

DOSSIER **ART ET PRÉHISTOIRE**

PRÉHISTOIRE, ÉVIDENCE MODERNE ET CONTEMPORAINE

DIALOGUE ENTRE RÉMI LABRUSSE ET FRANÇOIS JEUNE



PRÉHISTOIRE, UNE ÉNIGME MODERNE

CENTRE POMPIDOU, PARIS. DU 8 MAI AU 16 SEPTEMBRE 2019

COMMISSARIAT : CÉCILE DEBRAY, RÉMI LABRUSSE ET MARIA STAVRINAKI

PRÉHISTOIRE ET ART CONTEMPORAIN

ATELIER DU HÉZO, MORBIHAN. DU 13 JUILLET AU 15 AOÛT 2019

COMMISSARIAT : FRANÇOIS JEUNE ET JEAN GAUDAIRE-THOR





Tal Coat. *Fouilles*. Vers 1956, huile sur toile, 73 x 92,2 cm. Domaine de Kerguéhennec, Bignan.

APRÈS UN DOSSIER PRÉHISTOIRE ET ART D'AUJOURD'HUI DANS CETTE REVUE EN 2006, FRANÇOIS JEUNE, PEINTRE ET UNIVERSITAIRE, A MENÉ AVEC PRÉHISTORIENS ET ARTISTES UN SÉMINAIRE DE RECHERCHE À L'INHA EN 2017-18 SUR LE THÈME PRÉHISTOIRE ET ART CONTEMPORAIN, UN PASSAGE SOUTERRAIN?. IL DIALOGUE ICI AVEC RÉMI LABRUSSE, PROFESSEUR EN HISTOIRE DE L'ART À L'UNIVERSITÉ DE PARIS-NANTERRE, SPÉCIALISTE DE MIRÓ, DE MATISSE ET DE L'ART ISLAMIQUE ET CO-COMMISSAIRE DE L'EXPOSITION PRÉHISTOIRE, UNE ÉNIGME MODERNE AU CENTRE GEORGES-POMPIDOU.

« L'occasion se présente d'expliquer combien il est absurde de la part de certains de regarder les œuvres du passé comme des faits extérieurs à nous par leur éloignement, destitués de tout pouvoir de fécondation plastique. »

Christian Zervos, « L'Art de l'époque du Renne en France », *Cahiers d'Art*, 1959

FRANÇOIS JEUNE Comme le disait déjà Christian Zervos, le contact au XX^e siècle a été fertile entre l'art préhistorique et l'art moderne par une fécondation plastique et cette mise en rapport, dit-il, fait sauter le verrou de tout dogmatisme esthétique. Vous proposez au centre Pompidou *Préhistoire. Une énigme moderne*. Pourquoi « énigme », si il y a parfois une reprise

directe des matériaux et formes préhistoriques par les artistes comme Miguel Barceló peignant à la terre avec ses mains sur les vitres de l'exposition et mieux encore une reprise en profondeur des origines de l'art par certains artistes contemporains ? N'y a-t-il pas plutôt une *évidence moderne* de la Préhistoire ? Les grottes — Altamira, Lascaux, Castillo, Cougnac, Chauvet, Cosquer ou Cussac — sont des boîtes de Pandore maintenant sitôt refermées dès qu'ouvertes, qui gardent tous leurs secrets, mais d'où se sont échappées des images frappantes pour notre imaginaire et où nous nous reconnaissons confu-

sément mais profondément. Nous avons inventé simultanément deux arts modernes et le deuxième est l'art préhistorique, comme le dit Jean-Paul Jouary. Le fauvisme naît autour de 1905 et l'article « La grotte d'Altamira, Espagne. "Mea culpa" d'un sceptique » d'un des premiers préhistoriens français, Émile Cartailhac, signe en 1902 la naissance de la Préhistoire comme science. Si l'impact de Lascaux en 1940 clôt la modernité, la découverte de la grotte Chauvet en 1994 sonne peut-être le glas de l'art contemporain ? « En même temps que nous effaçons de notre mémoire certaines catégories d'images, nous en retrouvons d'autres beaucoup plus anciennes, créées durant la préhistoire, dans un temps qui produisait des images universelles », souligne Giuseppe Penone. Les préhistoriques seraient alors pour l'art moderne et contemporain ce qu'étaient les Grecs et les Romains pour notre Renaissance, parce que, selon moi, nous en aurions eu besoin pour notre relance artistique ! Mais de quoi « préhistoire » est-il le mot selon toi ?

RÉMI LABRUSSE Il me semble que c'est un processus de création collective qui dépasse largement le monde de l'art et qui fait écho à des contradictions essentielles dans la vision du monde des sociétés occidentales depuis la fin du XVIII^e siècle. Le mot lui-même apparaît dans les années 1830 dans la sphère savante de l'archéologie européenne. On le trouve notamment chez les archéologues scandinaves puis en France et en Angleterre. Mais ce concept propre à l'archéologie vient en droite ligne d'une réflexion philosophique antérieure sur la temporalité : on la retrouve notamment dans l'idéalisme allemand, chez Hegel ou surtout chez Schelling, eux-mêmes redevables à Rousseau cinquante ans auparavant. C'est, autrement dit, un concept avant d'être une réalité tangible. Ces visions philosophiques théorisent dès le début le fait que la préhistoire dialectise notre rapport à l'histoire. Que dit en effet le concept de préhistoire ? Qu'au fin fond de notre désir moderne d'histoire totale, couvrant tous les aspects du réel, se découvre quelque chose d'inconnaissable. La préhistoire, en effet, c'est ce qui est structurellement inaccessible : fragmentaire, silencieux, sans texte, sans possibilité pour l'observateur de reconstitution d'un monde. L'archéologie accumule certes les faits positifs mais, malgré tout, elle trébuche au seuil de l'horizon préhistorique, qui échappe structurellement à la connaissance objective. Ce qui est fascinant, c'est que toute la culture moderne s'est approprié cette structure : rapidement, le mot « Préhistoire » s'est évadé des champs de la philosophie et de l'archéologie pour se diffuser dans les représentations collectives à une très large échelle. Le mot s'impose dans toutes les grandes langues européennes au cours des années 1860. Il ne nous a plus quittés.

¶ Si le mot ouvre alors à une préhistoire comme nouvelle science, de même les peintures et gravures préhistoriques sont validées en tant qu'art par les artistes modernes qui l'imitent, le transgressent ou l'interprètent. Le parallèle que l'exposition met en valeur entre Cézanne et son ami Marion, préhistorien découvreur de sites préhistoriques sur les contreforts de la montagne Sainte-Victoire, tous deux préoccupés des structures de la nature, est sur ce point éclairant. La préhistoire qui, par définition, est sans écriture — mais pas sans langage, sons et musiques, malheureusement disparus — nous propose, par ce qu'elle laisse, un continent d'images, de signes, un langage de l'image que commencent à étudier en tant que tel certains préhistoriens comme Emmanuel Guy par ses recherches sur le style des figures animales préhistoriques. Si le « texte » préhistorique est constitué d'images et de signes, de gravures et de figurines féminines sculptées, les œuvres contemporaines pourraient être des interprétants de l'art préhistorique, des images par l'image, en parallèle avec les recherches scientifiques des préhistoriens. Car notre rapport avec la préhistoire a beaucoup changé en vingt ans. N'a-t-on pas, avec la découverte de la grotte Chauvet en 1994, remis en cause la lecture d'un temps chronologique, d'un temps du progrès. Il y a autant d'espace temporel de Chauvet à Lascaux que de Lascaux à nos jours (17 000 ans). La découverte des images animées et merveilleuses de Chauvet a fait s'effondrer les théories de Leroi-Gourhan du progrès d'une production graphique évoluant du mal au bien dessiné. Une peinture de main négative de Pierre Tal est plus proche dans sa facture des peintures préhistoriques que de la représentation de mains chez les peintres du XIX^e siècle. Au cours de ces quinze années à fréquenter les grottes avec les préhistoriens (Jean Clottes, Norbert Aujoulat, Dominique Baffier, ...) et les artistes intéressés par la préhistoire (François Bouillon, Henri Cueco, Janos Ber, Judith Wolfe, Jean Gaudaire-Thor, ...), ou devant les gravures pariétales découvertes par Jean-Paul Coussy dans la grotte de Roucadour, on se situe à la place même, dans la même attitude, le même corps que le peintre préhistorique... Le temps de la préhistoire est un temps livré à perte de vue et en même temps un raccourci abyssal, quand nous vibrons devant le même bouquetin gravé comme « en trois coups de crayons », dans un saisissement temporel simultané de sa présence en image et du souffle de son auteur préhistorique. Effacement du moi artistique dans ce regard contemporain sur l'art préhistorique, où le temps est à la fois aboli et infini. Court-circuit et retournement du temps qu'il nous faut définir.



RL Il y a une continuité dans ce caractère central, cette importance accordée au fait préhistorique tout au long du XX^e siècle. Parce que c'est une période où les contradictions qui se sont affirmées au XIX^e siècle avec la révolution industrielle s'intensifient, sont portées à incandescence. Aujourd'hui, notre situation contemporaine est l'héritière directe de ce rapport abyssal avec le temps qui est né avec la grande crise moderne, lorsque les sociétés occidentales se sont paradoxalement bâties sur l'épreuve permanente de la rupture (économique, politique, métaphysique). D'un autre côté, à tort ou à raison, par fantasma ou par bon sens, un sentiment de nouveauté radicale caractérise l'instant présent : c'est la sensation que nous sommes en train d'opérer un

tournant anthropologique, et non plus le passage d'une période historique à une autre. L'idée récurrente d'une « fin du Néolithique » nous projette dans une durée beaucoup plus longue et s'identifie à une fin de l'Histoire comme telle, si on définit l'Histoire comme un certain type de rapport au monde, rapport dominé par les idées d'évolution et de progrès. À l'inverse, pendant trente à quarante mille ans, les Paléolithiques évoluent peu, génèrent peu

Louise Bourgeois
Harmless Woman.
 1969, bronze, patine dorée, 28,3 x 11,5 x 11,5 cm.
 Collection The Easton Foundation.

Figure féminine, dite « Vénus de Lespugue ».
 Grotte des Rideaux, Lespugue, Haute-Garonne,
 époque gravettienne (vers 23 000 ans av. J.-C.),
 ivoire de mammouth, 14,7 x 6 x 3,6 cm.
 Musée de l'homme, Paris.



d'inventions et, en tout état de cause, ne semblent pas structurer leurs sociétés sur l'exigence d'un mouvement. C'est ce que tu suggères en soulignant la proximité symbolique qui semble sauter aux yeux entre Chauvet et Lascaux, au-delà des différences de style. Un monde sans histoire. Alors qu'entre Lascaux et nous... À partir de ce constat de plus en plus clair dans les consciences du début du XXI^e siècle, quatre positions me paraissent s'affirmer.

Première, une position nostalgique conduit à déclarer : « Revenons au Paléolithique. » Pensons au côté réactionnaire (au sens étymologique du terme) de la *deep ecology*. Cette position nostalgique peut se retrouver en partie dans certaines œuvres contemporaines : certains films d'Anna Mendieta, par exemple, ou certaines performances de Laurent Tixador dans la nature.

La deuxième position est plutôt apocalyptique. La « fin du Néolithique » signifie dans ce cas la fin des

mondes humains. Le Néolithique aurait été l'apogée monstrueuse d'une « aventure » humaine de quelques millions d'années qui, par logique même de son développement, mène inexorablement à l'autodestruction. L'emblème de cette position, c'est la bombe atomique. Nous sommes notre propre météorite. Mais bien avant cela, avec la reconnaissance des fossiles d'animaux disparus, cette angoisse d'une Terre sans hommes a nourri l'idée de préhistoire : Balzac parle déjà d'une « Apocalypse rétrograde » à propos des découvertes de Cuvier. Cette position apocalyptique est très fréquente aujourd'hui ; on parle même, dans les milieux universitaires anglo-saxons, d'*extinction studies*. Les œuvres de Pierre Huyghe ou de Philippe Parenno sont hantées par ce futur non humain.

Troisième position : la vision progressiste, qui remet en cause l'idée d'une nécessaire rupture avec le modèle néolithique. Nous serions plutôt à un nœud



Paul Cézanne.
La Montagne Sainte-Victoire vue des carrières de Bibémus.
1898-1900, huile sur toile, 65 x 81 cm.
Baltimore Museum of Art, Maryland.

Richard Long.
Snake Circle.
1991, gneiss (pierre), H. 70 x diam. 400 cm
CAPC - musée d'art contemporain, Bordeaux.

de civilisation dont la résolution technique — donc fidèle au modèle néolithique lui-même — permettrait bientôt de rejoindre un état supérieur. Les fantasmes transhumanistes, au croisement de l'art et de la science, sont typiques de cet avatar contemporain de la vieille idéologie progressiste.

Reste une dernière position, celle qui m'intéresse le plus et qu'on pourrait appeler révolutionnaire : elle consiste à nous penser au seuil d'une pliure analogue à celle qui a conduit des sociétés dites stagnantes du Paléolithique aux sociétés hyper-évolutives du Néolithique. Il ne s'agit alors nullement de revenir en arrière mais d'inventer un mode d'être absolument nouveau, à partir d'une prise de conscience du socle commun le plus profond de notre humanité. Cette position invalide l'idée d'une révolution politique qui se placerait mentalement à l'intérieur de l'histoire ; elle se situe résolument, en revanche, sur un plan existentiel. En art, je dirais

que l'idée d'art pauvre, d'*arte povera* — pensons à Penone, par exemple —, est fondée là-dessus. Cela dit, chez tout vrai artiste, il y a toujours un peu de ces quatre dimensions — nostalgique, apocalyptique, progressiste et révolutionnaire — en même temps. Mais comment, de ton côté, ta connaissance du préhistorique t'aide-t-elle à définir notre condition contemporaine ?

▮ Il y a une histoire de la découverte de l'art préhistorique qui semble calquée ou accompagnée par celle des artistes contemporains face au réel. Tout d'abord on n'a vu dans les grottes que les figures animales, chevaux et bisons, puis à partir de la découverte de l'abstraction, les préhistoriens s'ouvrent eux aussi à l'appréhension du corpus des signes et des formes enchevêtrées préhistoriques, informelles pourrait-on dire. Ensuite, pour faire court, la grotte vue comme participante est concomitante avec la mise en place

de l'*installation* puis l'archéologue cherche, à l'instar de l'art de la *performance* à situer dans les grottes le jeu avec l'espace, le son, les lumières et les mouvements. C'est à l'heure actuelle le rôle des supports et le site tout entier qui sont reconsidérés par de jeunes préhistoriens comme Eric Robert. N'est-ce pas un juste retour des choses, puisque le terme *in situ* pour une sculpture créée à partir ou en fonction du lieu est, à partir des années 1960, une notion elle-même empruntée au vocabulaire des archéologues ? Plus que l'agrandissement spectaculaire et mécanique à taille humaine, en 2015, par Bertrand Lavier, de la petite Vénus de Renancourt découverte en 2014 en dix-huit fragments, comme une copie en plâtre par un sculpteur du XIX^e siècle, me touche le fait que, pour son cercle de pierre au domaine de Kerguéhennec, Richard Long soit allé prélever la pierre rouge et violacée du même filon dont sont issus les menhirs de Monteneuf découverts et relevés depuis peu en alignement, en ne gommant pas son rôle d'interprète contemporain du matériau. À suivre cette évolution de l'art contemporain et de son regard sur l'art préhistorique, tout à fait en écho des perceptions élargies des préhistoriens, mon observation du préhistorique me semble, comme il y en a l'intuition chez Alberto Giacometti, Tal Coat ou René Char, libérer l'envie de renouer avec une totalité perdue, une geste globale que l'on ne trouve peut-être que dans l'origine, dans l'enfance ou dans l'art. Immersion dans un espace ouvert, continuité d'action, animalité acceptée, l'homme doit-il se revivre comme nature dans la dimension révolutionnaire que tu cites ? L'art préhistorique plus encore que l'art dit « primitif » nous propose une inscription insécable d'un lieu. Mais ne touchons-nous pas là à un autre paradoxe, celui des objets préhistoriques désormais séparés de leur monde et enfermés au musée ? Comment alors montrer la préhistoire dans son évidence d'étendue perdue ?

RL Par principe, la préhistoire ne parvient à notre perception que sur le mode du fragment. La grotte ornée elle-même, environnement global, n'est que le fragment, sous forme de trace, d'une action à jamais disparue sans laquelle les peintures et les gravures sont privées de l'essence même, du cœur

de leur signification originelle. Autant dire que l'idée de reconstituer l'univers paléolithique dans une exposition au présent est une illusion pseudoscientifique. En revanche, la présence des objets en tant que fragments se justifie. Mais comment les présenter ? Comment les intégrer dans une nouvelle forme de totalité qui ne soit pas préhistorique ? C'est la question centrale que nous nous sommes posée pour l'exposition et que nous avons cherché à résoudre en fonction de deux critères : premièrement l'impact visuel des objets, leur puissance spécifique d'affirmation formelle ; deuxièmement, leur renommée, l'importance de leur diffusion, tout ce qui en a fait des objets de notre patrimoine imaginaire. Parfois cette inscription dans notre imaginaire est diffuse : c'est le cas pour les outils ou pour les petits objets ornementaux comme les baguettes décorées ou les galets peints aziliens.

À partir de là, il s'agissait de produire une totalité ouverte, en intégrant ces objets préhistoriques à un ensemble beaucoup plus vaste d'œuvres d'art moderne : rendre la « préhistoire » à l'énergie créatrice du présent, en somme. Le but de l'exposition est de créer une symbiose entre ces œuvres préhistoriques et un tissu de la création contemporaine, dans lequel elles ont donc vocation à devenir elles-mêmes des œuvres contemporaines, tout en étant identifiées aussi précisément que possible sur un plan archéologique.

Comment cette symbiose s'opère-t-elle ? Le stade le plus simple, ce sont les échos mimétiques, les effets de reproduction, par exemple entre des sculptures féminines de Brassaï ou de Louise Bourgeois et des « Vénus » paléolithiques, ou entre des galets sculptés de Picasso et des plaquettes paléolithiques gravées de motifs animaliers. Le plus souvent, cependant, le rapport s'établit plus en profondeur, il procède d'une résonance de l'idée de préhistoire dans la pensée de l'artiste. Je pense à la Vénus de Lespugue dont Giacometti possédait un moulage et dont il disait qu'on n'avait jamais rien fait de plus réel depuis elle ; or, ses propres figures ne ressemblent

Vue de la Cueva de las Manos, Santa Cruz, Argentine.
Début de l'Holocène (vers 10 000-9000 ans av. J.-C.).

Miquel Barceló.
Le Grand Verre de terre, Vidre de meravelles (détail).
2016, argile sgraffiée sur la verrière de l'allée
Julien-Cain du site François-Mitterrand,
Bibliothèque nationale de France, 6 x 190 m.



pas à la Vénus, alors qu'elles sont irriguées, nourries par le regard qu'il a porté sur elle. Un autre exemple, c'est Miró avec *l'Objet du couchant*, fait avec le brûleur d'une cuisinière à gaz et un ressort à matelas sur un billot de bois peint d'un motif de vulve. La proximité des Vénus l'éclaire d'un jour nouveau, modifie l'énergie qui s'en dégage, produit un nouveau système de relations dont le spectateur a la responsabilité. Quant à nous, nous nous contentons d'attester la réalité de l'intérêt de l'artiste pour la préhistoire et de suggérer la force des échos visuels entre les œuvres. On pourrait poursuivre dans le même sens avec les *Anthropométries* d'Yves Klein et les empreintes de mains dans les grottes ; avec les cercles de pierres de Richard Long et les cairns néolithiques du sud de l'Angleterre ; avec la *Spiral Jetty* de Robert Smithson et les monuments néolithiques. Smithson, en particulier, hanté qu'il était par l'idée de préhistoire, conceptualise sa propre disparition en réalisant un monument à la disparition du monument, construit avec des blocs disparates de chantier (y compris les déchets) sur un rivage désert du Grand Lac Salé ; ce n'est pas un simple écho au Néolithique, cette fois, mais un rebondissement dialectique, critique et auto-critique.

Mais je voudrais revenir à ton propre parcours : quels sont les textes fondateurs pour toi, les livres et les rencontres marquantes, en matière de préhistoire ?

■ Étudiant, j'avais été passionné par le livre féministe et écologique de Lucy Lippard, *Overlay*, qui mettait en évidence la dimension préhistorique des œuvres américaines des années 1970. Tout ce texte est, en fait, plus qu'une interprétation de la préhistoire, une projection du présent et de ses thèses. C'est pour cela, comme me le suggérait déjà Dominique Baffier il y a quinze ans, que c'est un croisement des textes, une pluralité d'interprétations qui portera sens de la Préhistoire. Dans mon article *Échos de Lascaux*, je montre ainsi le pluriel des visions sur Lascaux, celles des photographes, des critiques et des préhistoriens comme Zervos et Breuil, celle très répétitive et incantatoire de Bataille, comme le montre Christian Limousin, et enfin celle peut-être correspondant le plus à la dimension intense de la préhistoire (car intégrant cette pluralité) : les poèmes sur Lascaux *La Prairie et la Paroi*, de René Char. Mais les textes, pour moi, ce sont les œuvres dans les grottes et leurs images dans les livres sur la préhistoire. Elles me parlent et fonctionnent dans des confrontations, dans des ricochets ou des résurgences au-delà du temps. C'est alors la notion même de temps qui est remise en question. L'exposition au

Vue de l'exposition de Michel Thamin, *Lithoglyphes & Cellules*, Centre des arts André-Malraux, Douarnenez, 2016.





Yves Klein.
Anthropométrie-ANT 84.
1960, pigment pur et résine synthétique sur papier marouflé sur toile, 155 x 359 cm.
Musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice.

Centre Pompidou va s'ouvrir sur l'œuvre *Le Temps* de Paul Klee, que vous avez analysée, Maria Stavrinaki et toi, dans un précédent *Cahier du musée national d'Art moderne*. Est-ce en fait un *envers du temps* ?

RL C'est une des œuvres les plus précieuses de l'exposition : fragile comme une empreinte dans une grotte, ce qui fait qu'elle ne sort pour ainsi dire jamais de son musée à Berlin. *Le Temps* de Klee manifeste l'idée d'une urgence, peinte sur de la gaze, le tissu le plus fin qui soit, en 1933, à l'heure de la prise du pouvoir par les Nazis. Les aiguilles de l'horloge indiquent « moins cinq » avant l'heure. C'est un temps de l'urgence et, à l'intérieur de ce temps historique au seuil de la catastrophe, surgit une présence très physique, éphémère, qui est celle de la gaze imprégnée de peinture couleur ocre et chair. Les contradictions de ce tableau me semblent refléter notre rapport à la préhistoire : d'un côté une sensation d'écrasement par la logique violente de l'histoire, faite de destructions incessantes, et d'un autre côté, une vibration charnelle énigmatique, dans l'ocre rose très pariétal, qui renverse ce carcan de la temporalité historique et fait passer une tout autre énergie.

L'exposition du Centre Pompidou s'ouvre par un grand corridor sombre et presque vide pour mettre le spectateur en condition. Au fond de ce couloir *Le Temps* de Klee; et, à mi-chemin, le crâne de l'homme de Cro-Magnon (un crâne d'*homo sapiens* vieux de 28 000 ans et trouvé en 1868, au premier moment de l'acceptation de l'idée d'une « haute antiquité » de l'espèce humaine). Enfin, une citation de Jorge Luis Borges, tirée de *All our yesterdays*, un de ses cinq derniers poèmes, écrit en 1985 et trouvé après sa mort, donne le ton, en renversant la mélancolie classique du temps qui passe par l'idée vertigineuse d'infini, sur laquelle rebondit énigmatiquement l'énergie vitale :

« *Sobre la sombra que ya soy gravita
la carga del pasado. Es infinita.* »

« Sur l'ombre que je suis déjà gravite
la charge du passé. Elle est infinie. »

À LIRE

Préhistoire. Une énigme moderne. Sous la direction de Cécile Debray, Rémi Labrusse et Maria Stavrinaki. Centre Pompidou — 39,90 €
Préhistoire. L'Envers du temps. Rémi Labrusse. Hazan — 39,95 €