géométriques, au profit des figures des seuls corps.

De même, dans ses immenses dessins – silhouettes de monstres préhistoriques – l'artiste de l'*Arte Povera* Mario Merz se livre à une autre surenchère en superposant ligne sur ligne. Par cet imbroglio de lignes, il crée une indécision de figures, mais la nervosité de ses tracés exacerbe leur pouvoir de suggestion. Il remet ainsi en mouvement cette dialectique d'apparition-disparition des figures très présente dans les grottes où alternent zones de gravures chaotiques et profils déliés sur des panneaux préparés. Dans son palimpseste géant, toutes les traces d'exécutions sont visibles et valent comme signe de la fabrication. Il y a là un effet visuel – comme chez le Picabia des *Transparences* ou chez Sigmar Polke ou Vincent Corpet – qui nous permet de mieux percevoir et peut-être de mieux comprendre le gigantesque palimpseste collectif des peintures pariétales.

C'est encore plus directement par les jeux d'empreinte de la main que les contemporains vont se rapprocher de la Préhistoire, des lignes tracées du doigt ou des points, comme au Pech-Merle, réalisés avec les paumes des mains enduites de rouge.

Jeux de mains

« La peinture commence à la prise de conscience de son support et de son marquant. À l'origine la trace de la main sur la paroi de la grotte, mais avant cela la boue sur la main et la trace de la boue, et la main et la boue préexistant au geste ! »

Claude Viallat

Pour la peinture de Claude Viallat, l'empreinte de la main serait la matrice de →

Pour en savoir plus :

Lascaux ou La naissance de L'art,
Georges Bataille, Skira, 1955
Préhistoire de l'art occidental,
André Leroi-Gourhan, Mazenod, 1965
Les cavernes d'Arcy sur Cure,
Dominique Baffier en collaboration avec
Michel Girard, La maison des Roches, 2002
Les chamans de la préhistoire, Jean Clottes
et David Lewis Williams, Seuil, 1996
La grotte Chauvet, l'art des origines,
ouvrage collectif sous la direction
de Jean Clottes, Seuil, 2001
L'art du XX^e siècle et les Mégalithes,
Musée de Carnac, Morbihan,
Université de Rennes 2, 1984
Questions d'art paléolithique,
Jean-Louis Schefer, P.O.L, 1999
L'art initial gravé de Roucadour,
Pierre Daix, Jean-Paul Coussy, 2005
Rencontres des Causses du Quercy animées
chaque été à l'initiative de Jean-Paul Coussy
où des tables rondes mettent en commun des
préhistoriens et des artistes contemporains,
François Bouillon, Robert Groborne, Henri
Cueco, Konrad Loder, Albert Bitran...autour
de la grotte de Roucadour.

Sites web :

www.prehistoire-art-mains.com
www.roucadour.com

la forme biomorphique qu'il utilise comme marque unique. En effet, sa première idée avant de travailler avec cette forme indéterminée avait été de peindre avec une empreinte de main répétée et de retrouver ainsi le geste initial. Dans sa série titrée *Mas d'Azil*, du nom d'une grotte où sont apposées de nombreuses mains négatives, Claude Viallat crée ce qu'il nomme des *prises* en laissant des empreintes de sa main imprégnée de peinture sur des galets ou des bois flottés qu'il saisit et qu'il relâche.

Sans compter les peintres qui, comme Arnulf Rainer ou Dominique Thiot peignent avec leurs doigts, c'est beaucoup de la peinture contemporaine qui participe de cette *prise* par la main et son image. On trouve symptomatiquement après-guerre une abondance d'empreintes de mains chez Miró, Stamos ou Pollock. Le rapprochement avec les mains négatives de la grotte du Castillo est avéré chez Pollock, qui a laissé dans *Number 1* (1948) plusieurs empreintes de sa main en frise en haut à droite. La fonction de ces empreintes, comme marque de l'espèce, de la présence humaine, pourrait être dans ces *drippings* abstraits de se substituer à la figure absente, de remplacer les figures totémiques de ses peintures d'avant-guerre.

Effet d'une ressemblance par contact, les empreintes de main se sont multi-

pliées dans l'art contemporain, les traces de doigt en aveugle des *Blind Time drawing* de Robert Morris, *Les Mains de Maldoror* de Giuseppe Penone, ou encore les empreintes de mains rouges qui couvrent les murs d'une salle noire de Claudio Parmiggiani. La méthode de ses *Delocalizzazione*, qui consiste à enfumer une pièce pour ensuite faire apparaître en les retirant les traces en réserve des objets, se rapproche de celle employée par les préhistoriques pour leurs mains négatives où le pigment soufflé par la bouche sur la paroi fait apparaître sa marque en réserve une fois la main retirée.

Par ce signe de mémoire qui relie la main à la bouche, par cette contre-ombre, cet envers d'une radiographie, cette contre-forme, se manifeste en face de nous dans les grottes à la fois la présence humaine et son absence. François Bouillon, dans ses *Jeux de main*, réanime ces empreintes. Sa main dont les doigts sont couverts d'ocre est posée puis traînée sur la feuille, à chaque fois différemment dans un geste de torsion aléatoire. L'artiste reprend ensuite au pinceau et à la peinture noire le territoire ainsi délimité par les tracés de ses doigts. Par empreinte et relevé, il met ainsi en jeu identité et variation. Au moment où il réalisait cette série de *Jeux de main*, François Bouillon a été troublé par la découverte d'empreintes de mains réornées dans une grotte préhistorique de l'île de Bornéo. Mais c'est davantage ce protocole de reprise de l'empreinte qui amène un parallèle frappant avec la double main négative de la grotte de Roucadour, dont l'abbé Glory a dirigé les relevés. Son co-inventeur Jean-Paul Coussy signale que l'originalité de ces mains négatives « repose sur le fait unique actuellement, d'être peintes, soufflées et ensuite gravées, retravaillées de l'intérieur et en profondeur ». La mémorisation de son origine ludique et libre, recharge la peinture contemporaine d'une énergie qui s'investit en de possibles *Jeux de signes* comme dans *Val-Camonica* de Jean Gaudaire-Thor qui développe la *proto-écriture*, selon le terme d'Emmanuel Anati, de ce site préhistorique italien couvert de signes.

Ces rapprochements nous apportent une vision dynamique de la peinture qui élargit ses processus de symbolisation par ce contact renouvelé avec son origine. ■

Préhistoire et art d'aujourd'hui

Entretien avec Dominique Baffier

Dominique Baffier, conservateur en chef du patrimoine, grotte Chauvet

Art Absolument | Vous qui avez été élève d'André Leroi-Gourhan à Arcy-sur-Cure et sur le site de Pincevent, pouvez-vous, après l'interprétation tout au long du XX^e siècle de l'art préhistorique en tant qu'art pour l'art d'abord, puis magie de la chasse pour l'abbé Breuil, de la grotte-cathédrale de l'abbé Jean Bouyssonie, de la méthodologie structurale d'Annette Laming-Empeiraire, du symbolisme sexuel

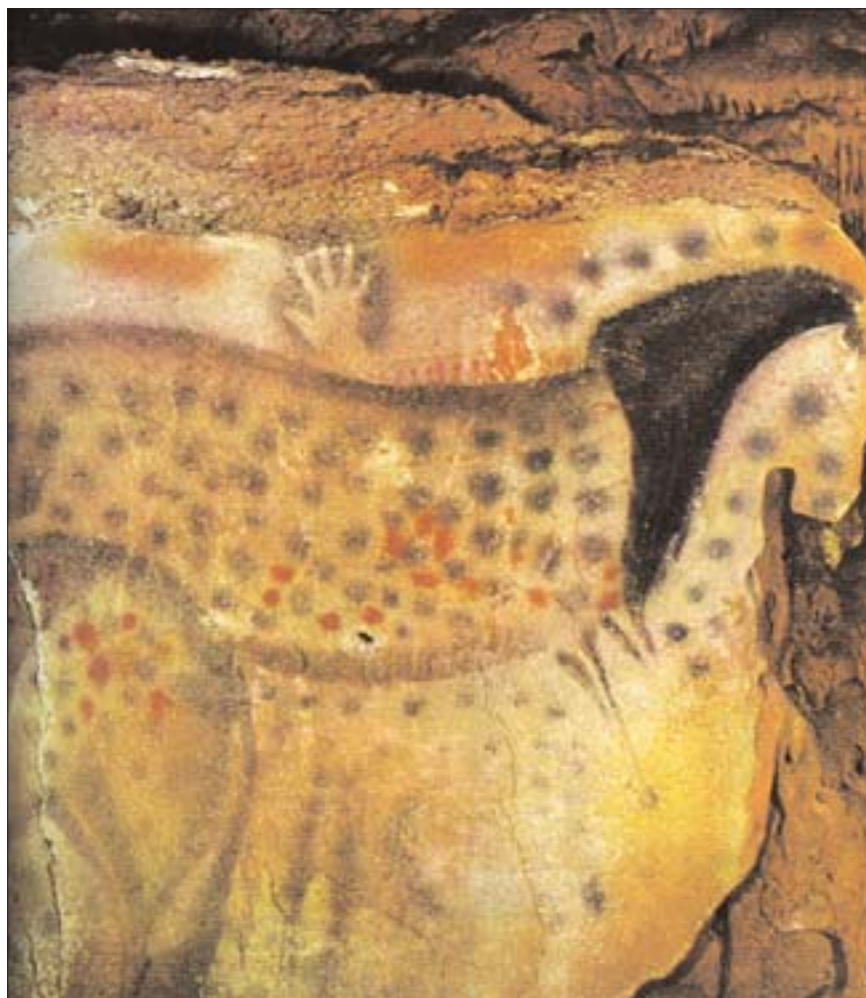
d'André Leroi-Gourhan, du chamanisme proposé par Jean Clottes et David Lewis-Williams ou des figures et des signes rupestres comme proto-écriture selon Emmanuel Anati, faire état des théories actuelles et de la possible coexistence des théories interprétatives accumulées ? Quelles seraient, selon vous, les approches interprétatives les plus récentes de l'art paléolithique ?

Dominique Baffier | Les différentes théories concernant la signification de l'art paléolithique depuis sa découverte : l'art pour l'art, magie de la chasse, totémisme, structuralisme, chamanisme, etc., sont le plus souvent le

reflet de leur temps et révélatrices, historiquement, des courants d'idées et de leur évolution. Quand les recherches ethnographiques se développent avec Frazer, Durkheim et Lévy-Bruhl, les préhistoriens projettent sur l'art pariétal les pratiques magiques et d'envoûtements mises en évidence chez des peuples divers. Les travaux d'anthropologie structurale de Claude Lévi-Strauss sur les structures de parenté dans les sociétés primitives influenceront A. Laming-Emperaire dans sa nouvelle lecture des compositions pariétales qu'elle interprète alors comme la représentation d'alliances et d'échanges matrimoniaux entre clans exogamiques. Le courant environnementaliste d'outre-Atlantique propose une lecture sociale et utilitaire de l'art qui aurait pour but de favoriser la transmission de l'information et l'intercommunication entre les groupes. Les travaux de Lewis-William sur l'art des San d'Afrique du Sud ont relancé, avec Jean Clottes, l'hypothèse du chamanisme qu'avait autrefois proposée l'abbé Glory, à l'époque où les premiers ouvrages en russe sur les peuples sibériens sont traduits et deviennent accessibles. Toutes ces théories, qui se succèdent, ont le mérite de vouloir comprendre la mentalité des hommes préhistoriques, de décrypter leur message, pénétrer dans leur vie spirituelle. Aucune d'entre elles, isolée, n'apparaît pourtant satisfaisante pour rendre compte de la richesse de la pensée préhistorique. Aucune de ces hypothèses ne semble pouvoir non plus être rejetée en bloc. Certes, il ne faut pas abuser, comme au début du siècle, des rapprochements ethnographiques, mais comment ne pas penser que la chasse devait tenir une place non négligeable dans les préoccupations de populations dont la subsistance en dépendait, sans pour cela devenir le pivot de toute leur symbolique ? Comment abandonner le structuralisme ? Il est certain que la caverne est "participante", comme l'écrivait A. Leroi-Gourhan, que les figures ne sont pas disposées au hasard et que le support joue un rôle déterminant. Il apparaît aussi, toujours →



Pablo Picasso.
Cheval couché.
1930, photographie peinte.



Grotte de Pech-Merle.
Cheval.
Entre 20 & 25 000 avant J.-C.



Grotte de Roucadour.
Mains.

comme le pensait Leroi-Gourhan, que la dichotomie de la pensée humaine semble universelle – le Yin/le Yang, la vie/la mort, le mâle/la femelle, la nuit/le jour, le noir/le blanc, etc. –, dualité d'opposition ou de complémentarité qui a pu exister dans la pensée préhistorique.

Ces théories diverses paraissent toutes présenter une part de vérité qui pourrait s'appliquer à certaines figurations, certains assemblages paléolithiques, certains "morceaux" du message. Mais elles ne peuvent restituer isolément la signification de cet art. L'explication univoque est incomplète et réductrice, les faits sont trop complexes et multiples et beaucoup trop de données ont irrémédiablement disparu pour qu'une hypothèse puisse être démontrée ou niée infailliblement.

AA | Comme en leur temps Nicolas de Staël avait été frappé par Altamira ou Gérard Gasiorowki par ce qu'il appelait « la pluie de peinture » de Lascaux, à Chauvet où les représentations sont particulières – techniques mixtes entre peinture et gravure, effaçages, effets cinétiques ou de perspective par la répétition des silhouettes animales –, comment réagissent les artistes d'aujourd'hui que vous avez invités à visiter la grotte ? Sont-ils associés aux recherches des scientifiques comme l'est par exemple Jean-Louis Schefer ?

DB | Quelques artistes, peintres, plasticiens, sculpteurs, essentiellement étrangers, mais aussi ethnologues et historiens de l'art, font effectivement partie de l'équipe scientifique de la grotte Chauvet. Ils ne participent pas directement à l'étude proprement dite, mais ayant pu visiter la grotte, ils échangent leurs impressions avec les chercheurs et des discussions fructueuses ont lieu lors de ces rencontres. D'autres artistes-peintres mais également des poètes ou des écrivains ont sollicité une autorisation de visite exceptionnelle de la cavité. Leur réaction est toujours la même. Ils sont éblouis et extrêmement émus. L'émotion est le sentiment qui domine et qui envahit tous les visiteurs, qu'ils soient ou non artistes. Cette constante est due à la grotte elle-même mais également aux vestiges conservés sur les sols et aux fantastiques peintures, vieilles de trente millénaires, qui ornent les parois. La grotte Chauvet, de près de 500 mètres de développement, est une merveille naturelle. Ses salles sont vastes, de plusieurs dizaines de mètres de large et de long, aux voûtes élevées. Le concrétionnement : colonnes et disques immaculés, draperies festonnées ocrées, fragiles fistuleuses ou buissons d'excentriques désordonnées, font de cette grotte un phénomène géologique d'une pureté et d'un éclat prodigieux qui saisit le visiteur et l'impressionne. Ses sols conser-



Abbé Breuil.
Relevé de roches peintes dans
le grand abri de Las Viñas. 1933.

Ci-contre : Joan Miró. *Femmes au bord du lac à la surface irisée par le passage d'un cygne.* 1941, gouache et peinture à l'essence sur papier, 46 x 38 cm. Collection particulière, New York.

vent les restes nombreux d'ours des cavernes qui venaient y hiberner et les témoins variés laissés par les hommes lors de leurs activités dans la caverne. Les mots manquent pour qualifier l'art pariétal de la grotte. Les peintres contemporains semblent sortir "choqués" de leur visite et n'expriment leur stupéfaction que par quelques mots : "fantastic", "incroyable", "I'm still alive"... Les 430 représentations animales, qu'ils viennent de découvrir, s'organisent dans une mise en scène théâtrale qui utilise avec virtuosité les reliefs et les irrégularités de la roche. Leur réalisation émet un sentiment de force et de puissance et fait preuve d'un degré de technicité exceptionnelle. Toutes les techniques sont déjà maîtrisées, et il y a 32 000 ans : préparation des supports, raclages, gravures, fusain, estompe, recherche de la profondeur et premier rendu de la perspective. Que peut-on créer et inventer d'autre ? Ces œuvres magistrales, qui témoignent de la complexité de la vie spirituelle de nos ancêtres, ont été protégées par l'effondrement du porche d'entrée de la grotte, il y a plus de 20 000 ans. Elles nous sont parvenues dans un état de fraîcheur et de conservation tel que l'on perçoit encore la présence de l'homme préhistorique et les visiteurs, quels qu'ils soient, comme écrasés par le souffle du génie, sont submergés par l'émotion et le respect dû au talent de ces grands maîtres.

Après la visite, romanciers et poètes écrivent souvent quelques textes concernant leurs impressions. En revanche, les peintres plasticiens →



semblent devoir attendre d'avoir "digéré" leur choc émotionnel, avant que la grotte Chauvet ne puisse nourrir leur création.

AA | Chaque nouvelle grotte découverte change notre vision de l'art préhistorique. Vous qui avez la responsabilité du patrimoine de la grotte Chauvet, pouvez-vous nous dire l'état des méthodes, des relevés, voire les découvertes récentes dans la grotte Chauvet ou d'autres grottes comme celle de Vilhonneur en Charente dans la vallée de la Tardoire en décembre 2005 ?

DB | Cette dernière décennie a été particulièrement riche en découvertes de grottes ornées, découvertes qui ont apporté une bouffée d'oxygène à la recherche et bouleversé les connaissances considérées comme acquises par les préhistoriens. Ainsi, la découverte de la grotte Cosquer, près de Cassis, a montré qu'il existait un art pariétal dans la région méditerranéenne alors que l'on pensait qu'elle en était dépourvue. Elle a également affirmé l'influence du milieu sur le bestiaire représenté car l'on trouve dans cette caverne proche de la Méditerranée, la représen-

tation exceptionnelle d'animaux marins, pingouins, phoques et méduses vraisemblables. La découverte de la grotte Chauvet, quant à elle, a fait l'effet d'une véritable bombe dans le monde scientifique. Alors qu'il était admis, avec les travaux d'A. Leroi-Gourhan, que l'art avait eu un développement linéaire régulièrement ascendant (manifestations graphiques progressant du plus fruste au réalisme photographique), la beauté et la complexité technique des œuvres pariétales de Chauvet, datées de 32 000 à 30 000 ans B.P. (Before Present) affirment avec force qu'il n'en est rien et que la perfection existe dès l'époque supposée des origines de l'art. L'abondance des représentations d'espèces dangereuses comme les mammoths, les rhinocéros, les félins et les ours, espèces auparavant considérées comme exceptionnelles dans les autres grottes ornées peuplées de bisons et de chevaux, témoignent aussi de l'existence d'un changement thématique dans les croyances des populations préhistoriques. Croyances que l'on supposait être restées stables et uniformes pendant toute la durée du Paléolithique. Plus récemment en 2000, la grotte de Cussac, ornée de près de 200 gravures réparties sur 600 m de galerie a été découverte en Dordogne. Hormis ses gravures grandioses, cette grotte conserve les restes humains de plusieurs individus. Des squelettes sont donc pour la première fois retrouvés associés à un sanctuaire ! La grotte de Vilhonneur en Charente, dont la décoration est mineure (ponctuations, main négative, visage humain utilisant les reliefs de la roche), recèle, elle aussi, les restes d'un squelette d'un jeune adulte. Ces deux grottes, du gravettien (25/27 000 B.P.) pourraient témoigner d'habitudes culturelles insoupçonnées jusqu'alors, s'il est prouvé qu'il s'agit bien d'inhumations volontaires.

D'autres découvertes viendront et nous permettront, sans aucun doute, d'approcher de plus près la vie spirituelle de nos ancêtres. ■

Entretien avec Rémi Labrusse

Préhistoire et art d'aujourd'hui

Historien d'art, professeur à l'université de Picardie à Amiens

Entretien avec François Jeune



Jean Fautrier. *Nu noir*. ca. 1927, huile sur toile, 35 x 27 cm.

François Jeune | Comment situer ce rapport entre art moderne et art préhistorique parmi ce tourbillon des influences des différents primitivismes et archaïsmes au début du XX^e siècle, où les peintres semblent revivre les époques de la Préhistoire entre *révélation* et *confirmation* ?

Rémi Labrusse | Je crois qu'il faut remonter un peu en arrière, au XIX^e siècle, en distinguant le domaine des idées et celui des images. Conceptuellement, on sait bien que les parallèles sont constants, dès la fin des années 1860 et jusque très avant dans le XX^e siècle, entre les témoignages de la Préhistoire et ceux des cultures vivantes des peuples sans écriture. De ce point de vue, les conditions sont donc vite rassemblées pour que des ponts s'établissent entre le regard sur la Préhistoire et le regard sur les arts africains, océaniques, etc. Le public peut retrouver ce type de discours au musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye, à partir de 1867, et au musée d'ethnographie du Trocadéro, à partir de 1882, comme dans les mises en scène des

expositions universelles, en particulier en 1878 et en 1889 à Paris. Pour le meilleur et pour le pire, d'ailleurs, puisque le thème préhistorique est une merveilleuse occasion d'amalgame entre toutes les cultures dites « primitives », ainsi ramenées à une cellule commune où se trouvent abolies les différences culturelles : c'est le triomphe de l'idée primitive, idée sans contenu autre que l'obsession occidentale, à jamais inassouvie, de quête des origines. Mais là-dessus interviennent les objets, et tout devient plus compliqué. D'abord (et pour s'en tenir au seul exemple français), dans les années 1880, à partir de l'ouverture du musée du Trocadéro, les objets d'art préhistorique étaient infiniment moins nombreux que les objets africains, océaniques ou amérindiens : bien sûr, il y avait eu quelques dépôts à Saint-Germain-en-Laye, mais le flux des acquisitions a surtout grossi après 1900, grâce aux efforts de l'abbé Breuil et de Salomon Reinach, conservateur à partir de 1902. Ensuite, ces objets, même pris individuellement, étaient tout simplement moins visibles : ils étaient généralement de petite, voire de très petite taille et, dans le cas des objets gravés, le dessin n'était pas toujours bien perceptible. Il fallait donc se référer à des publications, souvent cantonnées aux milieux scientifiques. Quant au grand art pariétal, on sait bien que son authenticité ne s'est imposée que lentement, au prix des plus vives controverses, et que là encore, il était peu visible, voire carrément invisible. Même après sa pleine reconnaissance, en 1906, l'immense majorité des artistes, comme le grand public, ne l'ont vraiment appréhendé que par le biais de relevés très différents de l'apparence réelle des parois, comme désincarnés. L'art préhistorique, c'est donc avant tout un fantasme, à la fin du XIX^e siècle. Et quel est ce fantasme ? Celui d'un réalisme originel, d'une capacité mimétique parfaite, sortie tout armée de l'esprit de l'*homo faber* à ses origines mêmes. De ce point de vue, l'opposition est presque totale avec les arts dits « primitifs » : tandis que ces derniers témoignent d'un écart radical par rapport aux principes de la mimésis, les objets préhistoriques semblent au contraire voler à son secours, en attestant de sa validité transculturelle, de sa nature anthropologique. Au total, entre les idées et les objets, et avec la multiplication des théories globalisantes plus ou moins fumeuses, c'est une joyeuse confusion.

FJ De ce que Georges Bataille nomme, dans son *Lascaux ou la Naissance de L'art* : « L'immense, l'affreux tableau de Cormon, jadis célèbre », *Les fils de Caïn*, encore visible au musée d'Orsay à son opposé *Le bonheur de vivre* de Matisse de 1905-1906, que d'espace parcouru dans l'élaboration picturale de l'académisme du XIX^e siècle au Fauvisme. Si cette transformation accompagne le regard des premiers préhistoriens et leurs premières publications, comment s'opère, selon ce mot que vous employez pour Derain à Londres face à l'art africain et océanien en 1906, entre art de la Préhistoire et art des débuts de l'art moderne, cette *translation* ?

RL Jusque relativement tard, c'est-à-dire jusque vers 1906, il n'y a que des représentations de la Préhistoire, liées aux fantasmes anthropologiques du XIX^e siècle. Les œuvres de Cormon sont un bon exemple de cela, mais il est loin d'être le seul ; il y a un véritable folklore préhis- →



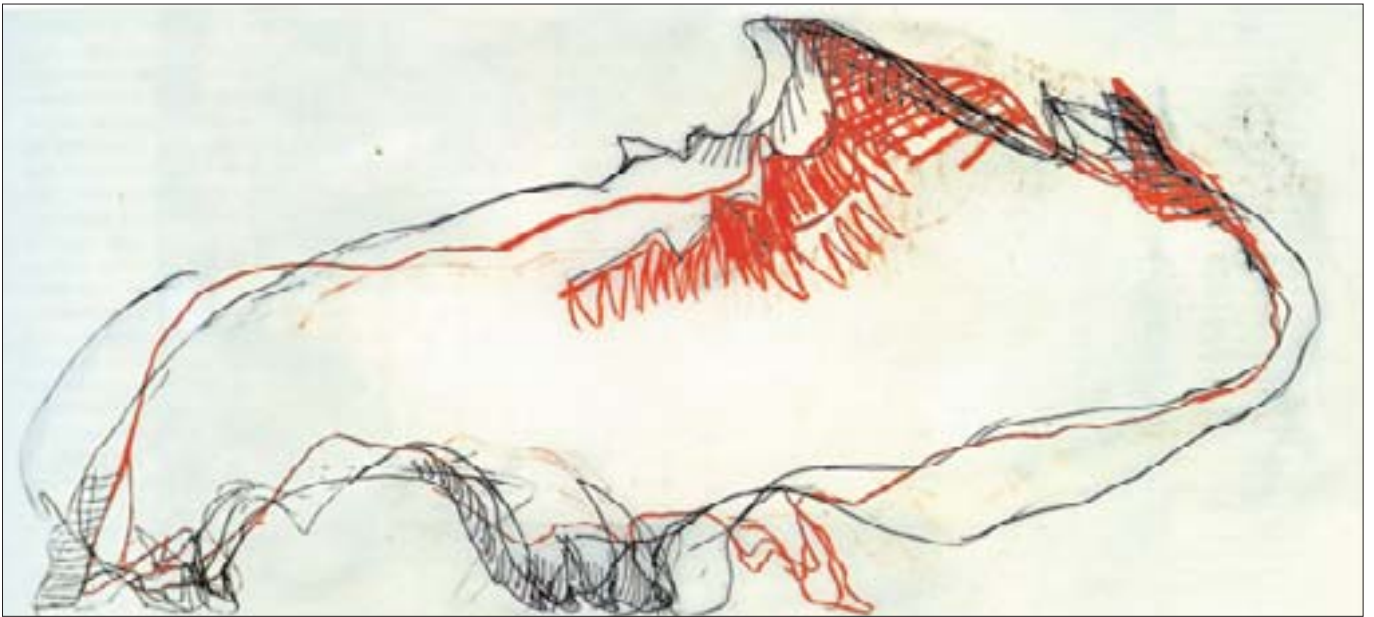
Vénus de Lespugue (Haute-Garonne).
Statuette féminine d'ivoire de mammouth, 14,7 cm h.
Fouilles St-Périer, musée de l'Homme.

torique, comme l'a montré la récente exposition *Vénus et Caïn. Figures de la Préhistoire*, folklore qui enrichit le répertoire iconographique de la peinture académique. Pas d'imitation, en revanche, pas d'abord formel de l'art préhistorique. Un des tous premiers cas de cette lecture formelle, en effet, de ce dialogue sur un plan spécifiquement artistique, c'est peut-être le petit trou-

peau de chèvres sur la droite du grand tableau programmatique de Matisse, *Le bonheur de vivre*, présenté au Salon des indépendants de 1906. Dans quelle mesure ce basculement est-il lié aux progrès de la science préhistorique ? Voilà une question qui doit être abordée avec précaution. Certes, la coïncidence est frappante entre ce tableau de Matisse et la publication par Breuil et Cartailhac des peintures d'Altamira, enfin reconnues comme l'œuvre authentique de « véritables artistes », dont les images auraient été de surcroît dotées d'une valeur sacrée. Mais les travaux de l'anthropologie, même vulgarisés, demeurent largement étrangers aux cercles artistiques. Le livre



Jean Gaudaire-Thor. *Val-Camonica*.
1987, huile, crayon sur papier, 20 x 22 cm.



Mario Merz.
Invasione.

1997-2000, pastel et stylo feutre sur papier calque synthétique, 150 x 339 cm. Don de la Société des Amis du Musée National d'Art Moderne, 2000.

d'Ernst Grosse, par exemple, publié en 1893 et traduit en français en 1902, est fondamental pour l'histoire de l'invention de l'art préhistorique, puisqu'il s'agit de la première tentative systématiquement vouée à une approche ethnographique des fondements de l'activité artistique et que son auteur était respecté au sein de l'Europe savante, notamment dans le monde des musées allemands. Son approche de la civilisation à partir de la notion de production et son analyse de la « fonction de socialisateur » de l'art sont pionnières et annoncent, un demi-siècle plus tôt, les travaux eux-mêmes pionniers de Max Raphaël. Mais de telles analyses n'ont été connues, le plus souvent, qu'à travers des passeurs qui les ont brutalement simplifiées : c'est le cas de Maurice Denis, lorsqu'il publie son article *De la gaucherie des primitifs*, et des deux critiques Marius et Ary Leblond, dans *L'Art sauvage*, en 1904. Il n'empêche que le moment est passionnant : pour la première fois, la notion de primitivité au sens de l'histoire de l'art (c'est-à-dire les premiers pas de la mimésis occidentale à la fin du Moyen-Âge) rejoint la notion de primitivité au sens de l'anthropologie. C'était la condition nécessaire pour que naisse ce qu'on va appeler le primitivisme dans l'art du XX^e siècle.

FL Si Bonnard dessine quatre fois en 1925 la *Dame de Brassempouy* dont le charme l'a séduit, et si Marcel-André Stalter rapproche le *Nu s'essayant*, 1926, de Fautrier de la découverte et de la publication de la *Vénus de Lespugue*, n'est ce pas au-delà de cette simple attraction et reprise formelle dans les années vingt et dans l'œuvre de Miró notamment et de ses amis Masson, Leiris, Bataille, Zervos... que s'opère une mutation de ce regard sur l'enfance de l'art, ce retournement de l'idée de la notion de primitivisme par *inversion* ?

RL Au milieu des années vingt, dans les cercles apparentés au surréalisme, tout change. D'abord, on connaît beaucoup mieux les œuvres, notamment les peintures pariétales : c'est l'âge d'or des revues d'art, marquées par d'extraordinaires recherches d'images. Les *Cahiers*

d'art de Christian Zervos, de ce point de vue, sont absolument fondamentaux : tout le monde a puisé à cette source, à partir de 1926, et beaucoup ont cherché à l'imiter, à commencer par Georges Bataille dans *Documents*, en 1929-1930. Ensuite, on articule beaucoup plus systématiquement ces œuvres avec des interprétations psychologiques, comme celles de Georges-Henri Luquet, ou sociologiques, dans le sillage de l'Institut d'ethnologie de Paris, avec Lucien Lévy-Bruhl, Paul Rivet, Marcel Mauss (lequel écrit même un petit texte d'hommage à Picasso dans *Documents*). Du point de vue artistique, le grand virage, c'est que l'art préhistorique n'est plus perçu comme fondamentalement mimétique. Par exemple, Luquet propose d'identifier l'origine de la pulsion artistique dans le plaisir gratuit tiré des empreintes, des traces ; à partir de là, Bataille élabore la notion d'altération volontaire : en d'autres termes, l'art naîtrait quand on commence à vouloir détruire et non pas quand on commence à vouloir construire. Rien d'étonnant, par conséquent, à ce que Miró ait proclamé simultanément, à la fin des années vingt, que la peinture était « en décadence depuis l'âge des cavernes » et que, personnellement, il voulait « assassiner la peinture ». Face →

à la confusion des interprétations du XIX^e siècle, il y a cette fois une certaine convergence dans les interprétations. Il ne faudrait pas en déduire pour autant que ces idées sont des reflets plus fidèles de la réalité : là encore, des artistes comme Masson, Miró ou Giacometti adhèrent à une «idée primitive» qui agrège allègrement les

références, art préhistorique, graffitis, dessins d'enfant, art «ethnographique», etc. Sur un plan scientifique et moral, on peut le déplorer ; mais sur un plan artistique, on peut s'en réjouir : on se trouve aux antipodes de l'éclectisme du XIX^e siècle, et le processus créateur est d'autant plus libre qu'il n'est pas savant. ■

Préhistoire et art d'aujourd'hui

Max Charvolen : un art pariétal contemporain

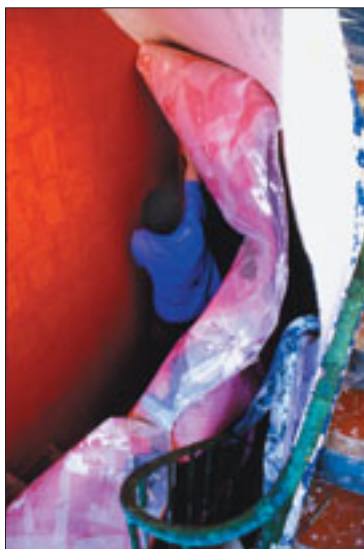
Entretien avec François Jeune

Le déplacement qu'opère Max Charvolen dans ses travaux *sur bâti* leur donne une marque singulière. Un renversement du support et du monde représenté comme Piero Manzoni, qui présentant un socle sans sculpture, grave sur une face, mais à l'envers, le titre de l'œuvre *Socle du monde* : pour nous faire voir le monde, le globe terrestre devient sculpture sous le socle renversé. Max Charvolen peint, lui, *sur* le monde, *sur* le motif, mais littéralement ; son travail ne devient pas socle du monde, mais *peau* du monde. En effet, dans un site choisi, intérieur ou extérieur, mais le plus souvent dans des lieux de passage – tels porches ou escaliers – il recouvre la surface des lieux choisis de

rectangles de toile à peindre, encollés et superposés. Il ne s'agit pas d'une empreinte, mais d'un processus de moulage de l'espace construit. Charvolen donne un code coloré à son opération, assignant à chaque portion du territoire une couleur pigmentaire qu'il mélange à la colle. Les bords de son intervention ne sont pas assujettis au rectangle du tableau mais au cadre bâti en trois dimensions et ont des limites irrégulières, qui marquent tout simplement la fin de son activité. L'artiste n'inscrit aucune forme sur un fond, fût-elle celle de son propre corps ou de son propre geste ; c'est le lieu qui lui prête ses formes. Les traces de son action ne sont ni effacées ni exacerbées ; →



Travail en cours au Cannet, 1993-1997



Ci-contre : Travail en cours, 1996



le montage géométrique des morceaux de toile, comme le flochetage manuel de l'encollage, sont bien visibles. La deuxième peau du lieu, la peau des murs ainsi créée, est rendue ensuite à l'usage commun, enregistrant les traces des déplacements des passants sur les surfaces de sol recouvertes. Plus tard, enregistrant le passage du temps, l'œuvre est arrachée telle un *strappo* – détachement d'une fresque de sa paroi – et relevée pour une mise à plat murale dans un processus d'exposition, accrochée parfois à quelques pas de son exécution, comme *Petit escalier en vis* réalisé au musée Réattu à Arles en 2001. Le geste de découpe qui intervient pour déposer l'œuvre et en mettre la dépouille à plat n'est pas neutre, car l'artiste peut choisir entre de multiples possibilités, en suivant généralement les arêtes des volumes polyédriques. Ce paradigme des découpes fait l'objet d'un travail de recherche avec des scientifiques sous forme de dessins combinatoires menés à l'aide de l'ordinateur. À ce stade, le

phénomène, tout à fait remarquable, est que le dessin intervient *après* la couleur, en étant un choix second dans les partitions colorées de l'espace. Une telle pratique d'inversion des temps et des rôles du dessin et de la couleur, du projet et de la réalisation – preuve que le projet ne commande pas d'avance toutes les déterminations de l'œuvre – est encore plus notable quand on sait que l'artiste a eu une formation d'architecte auprès d'Oscar Niemeyer.

Il y a inversion dans son travail d'une autre manière encore. Là où la peinture traditionnellement *représentait* le monde d'un point de vue unique, les travaux de Max Charvolen *présentent* le passage d'une troisième dimension réelle à la bidimensionnalité par ouverture de multiples points de vue.

Cette pratique d'un art pariétal contemporain, tout à fait singulier chez Charvolen, nous donne l'occasion de lui poser quelques questions sur les rapports de son art avec le monde de l'art préhistorique :

François Jeune | Si proche des parois, rencontrez-vous des sensations picturales qui vous évoquent l'art des premiers temps ?

Max Charvolen | J'ai éprouvé une fois un rapport fort avec l'art pariétal préhistorique. C'était pendant que je réalisais une pièce dans l'accès aux caves de l'immeuble que j'habitais. Cette pièce, qui a pour titre *Accès aux caves du 34 Bd Carnot à Cannes, 1993-1997*, une fois réalisée, est restée en place quatre ans, ce qui veut

dire qu'elle a été très marquée par le passage des personnes se rendant aux caves. J'ai fortement pensé à la Préhistoire quand j'ai commencé à travailler cette pièce, la particularité de l'espace (une sorte de boyau faisant office de cage d'escalier) me faisait penser à une grotte. Le fait que l'amplitude de mes bras touchait à certains endroits les extrémités de l'espace bâti et à d'autres non, cette semi-proximité de l'espace bâti et le type d'éclairage (une baladeuse) qui faisait une sorte de halo très proche de la torche, renforçait encore plus l'idée de la grotte. Je me suis alors mis à penser tout en travaillant que je me retrouvais comme à l'origine de la peinture quand celle-ci se faisait dans des lieux sombres et souterrains. Ça m'a plu de pouvoir me penser dans des extrémités – celle de tenter une pratique qui essaye d'être en phase avec son époque – et de m'y trouver également avec ce qui a été à l'origine de cette pratique. Mais, n'est-ce pas le propre aussi de toutes les pratiques d'avoir un rapport avec une antériorité ? Certains le revendiquent comme une image, d'autres comme une économie.

FJ | Exposant dans les chapelles bretonnes, vous avez visité les parois gravées de Gavrinis. En 2005, c'est Janos Ber qui mettait en parallèle ses dernières peintures murales avec les sillons de Gavrinis qu'il avait photographiés en 1966. Quels en sont les échos dans votre peinture ?

MC | Quelqu'un connaissant mon travail m'a dit que Gavrinis était quelque chose que je devrais voir, alors j'ai insisté. Il s'agit d'un site néolithique sur une île. Les parois de pierres sont gravées et font penser à des représentations de sillons dans la terre. De toutes les manières, *a priori*, je suis intéressé par tous ces rapports spatiaux qui entourent le corps comme des sortes de costumes. Je me souviens durant ce séjour avoir aussi visité deux blockhaus de la guerre de 40. L'un était imbriqué avec un site néolithique, le Cairn du *Petit Mont* à

Max Charvolen en quelques dates :

Né en 1946 à Cannes où il vit et travaille

Expositions récentes :

2005 Centre d'arts plastiques, Saint-Fons

2005 Avec Claude Parent, Galerie Darthéa Speyer Paris

2004 *L'Art dans les Chapelles*, Saint-Fiacre, Melrand

2004 CREDAC galerie Fernand Léger, Ivry-sur-Seine

2003 *Trésor des Marseillais*, travail in situ, Delphes, Grèce

2003 Gyeongnam Art muséum, Corée

2001 Musée Réattu, Arles



Entrée et escalier.
1996, fragments de
tissus, colle et pigments,
dimensions de l'espace :
360 x 274 x 194 cm ;
dimensions de l'œuvre :
480 x 780 cm.

Arzon. Le mélange des deux était très étonnant. Je pense encore que ce qui me touche, c'est l'échelle spatiale relativement réduite que l'on ressent en parcourant ces espaces, un peu comme des équivalents corporels. Dans mon travail ces dernières années, je suis attiré par des petits espaces clos, peut-être parce qu'ils totalisent, à petite échelle, à eux seuls, l'idée que je me fais de l'espace fermé. J'aime les petites pièces à rangement, les sortes de petites caves en fond d'escalier... J'aime à me dire qu'en les mettant à plat, je les ouvre comme une fleur.

FJ | À voir vos gestes de déploiement dans le film du musée d'Art moderne de Nice qui vous montre au travail dans le Vieux-Cannet, on a l'impression d'un véritable *dépeçage* de l'espace. Quel est ce lien que vous entretenez avec les gestes et les postures de l'origine qui pourraient ainsi être transposés dans ce nouveau type de peinture ? En d'autres termes, pensez-vous comme Claude Viallat que cette peinture serait une peinture *d'avant* la Préhistoire ?

MC | Complexe question que celle de l'origine... Et les gestes que vous définissez comme "dépeçage" de l'espace, font-ils écho à quelque origine ? Se référer à un *avant de la Préhistoire*, voilà qui est bien vertigineux, métaphoriquement intéressant, mais plutôt invérifiable... Ma relation à l'origine est structurante dans mon travail. Je cherche en effet, en travaillant, et en considérant mon travail, à repérer "d'où ça vient", "ce qui l'a motivé", dans quoi il s'inscrit... Non seulement je cherche à le repérer, mais je cherche aussi à l'expliquer pour celui qui regarde... Dans les travaux des années 60-70, j'avais à cœur de montrer ces procédures à l'œuvre : l'action sur la toile était systématique. Il m'est arrivé de présenter dans une série les diverses phases, les divers états, des transformations d'une toile, comme étant une seule et même œuvre : œuvre disant son point de départ et ses étapes et en fai-

sant œuvre... On pourrait dire "faisant œuvre de ce qui l'origine"... Je prenais en compte le fait qu'à l'origine il y a cet espace symbolique normé ce sur quoi le monde s'inscrit. Ce rectangle nous impose procédures et techniques. En même temps, il pose quantité de problèmes. C'est lui qui dicte. Cette expérience, à la fin des années soixante-dix, m'a fait entrevoir les similitudes qu'il y avait entre cet espace et cet autre espace, dans lequel les hommes vivent. J'ai commencé à recoller ce symbole de l'espace à l'espace qu'il symbolise. Je rendais son origine au symbole... Double *terra incognita* : la toile et l'espace sur lequel la toile se reconstruit. Pour reprendre votre expression, c'est par son dépeçage, son émiettement, par une mise en évidence de ses caractéristiques que commence le voyage. Ce nouvel espace modèle s'est révélé comme une machine à fabriquer de la forme et du dessin. Ces derniers temps, je me dis qu'il fallait que je fasse attention que la possible relecture de nos espaces de vie ne cache pas qu'il s'agit toujours de peinture comme à l'origine et pas d'un spectacle.