

GEORGES BATAILLE

Lascaux

ou la naissance de l'art

Studiolo

L'ATELIER CONTEMPORAIN

TABLE

MICHEL SURYA :

L'ART NÉ DE L'HOMME. L'HOMME NÉ DE L'ART / 11

LE MIRACLE DE LASCAUX / 27

La naissance de l'art / 29

Lascaux et le sens de l'œuvre d'art / 31

Le miracle grec et le miracle de Lascaux / 35

L'HOMME DE LASCAUX / 39

De l'homme de Néandertal à l'homme de Lascaux / 41

La richesse de l'homme de Lascaux / 49

Le rôle du génie / 53

La naissance du jeu / 57

La connaissance et l'interdit de la mort / 61

L'ensemble solidaire des interdits / 65

Le dépassement des interdits: le jeu, l'art et la religion / 69

L'interdit et la transgression / 73

DESCRIPTION DE LA GROTTÉ / 77

À ce lieu de notre naissance / 85

La grande salle des taureaux / 89

Le diverticule axial / 113

Les signes inintelligibles / 133

Le passage, la nef et le cabinet des félins / 141

L'abside et le puits / 155

La perspective tordue et l'âge relatif des peintures / 157

LA REPRÉSENTATION DE L'HOMME / 159
L'homme paré du prestige de la bête / 161
L'homme du puits / 163
Les figures aurignaciennes de l'homme / 165
Les figures magdaléniennes / 167
Les figures féminines / 173
L'ART ANIMALIER DE LASCAUX / 177
« Les animaux et leurs hommes » / 179
La chasse, le travail et la naissance d'un monde surnaturel / 183
La place de Lascaux dans l'histoire de l'art / 187
NOTES ET DOCUMENTATIONS / 191
Références des figures préhistoriques citées hors Lascaux / 193
La découverte de la caverne / 203
L'authenticité des cavernes peintes / 205
Les techniques de la peinture préhistorique / 209
Les explications de la scène du puits / 211
Bibliographie sommaire / 215

L'ART NÉ DE L'HOMME. L'HOMME NÉ DE L'ART

Michel Surya

De tout temps, l'origine a préoccupé Georges Bataille. Très tôt du moins l'a attiré tout ce qui était de nature à lui permettre de remonter dans le temps, jusqu'à en approcher un jour l'origine. Non qu'il en nourrit quelque nostalgie, encore moins qu'il eût le désir de « saisir » quoi que ce soit qui ressemblât à l'Origine – majuscule – à laquelle tout devrait. C'est autre chose : il veut comprendre pour commencer ; il veut comprendre comment tout commence, ensuite ; il veut comprendre enfin combien ce qui est a de commencements – possibles, imaginables, à défaut de pouvoir faire valoir quelque origine – unique – que ce soit. Une préoccupation donc, plutôt qu'une nostalgie. Les passages l'intéressent, les transitions, les commencements plus encore. C'est affaire de science sans doute, tout le monde en est convenu, ce l'est d'art aussi, ou de philosophie, mais personne ne l'est encore, et c'est en philosophe qu'il avance parmi les premiers sur ces terres grandement inconnues alors de la philosophie. C'est son intrépidité intellectuelle, dont on l'a blâmé parfois (pour s'être écarté de la horde), dont on l'honore depuis (pour avoir ouvert des voies nouvelles).

Dont on l'a d'autant plus blâmé qu'il n'y avait aucun titre : pas historien, il est vrai, encore moins préhistorien. Ce qu'il sait. C'est entendu, c'est de seconde main qu'il sait ce qu'il sait, mais c'est la liberté qu'il s'octroie, qu'il s'est octroyé pareillement dans la plupart des domaines auxquels il s'est intéressé, et il y en a peu auxquels il ne s'est pas intéressé, liberté qui ne lui a pas toujours donné raison, qui n'en a pas moins troublé, dont ont été troublés même les spécialistes (l'ethnologue Alfred Métraux par exemple) qui ne comprirent

pas qu'il eût des intuitions qu'eux-mêmes n'avaient pas su avoir, que la science qu'ils avaient les empêchait – peut-être – d'avoir. La chance des débutants, dira-t-on, le débutant qu'il n'est pas pourtant, qui s'est toujours empressé, étonnant empressement, vers ce qu'il n'était pas fait pour savoir, et qui a montré dessus des lumières que ne lui avaient pas encore montré leurs spécialistes.

Qu'a-t-il alors affaire de Lascaux, c'est la question que pose ce livre de lui, qu'il n'y a pas quinze ans qu'on avait découvert. Quand il n'y a pas quinze ans qu'on avait découvert ce dont « Lascaux » est le nom depuis, qui n'est ni anthropologue, ni archéologue, ni préhistorien, de l'art qui plus est. Il faut écarter d'abord l'idée, et c'est l'éditeur Alfred Skira qui l'écarte lui-même, que c'est à une commande que Bataille répond là. C'est le contraire: c'est Bataille qui suggère à Alfred Skira de publier un livre sur Lascaux, pour servir de premier tome à cette collection commençante: « Les grands siècles de la peinture ».

Que ce soit Bataille qui en ait eu l'idée, il faut ne l'avoir pas bien lu, ou n'avoir pas tout lu de lui (ce qui est impossible bien sûr) pour s'en étonner. Dès 1930, soit vingt-cinq ans plus tôt, Bataille avait publié dans la revue *Documents*¹, qu'il a vite dirigé *de facto* (qui s'est comme « emparé » de sa direction, profitant de l'inadvertance de ceux qui la finançaient), il publie un article à plus d'un titre principal, « L'art primitif² », principal de toute sa pensée comme il l'est de ce

1. Revue depuis devenue « fondatrice », ce que sa réédition seule a permis de mesurer (chez Jean-Michel Place, en 2 volumes, 1992). Aussi fondatrice que, par exemple, *la Révolution surréaliste*, contre laquelle elle a d'ailleurs mené une politique déterminée, forte du ralliement de plusieurs des figures de proue du « premier » surréalisme. Problème de personnes ? On l'a trop dit. Plus sûrement, un réel différend théorique.

2. In *Documents*, n° 7, deuxième année, 1930.

futur et alors encore lointain *Lascaux* dans lequel il s'abstiendra cependant que sa pensée entre trop (Bataille a toujours montré un sens très sûr de la liberté qu'il pouvait prendre, ne brusquant qu'avec parcimonie les réticences qu'il pouvait susciter). Article dans lequel, vite, il corrige lui-même le titre que la convention l'a fait lui donner, lequel « art », dit-il, « n'est appelé primitif que par abus ». Signe, pour lui comme pour la revue elle-même, que « primitif », le mot, ce qu'il désigne, a la valeur au contraire de ressource au moins, de source au juste: ne relançant pas moins les possibilités de la pensée que des représentations (les artistes sont nombreux dans *Documents* qui le pensent avec lui, avec l'époque, qui s'en inspirent).

Correction qu'il assortit d'un concept qu'il constitue alors (l'assortissant comme toujours de variantes propres à lui, valant pour autant de rétractations possibles): celui d'« altération »³. Concept qu'il reprend vingt-cinq ans plus tard dans ce *Lascaux ou la naissance de l'art*, dont il reprend le sens, en partie du moins, dont il ne redonne pas la définition qu'il en avait donnée, en effet, sans doute entre-temps oubliée: « Le terme d'altération a le double intérêt d'exprimer une décomposition partielle analogue à celle des cadavres et en même temps le passage à un état parfaitement hétérogène [...] ». Sens qu'assortit en outre un étonnement, l'étonnement qu'éprouve quiconque regarde attentivement cet art prétendument « primitif », et qui y voit que, si emphatiquement (ou *empathiquement*) que l'être animal y soit représenté, c'est *euphémiquement* que l'être humain l'est. Dualité « évidente », dit-il, « choquante » presque, un moment du moins, qui n'en est pas moins à l'origine de « la représentation figurée »: l'animal y est tout, comme magnifié, et l'homme rien. *Lascaux ou la naissance de l'art* y insiste, on

3. Concept qu'il emprunte à Rudolf Otto, lequel disait que, complète, cette altération portait vers le « tout autre » (*Ganz anderes*), c'est-à-dire vers « le sacré », titre de son livre, publié en français l'année précédente, en 1929.

le lira; son auteur y insiste ici, et y insistera ailleurs. Ainsi, dans un article resté inédit de son vivant, qui porte pour titre: «Le berceau de l'humanité: la vallée de la Vézère», où il dit ceci qui insiste dans le sens de cette différence, et qui l'atténue en même temps, atténuation à laquelle il donne cette mesure: «Ils [les hommes] avaient avec les animaux l'essentiel en commun. L'essentiel était l'être; et les animaux, les plus forts du moins, ne leur paraissaient pas moins qu'eux-mêmes des êtres.⁴» Cette ambivalence emplit tout ce livre, comme si l'animal avait été le même, ou presque, que l'*homo faber*, dont se serait échappé mieux l'*homo sapiens*, encore qu'incomplètement; dont l'*homo sapiens* ne sera échappé que par l'art, autrement dit, qu'en tant que l'en aura distingué la capacité qu'il aura démontrée de s'en séparer par le moyen de la représentation; représentation dans laquelle il se sera dès l'abord inférieur, peut-être d'instinct, magnifiant l'animal qu'il a tué, tuant en lui l'animal qu'il a été, qu'il ne veut plus être (qu'il regrette déjà de n'être plus?) Parce que: qu'en est-il alors de l'altération dont il était parti? Homme lui-même, parce que cette fois pour toute «altéré», pas pour autant par le fait devenu «sacré»? Sacré que l'animal seul restait après que l'homme s'est débarrassé de la part qu'il en avait portée? Bataille décrit une transition, autrement dit un dilemme: «Avec une sorte de bonheur imprévu, les hommes de Lascaux rendirent sensible le fait qu'étant des hommes, ils nous ressemblaient, mais ils l'ont fait en nous laissant l'image de l'animalité qu'ils quittaient. Comme s'ils avaient dû parer un prestige naissant de la grâce animale qu'ils avaient perdue.⁵»

4. G. Bataille, *Œuvres complètes*, t. IX, p. 354. Et si une différence devait persister entre l'être humain et l'être animal, il n'est pas sûr que Bataille n'en fit pas bénéficier le second: «Si les animaux se distinguent clairement de l'homme, c'est peut-être le plus nettement en ceci: que jamais, pour un animal, rien n'est interdit; le donné naturel limite l'animal, il ne se limite de lui-même en aucun cas.» (*Infra*, p. 63)

5. *Infra*, p. 161

D'autres dualités vont avec celle que constituerait pour l'essentiel celle de l'homme et de la bête (des «êtres» l'un comme l'autre, mais d'un coup plus les mêmes, en quantité, en qualité): l'Aurignacien contre le Néandertalien; l'*homo sapiens* (ou *ludens*⁶) contre l'*homo faber*; le «miracle» de Lascaux contre le miracle grec; la science contre le rêve; le sexe et la mort contre le travail⁷, etc. Dualités qui jouent beaucoup dans ce *Lascaux*, pas toujours lisiblement. Qui n'obéissent pas à une volonté de simplification, au contraire qui cherchent une complexification que Bataille n'a pas la place de faire tout entière valoir, ou dont il ne trouve pas que c'est là le lieu de le faire. Une complexification à la vérité de nature dialectique. Dialectique, parce que répondant à l'incitation hégélienne à laquelle il n'est pas rare qu'il cède, à laquelle il revient même sans relâche en réalité – mais il faudrait entrer dans le détail hégéliano-kojévien de sa formation, jamais strictement hégélienne, kojévienne plus qu'hégélienne, du nom du second des deux qui a formé une partie de sa génération à la lecture de Hegel, Alexandre Kojève, durant les six années qui ont précédé la guerre, qu'il n'y a que la guerre à avoir interrompue⁸. C'est à Hegel d'abord, à Kojève en suite, à Hegel «corrigé» par Kojève qu'il revient chaque fois qu'il cherche à construire, et c'est ce qu'il cherche alors et depuis longtemps, depuis le début des années trente, une histoire universelle, rien moins qu'une histoire universelle,

6. Comme vient de le proposer Huizinga dans *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, coll. Les essais, n° XLVII, 1951. Bataille établit d'ailleurs dans ce livre la quasi-réversibilité des deux mots, art et jeu: «Ce que l'art est tout d'abord, et ce qu'il demeure avant tout, est un jeu.» (*Infra*, p. 57)

7. «[...] pour toute l'humanité connue, le monde du travail s'oppose à celui de la sexualité et de la mort.» (*Infra*, p. 67)

8. Lecture et traduction commentée de la *Phénoménologie de l'esprit*, par Alexandre Kojève à l'école des Hautes-Études de Paris, de 1933 à 1939.

laquelle ne peut s'inspirer de personne d'autre que de Hegel, fût-il approprié à Bataille par Kojève, son ami (ce sont des opérations étranges, difficilement décelables, peut-être même pernicieuses – le Hegel de Kojève étant subrepticement marxiste).

Le fait est que si ce livre, *Lascaux ou la naissance de l'art*, et les démonstrations théoriques que Bataille y déploie semblent souvent ne pas pouvoir prétendre à une stabilité durable, c'est en effet que celui-ci rend des points à la dialectique, qui sont autant qu'il cède à Nietzsche. Le meilleur de Bataille pourtant est nietzschéen, qui ne cherche pas à démontrer, qui s'en moque du tiers comme du quart, à la fin, qui compte sur la langue et sur l'art de celle-ci, prophétique plutôt que téléologique. Chaque fois que Hegel prend le pas sur Nietzsche dans la pensée de Bataille durant les années cinquante, c'est que ce grand œuvre de l'histoire universelle, auquel il ne cesse plus de penser comme étant le sien dorénavant, est structurellement hégélien, l'obligeant à passer des compromis avec l'apparat et l'appareil logiques. À ce jeu, il peut assez facilement être pris en défaut.

Hégélien, ce livre ne l'est pourtant pas autant qu'il paraît, ou pas autant qu'il faudrait, et c'est ce qui frappe qui connaît son auteur, qui l'a lu ailleurs, dans d'autres domaines. Frappe d'abord son ton d'émerveillement (mot que Bataille y décline de bien des façons). Ton du tout au tout contraire à celui qui lui a depuis toujours été familier. Tout au long de ce livre, il parle des représentations qui se montrent à lui comme si celles-ci le frappaient de stupeur, stupeur inattendue : beauté, splendeur, miracle, etc., écrit-il. Ton dont la sincérité n'est pas douteuse, dont on s'étonne cependant, dont on s'étonne d'autant plus que, toute sa vie, il a parlé un langage résolument adverse (il a mené même une guerre entière et sans merci à ce mot). Il faut s'en expliquer un instant : « merveilleux » – le mot, l'idée, la chose, tout ce que le mot, l'idée, la chose amollissent – appartient à Breton, qui l'a

fait appartenir au surréalisme, par lequel il a presque défini celui-ci, je rappelle en quels termes : « *Le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau* » (premier *Manifeste*). Bataille aurait certes pu écrire la même phrase exactement, à la condition que les trois fois que le mot « merveilleux » y apparaît, il fût remplacé par le mot « monstrueux » : le monstrueux serait toujours beau, n'importe quel monstrueux serait beau, il n'y a même que le monstrueux qui le soit. Opposition terme à terme : Le merveilleux, selon Breton : les « *terres de trésor de la poésie* ». Le monstrueux, selon Bataille ? Le « *jeu de l'homme et de sa propre pourriture* ».

Il est vrai, le temps a passé, la guerre avec lui, Bataille (comme Breton) s'est assagi. Mais ce n'est pas assez dire. Ce ne l'est pas parce que, par ailleurs, plus posément il est vrai, ou sur une autre mode, sans plus polémique, Bataille maintient ses représentations essentielles, toutes essentiellement tragiques. Du moins les maintient-il dans tous les livres auxquels il travaille au même moment, lesquels livres parlent pourtant tous des mêmes choses : *La Limite de l'utile*, *Histoire de l'érotisme*, *La Souveraineté*, tous trois abandonnés, inédits à sa mort – *L'Érotisme* aussi bien, le seul qu'il achève et publie. Il y anime si bien les mêmes représentations, obsessionnelles, angoissées, que force est de dire que ce livre sur Lascaux constitue parmi eux une sorte d'inexplicable « éclaircie ». Ou que ce n'est pas tout à fait le même penseur qu'on lit lisant *Lascaux*. Le même bien sûr : les thèmes sont les mêmes auxquels il se tient. Pas le même : les termes en sont différents, quand ce n'est pas opposés. C'est ce qui est émouvant dans ce livre : on y lit un homme que la beauté saisit, émeut, à laquelle il s'abandonne (à laquelle, tout du moins, il fait toute sa part, une part considérable) quand ses émotions avaient été jusque-là, et ne cessent pas de l'être après, nourries par la laideur, par l'angoisse, par l'horreur même. Un homme qu'émeut simplement la beauté de l'éveil

de la main de l'homme sur des parois. Pour dire? Pour dire l'émotion que cet « homme » a lui-même ressenti, c'est ce que Bataille imagine ou ressent aussi, de se servir de ces mains pour autre chose que polir (des outils) ou tuer (des bêtes) – hypothèses déjà reçues de l'anthropologie, à laquelle ceux que celle-ci intéresse adhèrent. Auxquelles il adhère aussi, qu'il n'en contredit pas moins. Ce n'est pas que les interprétations utilitaristes ne peuvent pas ne pas lui paraître pertinentes, c'est qu'elles ne lui suffisent pas (« *Ces peintures, [...] on nous dit de les rapporter aux incantations des chasseurs avides de tuer le gibier dont ils vivaient, mais ces figures nous émeuvent, tandis que cette avidité nous laisse indifférents.* ») C'est autre chose qu'a voulu montrer, dont a voulu témoigner un tel homme à peine né qui a été prodigue d'une beauté aussi parfaitement inutile, que cette beauté a fait naître en retour. C'est le postulat de base.

Ceci ne cesse pas de tenir lieu de rampe à Bataille à laquelle il se tient pour avancer dans ces dédales souterrains: la chasse, se nourrir, se vêtir, certes, autant qu'on veut, l'hégélien qu'il s'efforce d'être aussi n'en a jamais mésestimé le besoin. Mais il y a plus, suppose-t-il, et quoi? Ceci: l'à peine né homme s'est séparé de l'animal par cela que le besoin auquel l'animal obéit sans réserve ne le « destine » plus autant, plus assez en tout cas pour le définir. Se séparant de l'animal, s'en séparant en lui donnant la mort depuis qu'il la lui donne, il a appris de lui que la mort qu'il lui donne est ce qui l'en sépare, et c'est ce qu'il représentera. Qui représentera que lui le sait, qui sait ce qu'est de donner le mort, et ce que c'est que la mort. Qui fera de l'un et de l'autre une beauté (beauté qu'il ignorait être la sienne). Une beauté, autrement dit: un art.

9. *Infra*, p. 33

Cet homme-là à peine né est né de l'art par le même mouvement que c'est à l'art qu'il donne naissance. Concomitance. Concomitance décisive, mais pas entière. Qu'il faut que d'autres secondent. Il y faudra, ce sont les surdéterminations rétrospectives dont Bataille charge ses interprétations dans ce livre, vraies en soi, mais pas nécessairement toutes liées à Lascaux: la dépense improductive, le sacrifice, la transgression, l'érotisme, le rire même (« *Le rire des hommes commence bien en quelque point. Le rire du Néandertalien est douteux, mais l'homme de Lascaux riait à coup sûr.* »)... Tout y est de ce qu'il pense et instruit depuis vingt-cinq ans déjà, mais auquel il trouve là une origine. De cette histoire de l'homme, de cette histoire de l'art, de cette histoire de l'homme en tant que capable d'art, se définissant par cette capacité, les peintures de Lascaux constituent le commencement que leur cherchait Bataille, commencement si éclatant qu'il en fait au moins une origine, si ce n'est l'Origine même.

Dans un autre texte, d'une conférence cette fois, prononcée l'année même de la parution de *Lascaux et la naissance de l'art*, il a cette phrase pour commencer, abrupt commencement: « *Il est devenu aujourd'hui banal de parler de l'extinction éventuelle de la vie humaine.* » Phrase qu'on ne prononcerait pas aujourd'hui sans hésitation quand bien même les raisons ne manquent pas d'en être plus convaincues que lui, alors. Dont on était convaincu, cependant, dont il pouvait lui-même l'être, ce qu'on oublie, et dont on oublie pourquoi. La découverte des camps d'extermination nazis et la connaissance des explosions nucléaires d'Hiroshima et Nagasaki hantaient toutes les mémoires et les pensées, lesquelles ne doutaient pas que le temps était venu pour que la fin vint avec. Se « *tenir à hauteur de mort* », avait écrit Bataille avant la guerre – morale métaphysique ou mémoriale. Se « *tenir à hauteur d'Hiroshima* », écrira-t-il après, morale temporelle ou politique. Il faut songer à cela: que Bataille écrit ce livre à mi-chemin

de ces deux fins. Il n'en poursuit pas moins cette conférence sur Lascaux par ce raccourci inattendu qui aurait aussi bien pu servir d'introduction au livre qui allait bientôt paraître: «*Je n'ai pas l'intention de vous parler aujourd'hui de notre mort éventuelle, je voudrais au contraire vous parler de notre naissance. Je suis seulement frappé du fait que la lumière se fasse sur notre naissance, au moment même où la perspective de la mort nous apparaît.*»¹⁰ Il admire d'abord, s'émeut ensuite, interprète enfin les peintures de Lascaux tout entier dans cette tension.

De la mort dont il a toujours fait un signe panique de sa pensée et, à ses yeux, fascinant, il renverse là comme nulle part ailleurs la représentation. Soutenant que ce dont témoignent les «merveilleuses» fresques de Lascaux, c'est de la façon dont l'homme abusivement dit «primitif» s'est saisi sans fuir de son horreur à peine apparue de la mort et l'a, à sa façon – à la fois façon et leçon – surmontée. La représentation des animaux a dès lors le sens de la mort à laquelle les promettent les chasseurs: «*Qu'ils aient eu l'espoir en figurant sur les parois ces chevaux et ces taureaux de se frayer par la magie sympathique, une voie d'accès vers ces éléments de leur subsistance n'est pas douteux* [c'est ce que dit l'interprétation traditionnellement propitiatoire ou agonistique à laquelle il ne souscrit qu'en partie] *mais en figurant ceux qu'ils tuaient, ils visaient encore autre chose que leur intérêt terre à terre: ce qu'ils voulaient résoudre était la question lancinante de la mort. Certes la mort ne cessa pas de les terrifier, mais ils la dépassèrent en s'identifiant, par une sympathie religieuse avec leurs victimes.*» C'est en représentant et contemplant la mort que l'homme archaïque aurait acquis le plus grand de ses pouvoirs, celui qui a fait les religions dès l'origine, qui les a faites de tout temps: celui de vivre «à hauteur de mort», comme il l'avait écrit il y a longtemps. À *hauteur d'Hiroshima*, nom de la mort immodérément

10. Conférence du 18 janvier 1955, reproduite dans le tome IX des *Œuvres complètes*, Paris Gallimard, 1979, p. 331-343.

moderne, comme il l'aura écrit après la guerre. Ce lien avec l'animalité que Bataille a toute sa vie ressentie et qu'à toute force il a voulu toute sa vie maintenir, lien intime qui transpire dans ce livre mais est comme «tenu en laisse», il s'y livre plus volontiers dans un court texte donné à la revue *Arts*, deux années plus tôt, en 1953, où, liberté que ce livre ne lui aura pas permise, liberté dont il est avide pourtant, il parle à la première personne; où il dit l'animal lui ressembler ou se dit ressembler à l'animal: «*C'est moi-même en vérité que je crois reconnaître et le monde merveilleux lié au pouvoir de rêver qui m'est commun avec l'homme du fond des âges.*»¹¹

Parce que Bataille ne touche jamais tant que quand il se met lui-même en jeu dans sa pensée, en jeu et en danger, quand c'est de lui qu'il fait une expérience de pensée, expérience souvent sombre. Ce qu'il ne fait apparemment pas dans ce livre, où, pourtant, comme dans un aucun autre, apparaît quelque chose de lui qu'il n'a jamais laissé paraître: une joie. La joie de voir comment un «moment», ce qu'il y a véritablement lieu d'appeler un «événement», a servi de naissance ou d'origine, pas de mort. Même la mort qu'il y mêle, inextricablement, n'a pas l'aspect mortifère dont il la pare partout. Pas le jardin d'Éden, certes. Le contraire de tout jardin: le dedans de la Terre, des grottes, leur fond, sombre, secret. Les grottes où des hommes à peine nés-naissants célébrèrent par l'art une conscience immédiate où c'est tout ce qui était qui était indistinct, participant du même univers en devenir, indistinction que le devenir perdrait, séparant une fois pour toutes les vivants, qui n'étaient pas faits pour être séparés, que leur séparation perdrait.

11. Le titre lui-même explicite le parti-pris d'une intimité auquel il aura renoncé pour ce livre: «*Au rendez-vous de Lascaux, l'homme civilisé se retrouve homme de désir*», *Arts*, n° 423, 7-13 août 1953.

Bataille aura pu parfois donner dans ce livre le sentiment de chercher à faire entrer « Lascaux » (le miracle Lascaux) dans des catégories préalablement établies par lui, et de longue date. Même, de lui faire tenir lieu de commencement, ce qu'il fait. Il pouvait y être justifié dès lors que cette Histoire, au sens où il l'entend et la pense, convoque d'emblée et par principe la Totalité. Totalité – il le concède cependant aussitôt – insaisissable. Le charme l'a emporté. Il se peut bien, à la fois, que les peintures de Lascaux semblent pouvoir entièrement donner raison aux efforts entrepris par lui depuis si longtemps, il n'empêche, les torts que celles-ci leur opposeraient ne le contrarieraient qu'à peine, tant son émotion est évidente ou manifeste. Ce qu'il confesse à sa façon vers la fin du livre, façon fuyante, faite pour réserver sa pensée : « *Pour justifiée qu'elle puisse être, toute définition a peut-être le tort de laisser l'essentiel en dehors : l'essentiel me paraît plus tortueux, et plus vague, l'essentiel a peut-être le sens d'une inextricable totalité.* » Toute définition, tout livre. Réserve, ou renversement. Il y aura tout ce qu'il dit dans celui-ci et qui consiste en tout ce qu'il pouvait dire, qui puise aux meilleures sources¹², qui ne puise pas moins aux sources que lui-même lui découvre, qui ne constitue pas pour autant la totalité qu'il cherchait, totalité assez « tortueuse » pour qu'aucune définition l'atteigne, *a fortiori* la saisisse.

12. Aux sources de L'abbé Breuil pour commencer, bible alors de ce savoir, auteur récent de : *Quatre cents siècles d'art pariétal. Les Cavernes ornées de l'âge du renne*, Centre d'Études et de Documentation Préhistoriques, 1952 ; Hans-Georg Bandi et Johannes Maringer, auteurs de *L'Art préhistorique. Les Cavernes. Le Levant espagnol. Les Régions arctiques*, Bâle, Les éditions Holbein, Paris, Charles Massin, 1952. Livres dont il rend compte dans sa revue *Critique*, n° 71, avril 1953. Pour d'autres textes, articles ou conférences, il se servira de beaucoup d'autres sources, qu'il est inutile de nommer ici. Lesquelles complètent celles dont il a usé avant la guerre. Il ne s'agit pas de le « justifier » ; juste de faire valoir son intérêt, aussi manifeste qu'ancien.



Détail de la « Frise des petits chevaux »
Diverticule, paroi droite, n° 41

Dans ce livre, j'ai voulu montrer la place éminente de la caverne de Lascaux dans l'histoire de l'art et plus généralement, dans l'histoire de l'humanité. De toute évidence cette caverne, entre les œuvres diverses que nous a laissées l'art préhistorique, a pour l'archéologue et le préhistorien la place la plus importante, mais pour l'homme cultivé, épris d'histoire de l'art, elle a un sens incomparable: ses peintures sont par exception dans un état de conservation remarquable, en même temps ce sont les seules dont il soit possible de dire, selon le mot du plus grand des peintres vivants, qu'on n'a jamais rien fait de mieux depuis. Parler de Lascaux seul, et non de l'ensemble des cavernes peintes, revient à parler de ce qui intéresse tous les hommes: les autres cavernes, même dignes d'étonnement, voire d'admiration, étant donné surtout un état de conservation défectueux, sont en général du ressort de l'archéologue et du préhistorien, du spécialiste.

J'ai insisté, dans les développements de ce livre, sur le sens général que l'œuvre d'art a pour l'humanité: la question s'imposait à moi puisqu'il s'agissait de l'art le plus ancien, de la *naissance* de l'art, et non de l'un de ses développements entre beaucoup d'autres. Autrefois, la véritable naissance de l'art, l'époque à laquelle il avait pris le sens d'une éclosion miraculeuse de l'être humain, semblait beaucoup plus proche de nous. L'on parlait de miracle grec et c'était à partir de la Grèce que l'homme nous paraissait pleinement notre semblable. J'ai voulu souligner le fait que le moment de l'histoire le plus exactement miraculeux, le moment décisif, devait être reculé bien plus haut. Ce qui différencia l'homme de la bête a pris en effet pour nous la forme spectaculaire d'un miracle, mais ce n'est pas tellement du miracle grec que nous devrions parler désormais que du *miracle de Lascaux*.

LE MIRACLE DE LASCAUX

Cette manière de voir me conduisait à montrer à quel point l'œuvre d'art était intimement liée à la formation de l'humanité. C'est, je crois, ce qui s'est passé, d'une façon peut-être plus significative qu'ailleurs, dans la caverne de Lascaux. J'ai eu recours, pour le montrer, aux données les plus générales de l'histoire des religions : c'est que la religion, du moins l'attitude religieuse, qui presque toujours s'associe à l'art, en fut plus que jamais solidaire à ses origines.

Je me suis borné, en ce qui touche les données archéologiques, à îles reprendre telles que les préhistoriens les ont établies par un travail immense, qui demanda toujours une extraordinaire patience – et souvent du génie. C'est ici le lieu de dire tout ce que ce livre doit à l'œuvre admirable de l'abbé Breuil, auquel je suis particulièrement reconnaissant d'avoir bien voulu m'aider de ses conseils quand j'ai commencé cet ouvrage. C'est l'étude archéologique entreprise par lui à Lascaux – et que l'abbé Glory poursuit aujourd'hui avec fruit – qui m'a permis d'écrire ce livre. Je dois maintenant exprimer toute ma gratitude à M. Harper Kelley, pour son assistance amicale. Je tiens enfin à remercier M. G. Bailloud, dont les conseils m'ont été particulièrement utiles.



Vache à tête noire et à corps rouge
Diverticule, paroi gauche, n° 21

LA NAISSANCE DE L'ART

La caverne de Lascaux, dans la vallée de la Vézère, à deux kilomètres de la petite ville de Montignac, n'est pas seulement la plus belle, la plus riche des cavernes préhistoriques à peintures; c'est, à l'origine, le premier signe *sensible* qui nous soit parvenu de l'homme et de l'art.

Avant le Paléolithique supérieur, nous ne pouvons dire exactement qu'il s'agit de l'homme. Un être occupait les cavernes qui ressemblait en un sens à l'homme; cet être en tout cas travaillait, il avait ce que la préhistoire appelle une industrie, des ateliers où l'on taillait la pierre. Mais jamais il ne fit «œuvre d'art». Il ne l'aurait pas su, et d'ailleurs, apparemment, jamais il n'en eut le désir. La caverne de Lascaux, qui date sans doute, sinon des premiers temps, de la première partie de l'âge auquel la préhistoire donna le nom de Paléolithique supérieur, se situe dans ces conditions au commencement de l'humanité accomplie. Tout commencement suppose ce qui le précède, mais en un point le jour naît de la nuit, et ce dont la lumière, à Lascaux, nous parvient, est l'aurore de l'espèce humaine. C'est de l'«homme de Lascaux» qu'à coup sûr et la première fois, nous pouvons dire enfin que, faisant œuvre d'art, il nous ressemblait, qu'évidemment, c'était notre semblable. Il est facile de dire qu'il le fut imparfaitement. Bien des éléments lui ont fait défaut – mais ces éléments n'ont peut-être pas la portée que nous leur donnons: nous devons plutôt souligner le fait qu'il témoigna d'une vertu décisive, d'une vertu créatrice, qui n'est plus nécessaire aujourd'hui.

Nous n'avons ajouté, malgré tout, que peu de choses aux biens que nos prédécesseurs immédiats nous ont laissés rien ne justifierait de notre part le sentiment d'être plus grands qu'ils ne furent. L'«homme

de Lascaux» *créa de rien ce monde de l'art, où commence la communication des esprits*. L'«homme de Lascaux» communique même, de cette manière, avec la lointaine postérité que l'humanité présente est pour lui. L'humanité présente, à laquelle sont enfin parvenues, par une découverte d'hier, ces peintures que n'a pas altérées la durée interminable des temps.

Ce message, à nul autre pareil, appelle en nous le recueillement de l'être tout entier. À Lascaux, ce qui, dans la profondeur de la terre, nous égare et nous transfigure est la vision du plus lointain. Ce message est au surplus aggravé par une étrangeté inhumaine. Nous voyons à Lascaux une sorte de ronde, une cavalcade animale, se poursuivant sur les parois. Mais une telle animalité n'en est pas moins le premier signe *pour nous*, le signe aveugle, et pourtant le signe *sensible* de *notre* présence dans l'univers.

LASCAUX ET LE SENS DE L'ŒUVRE D'ART

De la multitude des humains, rudimentaires encore, antérieurs aux temps où cette ronde animale se forma, nous avons trouvé les traces. Mais ce sont en premier celles des corps que, matériellement, furent ces êtres voisins de nous : leurs ossements, s'ils nous sont parvenus, nous en communiquent les formes desséchées. De nombreux millénaires avant Lascaux (quelque cinq cent mille ans sans doute), ces bipèdes industriels commencèrent de peupler la terre. En dehors de ces os fossiles, nous n'avons d'eux que les outils qu'ils nous laissèrent. Ces outils prouvent l'intelligence de ces anciens hommes, mais cette intelligence, encore grossière, ne se rapportait qu'aux objets que sont les « coups de poing », les éclats ou les pointes de silex dont ils se servirent ; à ces objets, ou encore à l'activité objective qu'ils poursuivirent de cette manière. Jamais nous n'atteignons, avant Lascaux, le reflet de cette vie intérieure, dont l'art – et l'art seul – assume la communication, et dont il est, en sa chaleur, sinon l'expression impérissable (ces peintures et les reproductions que nous en donnons n'auront pas une durée indéfinie), du moins la durable survie.

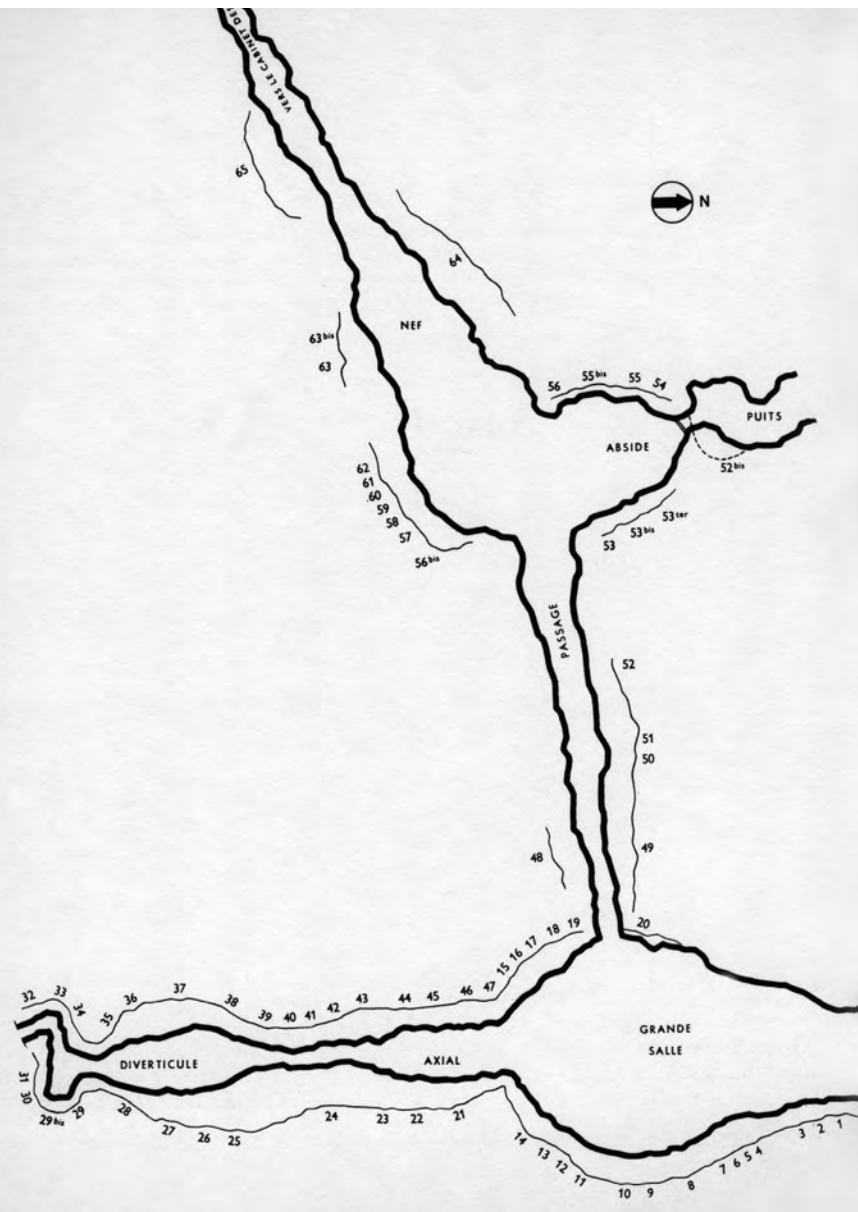
Sans doute, il semblera léger de donner à l'art cette valeur décisive, incommensurable. Mais cette portée de l'art n'est-elle pas plus sensible à sa naissance ? Aucune différence n'est plus tranchée : elle oppose à l'activité utilitaire la figuration inutile de ces signes qui séduisent, qui naissent de l'émotion et s'adressent à elle. Nous reviendrons sur les explications utilitaires qui peuvent en être données. Nous devons marquer d'abord une opposition essentielle : il est vrai, d'un côté, les raisons matérielles apparentes sont claires ; la recherche désintéressée prête au contraire à l'hypothèse... Mais s'il s'agit

de l'œuvre d'art, nous devons d'abord rejeter la discussion. Si nous entrons dans la caverne de Lascaux, un sentiment fort nous étreint que nous n'avons pas devant les vitrines où sont exposés les premiers restes des hommes fossiles ou leurs instruments de pierre. C'est ce même sentiment de présence – de claire et brûlante présence – que nous donnent les chefs-d'œuvre de tous les temps. C'est, quoi qu'il en semble, à l'amitié, c'est à la douceur de l'amitié, que s'adresse la beauté des œuvres humaines. La beauté n'est-elle pas ce que nous aimons? L'amitié n'est-elle pas la passion, l'interrogation toujours reprise dont la beauté est la seule réponse?

Ceci, qui marque plus gravement qu'on ne fait d'habitude l'essence de l'œuvre d'art (qui touche le cœur, non l'intérêt), doit être dit avec insistance de Lascaux, justement pour la raison que Lascaux se situe d'abord à nos antipodes.

Avouons-le: la réponse que Lascaux nous donne, en premier lieu, demeure obscure en nous, obscure, à demi intelligible seulement. C'est la réponse la plus ancienne, la première, et la nuit des temps dont elle vient n'est traversée que d'incertaines lueurs de petit jour. Que savons-nous des hommes qui ne laissèrent d'eux que ces ombres insaisissables, isolées de tout arrière-plan? Presque rien. Sinon que ces ombres sont belles, aussi belles à nos yeux que les plus belles peintures de nos musées. Mais des peintures de nos musées, nous savons la date, le nom de l'auteur, le sujet, la destination. Nous connaissons les coutumes, les manières de vivre qui leur sont liées, nous lisons l'histoire des temps qui les ont vues naître. Elles ne sont pas, comme celles-ci, issues d'un monde dont nous ne savons que le peu de ressources qu'il eut, limitées à la chasse et à la cueillette, ou que la civilisation rudimentaire qu'il avait créée, celle dont témoignent seuls des outils de pierre ou d'os et des sépultures. Même la date de ces peintures ne peut être évaluée qu'à la condition de laisser dans l'esprit un



flottement dépassant dix millénaires! Nous reconnaissons presque toujours les animaux représentés, nous devons attribuer le souci de les figurer à quelque intention magique. Mais nous ne savons pas la place précise que ces figures ont eue dans les croyances et dans les rites de ces êtres qui vécurent bien des millénaires avant l'histoire. Nous devons nous borner à les rapprocher d'autres peintures – ou de diverses œuvres d'art – des mêmes temps et des mêmes régions, qui ne sont pas moins obscures à nos yeux. Ces figures sont effectivement en assez grand nombre: la seule caverne de Lascaux en offre des centaines et il en est d'autres, fort nombreuses, dans des grottes de France et d'Espagne. Lascaux ne nous apporte des peintures les plus anciennes que l'ensemble le plus beau, le plus intact. Si bien que sur la vie et la pensée de ceux qui eurent les premiers le pouvoir de nous donner d'eux-mêmes cette communication profonde, mais énigmatique, qu'est une œuvre d'art détachée, nous pouvons dire que rien ne nous renseigne davantage. Ces peintures, devant nous, sont miraculeuses, elles nous communiquent une émotion forte et intime. Mais elles sont d'autant plus inintelligibles. On nous dit de les rapporter aux incantations de chasseurs avides de tuer le gibier dont ils vivaient, mais ces figures nous émeuvent, tandis que cette avidité nous laisse indifférents. Si bien que cette beauté incomparable et la sympathie qu'elle éveille en nous laissent péniblement suspendu.



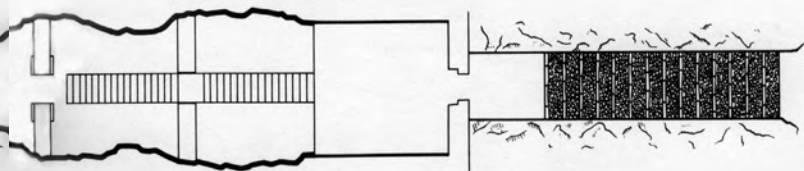
PLAN DE LA GROTTÉ DE LASCAUX

Les chiffres correspondent à ceux utilisés par F. Windels dans son ouvrage sur Lascaux, «*Chapelle Sixtine*» de la Préhistoire: les mêmes références numériques se retrouvent sous chacune de nos planches. Des plans partiels, avec indication de chaque sujet peint ou gravé, sont donnés aux pages 48, 72 et 96.

LÉGENDE

-  Ligne des rochers au niveau du sol
-  Ligne des peintures et gravures

ÉCHELLE: 0.005





Vue générale de la grande salle ou salle des taureaux

Ces marches mènent au cœur de l'une des premières et des plus merveilleuses créations de l'homme : le monde fabuleux de la grotte de Lascaux.



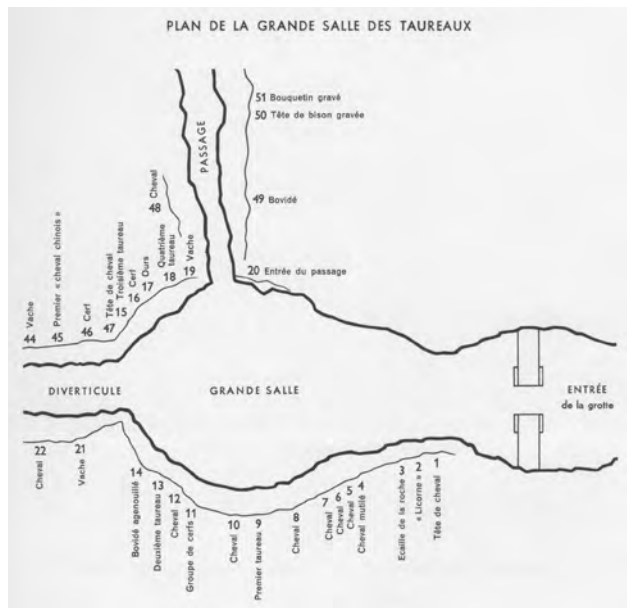
Paroi gauche de la grande salle des taureaux

À l'entrée de la grande salle, une étrange licorne ouvre la ronde monumentale des taureaux, des chevaux et des cerfs.



Paroi droite de la grande salle des taureaux

Couleurs et dessin ont été miraculeusement préservés pendant des millénaires.
Cet art si près de nous semble abolir le temps.



À CE LIEU DE NOTRE NAISSANCE

Merveille aux yeux de celui qui, la visitant, sort des villes ouvrières de son temps, mais merveille davantage encore aux yeux des hommes qui en ordonnèrent la magnificence: telle apparaît la caverne de Lascaux, qui nous ramène, au fond des âges, à nos premiers balbutiements.

(Toutefois, il manque à ce lieu de notre naissance d'avoir été célébré comme il doit l'être. Peut-être, en effet, les préhistoriens pêchent-ils encore par une sorte de pudeur: ils n'ont pas porté assez haut une découverte qui leur revient – par-delà celle des enfants.)

Nous ne pouvons de toute manière séparer ces peintures de leurs auteurs et, généralement, des hommes qu'elles ont émerveillés les premiers et que, dans la mesure de son pouvoir, la préhistoire nous fait connaître. Pourrions-nous, entrant dans la grotte, méconnaître le fait qu'en des conditions inhabituelles, nous sommes, dans la profondeur du sol, égarés de quelque manière « à la recherche du temps perdu »...? Recherche vaine, il est vrai: jamais rien ne nous permettra de revivre authentiquement ce passé qui se perd dans la nuit. Mais vaine dans le sens où jamais le désir humain n'est satisfait, puisqu'il est toujours une tension vers un but qui se dérobe: la tension, du moins, est possible et nous devons en reconnaître l'objet. Peu nous importerait ce que ces morts nous ont laissé, si nous n'espérons les faire, un insaisissable instant, revivre en nous.



Animal imaginaire (la « licorne ») et cheval brun détérioré
Grande salle, paroi gauche, n° 2 et 4



Premier taureau, cheval rouge et chevaux bruns
Grande salle, paroi gauche, n° 9



Deuxième taureau ; en bas, bovidé rouge s'agenouillant
Grande salle, paroi gauche, n° 13

LA GRANDE SALLE DES TAUREAUX

Sans illusion, sans lourdeur et sans impatience, nous devons savoir de ces marches qui mènent à Lascaux sous la terre qu'elles nous situent sur les traces de ces êtres lointains, qui à peine émergeaient de la nuit animale.

Ces marches aboutissent – au-delà de portes de bronze, récemment ménagées pour mettre les peintures à l'abri de l'air – dans une vaste salle, plus longue que large. Il n'est d'ailleurs pas sûr que les hommes préhistoriques aient pénétré par ce côté dans la caverne. Ils y accédaient peut-être par une entrée aujourd'hui disparue et qu'il est possible de localiser, avec l'abbé Breuil, « du côté droit, vers les puits ». Précisons, au surplus, que l'abbé Breuil lui-même n'y voit qu'une « entrée hypothétique, dont nul ne connaît l'emplacement ». Mais qu'ils y aient ou non accédé directement, la « grande salle » n'en dut pas moins être pour eux, comme pour nous, la partie la plus importante de la caverne, aussi bien par son ampleur que par la richesse et la beauté de ses peintures. Elle a de largeur une dizaine de mètres, de longueur une trentaine, mais la disposition, l'ordonnance, à la vérité désordonnée, de la frise qui s'y déroule (p. 81-83) donne l'impression d'une sorte de rotonde; d'une rotonde qui, du côté de l'entrée, aurait été ouverte largement. Le hasard seul a aménagé cette salle, mais ses proportions sont si belles que personne ne pourrait songer à quelque changement qui les aurait améliorées. Il n'est pas de salle peinte qui présente un ensemble plus heureux. À propos de Lascaux, l'on a dit: la « chapelle Sixtine de la Préhistoire » (on l'avait déjà dit à propos d'Altamira). Mais à mes yeux, la Sixtine, dont sans doute les figures sont plus dramatiques, offre un arrangement plus conventionnel: le charme, l'imprévu sont à Lascaux. Cette



*Détail de la paroi gauche de la grande salle, entre le premier
et le deuxième taureau, n° 9, 10, 11, 12 et 13*



*Tête du premier taureau
Grande salle, paroi gauche, n° 9*

salle est décorée, dans la partie qui fait face à l'entrée, d'une longue frise animale que dominent quatre gigantesques taureaux. Ces étonnantes figures – l'une d'entre elles a plus de cinq mètres de long (*p. 100*) – s'allongent bout à bout sur la paroi pour se réunir en s'affrontant sur le côté gauche de la salle. Vers le milieu s'ouvre une longue galerie, relativement peu tortueuse, mais dont l'entrée n'interrompt pas le développement mouvementé de la frise. Celle-ci assemble un peuple d'animaux enchevêtrés emplissant la place disponible. La régularité du développement est à vrai dire assurée, par celle de la paroi peinte de la salle: la surface recouvrable, relativement lisse, partiellement recouverte dès l'origine d'une couche blanchâtre de calcite, commence au-dessus du sol, à hauteur de la main, et s'élargit de plus en plus en allant de gauche à droite, mais la largeur plus grande de la partie droite de la paroi peinte est à peine sensible à l'œil. (Le plafond, finissant en dôme ovale, élève, bien au-dessus de la partie lisse de la paroi, une surface irrégulière qui rappelle l'intérieur d'une coque de noix.) Cette disposition autour de la salle de la surface possible à peindre facilitait d'avance la formation d'une frise à partir des peintures qui la couvrirent. Ainsi les hommes qui, l'un après l'autre, ordonnèrent ces figures, bien qu'ils n'aient jamais eu leur ensemble pour objet, les disposèrent d'instinct de telle sorte que cet ensemble à la fin se formât. Selon la vraisemblance, ils peignirent à des dates très différentes, et comme rien en ce temps ne s'y opposait, ils empiétèrent souvent sur les parties peintes auparavant, néanmoins ils dérangèrent rarement ce qui, existant avant eux, contribuait à la magnificence de la salle.

Si nous cherchons à nous représenter ce que fut pour eux cette salle extraordinaire, nous devons imaginer un certain nombre, sans doute même un grand nombre en quelques occasions, de petites lampes à graisse, faites d'une cupule de pierre, dont l'effet lumineux pouvait être semblable à celui des cierges, la nuit dans une église. Je pense d'ailleurs que l'éclairage actuel (pour un ensemble de raisons,

surtout dans la crainte d'une élévation locale de température qui aurait résulté de la chaleur de fortes lampes, assez réduit) diffère peu de ce qu'il dut être à l'âge du renne, pendant d'éventuelles cérémonies. Mais la clarté électrique est sèche, en quelque sorte sans vie; la flamme douce et vacillante des cierges est plus voisine de celle des lampes paléolithiques.

Des réunions qui eurent lieu dans une salle où pourraient tenir cent personnes serrées, même un peu plus, à vrai dire, nous ne savons rien. Mais nous devons supposer que les cavernes peintes, qui n'étaient pas des lieux d'habitation (seules les parties proches de l'air libre ont parfois servi d'habitat), attiraient en raison de l'horreur que l'homme a naturellement de l'obscurité profonde. La terreur est « sacrée » et l'obscurité est religieuse: l'aspect des cavernes contribua au sentiment de puissance magique, d'intervention dans un domaine inaccessible qui était en ce temps l'objet de la peinture. Cet objet répondait à l'intérêt, mais à la faveur d'un éblouissement angoissé...

Les cavernes ont gardé quelque chose d'épouvantable, qui envoûte et serre le cœur: ce sont encore, en raison de leur nature, des lieux propices à l'angoisse des cérémonies sacrées (les Noirs d'Haïti les utilisent aujourd'hui même dans les rites nocturnes du Vaudou).

Le charme angoissant que le peintre cherchait ne demandait d'ailleurs pas l'assistance du grand nombre. Souvent, les figures de cette époque ont été peintes (ou gravées) dans d'étroites galeries où l'on n'aurait pu avoir d'assemblée, parfois – à Lascaux même, dans le « cabinet des félins » – en des recoins où l'homme seul se glisse à grand-peine... Mais des réunions dans la salle de Lascaux, si heureuse, pourtant si propice à l'horreur religieuse, paraissent probables. De toute façon, nous devons souligner le soin qu'apparemment les peintres ont toujours eu de laisser au sanctuaire qu'elle a formé sa simple et redoutable majesté. Les taureaux monstrueux qui en dominent l'ordonnance expriment ce sentiment avec force.



Cheval rouge
Grande salle, paroi gauche, n° 12



Tête du deuxième taureau
Grande salle, paroi gauche, n° 13



[En haut] Cerf, Grande salle, paroi gauche, n° 11



[En bas] Cerf, Grande salle, paroi droite, n° 16



*Troisième taureau
Grande salle, paroi droite, n° 15*

Jamais, par la suite, rien ne put déranger cette ordonnance. Une suite de chevaux bruns galopant sur la paroi gauche (*p. 81, 82, 87 et 90*) ne recouvre, parfois, la peinture des taureaux qu'assez pour en marquer le caractère postérieur. Un beau cheval rouge, à la crinière noire un peu bouffante (*p. 90 et 94*) est disposé de telle sorte que l'extrémité des naseaux se loge entre les cornes du deuxième taureau. Mais seules la tête et l'ensellure en sont peintes, et la figure s'arrête à hauteur des cornes du premier taureau (l'abbé Breuil est porté à penser qu'il n'a pas été fini pour éviter d'empiéter justement sur les taureaux préexistants). Cette disposition fréquente à Lascaux (dans la grande salle et le diverticule axial) s'explique peut-être en d'autres cas pour la même raison. Ici, les éléments se subordonnent à un effet d'ensemble. Il est vrai, l'effet ne se dégagea tout à fait qu'à la longue: il se dégagea tardivement de la composition calculée des quatre taureaux... (*p. 81-83, 87-90, 91, 95, 97, 100 et 101*)

Ce calcul ne doit d'ailleurs pas être rapproché de ceux que l'art devait prendre plus tard à son compte. Nous pourrions même, en un sens, discerner quelque chose d'animal dans l'aveugle sûreté avec laquelle les peintres de Lascaux, sans l'avoir jamais concerté, atteignirent le résultat. Même les lourds bovidés rouges (*p. 82, 83, 88 et 100*) – peints, ou repeints après coup, à droite et à gauche de l'entrée du diverticule – qui empiètent sur les pattes et le poitrail des taureaux, sans rien gêner de la délicatesse de l'ensemble, accentuèrent un sentiment de grand nombre (comme si, nécessairement, ces parois devaient répondre au rêve d'une abondance démesurée; les animaux rouges ajoutaient d'ailleurs à la diversité de la salle: la vache de droite est représentée suivie d'un veau (*p. 100*); et (*p. 88*) le bovidé de gauche s'agenouillait pour mourir). En partie, les cerfs de la paroi de gauche (*p. 90, 96 et 186*), dont la grêle élégance allège l'énorme composition, ont été, durant la peinture des taureaux, réservés avec soin. Un seul d'entre eux disparut à moitié dans la masse du deuxième taureau.

Depuis lors, un autre fut repris dans une teinte différente; le corps, repeint en bistre, fut cerné d'un contour; la tête, le cou et les bois reçurent une couleur plus foncée. Sans doute s'agissait-il de donner à l'animal un aspect naturaliste: ce changement achevait d'enrichir une composition dont la diversité était frappante.

À peu près seul, un petit ours fut englobé sous la couleur noire du troisième taureau: il disparut dans la partie basse du poitrail. La tête en est demeurée distincte (*p. 83 et 97*) en raison peut-être du relief de la roche utilisé pour en marquer le contour, et la ligne du dos est reconnaissable un peu plus loin; plus bas, une patte dépasse avec les griffes. Un cheval très archaïque, simplement linéaire (c'est l'une des premières peintures de la grotte), sans disparaître, fut recouvert de son côté par l'animal indéterminable figuré sur la gauche à l'entrée de la salle: mais il est demeuré lisible à travers les parties vierges de couleur de l'image nouvelle (*p. 86*).

Cette dernière doit d'ailleurs être envisagée à part. Ce n'est pas l'une des plus belles, mais l'une des plus étranges figures de la grotte. On lui donne ordinairement le nom de «licorne». Mais les deux longs traits parallèles issus du front de ce monstre singulier répondent mal à l'unique corne de la création fantasque du Moyen Âge. On a rapproché cet animal d'autres figures imaginaires de l'âge du renne, ainsi du sorcier (ou du dieu) des Trois Frères (*p. 201*), mais ces figures composites sont des complexes de l'homme et de l'animal. Peut-être est-il gratuit d'imaginer un déguisement humain pour rendre compte de cette anomalie. Dans l'art de ces temps lointains, quand l'être humain se dissimule sous le masque de l'animal, ce qu'il a d'humain (ses jambes, par exemple) est indiqué sans laisser la place au doute. La «licorne» de Lascaux, qui ne ressemble à rien, est animale d'un bout à l'autre (*p. 48, 81, 82 et 86*).

«Par la masse du corps et les pattes épaisses, dit l'abbé Breuil, elle ressemble à un bovidé ou à un rhinocéros; la queue très courte



Quatrième taureau ; en bas, vache rouge suivie de son veau
Grande salle, paroi droite, n° 18



Tête du quatrième taureau
Grande salle, paroi droite, n° 18

indiquerait plutôt ce dernier; les flancs en sont marqués d'une série de larges taches ovales en forme d'O, le cou et la tête sont, pour le corps, ridiculement petits; celle-ci est à muflé carré, rappelant celui d'un félin, et de son front se dirigent en avant deux longues tiges recilignes, terminées par un pinceau, qui ne ressemblent aux cornes d'aucun animal, excepté, a suggéré Miss Bates, au pantholops du Tibet...»

Tout ce que nous pouvons ajouter est qu'apparemment elle échappe au thème de la magie et que, dans cet art naturaliste, ordinairement placé sous le signe de l'intérêt, elle est la part de la fantaisie, la part du rêve, que n'ont déterminée ni la faim ni le monde réel. De toute façon, même à prendre au sérieux l'hypothèse d'un déguisement, nous devons penser à quelque créature surnaturelle, née de l'imagination religieuse. Ce n'est pas le déguisement d'un chasseur, qui aurait entrepris de leurrer la proie poursuivie. Or il est inutile d'introduire entre la peinture et la fiction une image intermédiaire, celle d'un costume qui aurait déguisé un homme ou des hommes. Quoi qu'il en soit, nous ne pouvons devant cette forme imaginaire continuer d'apercevoir la détermination constante et nécessaire des figures animales de ce temps: elles n'expriment pas forcément le désir d'une chasse heureuse. Si quelque autre élément que la faim, si le jeu, si le rêve se sont glissés dans l'ordonnance de la caverne, ne devons-nous pas, décidément, nous garder de la lourdeur d'une idée qui la ramènerait à une logique, qui en exclurait, un peu vite, ce mouvement indéterminé dans son essence, suggéré par la fantaisie, sans lequel nous ne pouvons imaginer le charme de l'art?

Si nous entrons dans la caverne, descendant l'escalier qui en assure aujourd'hui l'accès, cette figure est la première que nous apercevons. La tête de cheval noir qui la précède, sur la gauche, est isolée, peu voyante, elle n'est pas intégrée dans le vaste mouvement de l'ensemble. La «licorne», elle, fait partie de ce peuple solennel qui anime

en un sens violemment la malle, qui laisse le visiteur à l'entrée dans un état de saisissement – car c'est à cet instant, devant ses yeux, que le fond des âges se révèle, s'animant en l'espèce de ces images muettes. La «licorne», qui, sans doute, fut peinte dans le même temps que les taureaux (c'est le sentiment de l'abbé Breuil), participe en effet de la composition mouvementée qu'ordonnent et magnifient ces derniers: elle l'amplifie, la complète et l'enrichit d'un élément de bizarrerie, et elle en commence la ruée; elle parfait l'assemblé de cette existence sauvage qui emplit la salle, qui lui confère une aveugle plénitude et qui, se plaçant sur le plan des figures de majesté, est d'autant plus divine qu'elle est inintelligible, étrangère à tout.

En quittant la salle des taureaux,
nous entrons dans le diverticule axial,
long couloir sans issue,
dont les parois fourmillent de vie.
À l'entrée, l'heureux désordre des figures
organise une des compositions les plus frappantes
de l'art de tous les temps.



L'entrée du diverticule axial, vu de la grande salle

STUDIOLO

Georges Bataille, *Manet*

Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*

Alain Borer, *Déploration de Joseph Beuys*

Alain Borer, *Dürer. Le Burin du graveur*

Alain Borne, *Le Facteur Cheval et son Palais idéal*

Alain Jouffroy, *Aimer David*

Alain Jouffroy, *Piero Di Cosimo ou la forêt sacrilège*

Louis Scutenaire, *Avec Magritte*

Jérôme Thélot, *Géricault. Généalogie de la peinture*

Kenneth White, *Hokusai ou l'horizon sensible*

Premières éditions:
Skira, collection « Les grands siècles de la peinture », 1955;
in *Œuvres complètes*, vol. 9, Gallimard, 1979;
Skira, collection « La Peinture », 1994

*Nous reproduisons ici l'ensemble des photographies,
réalisées par Claudio Emmer et Hans Hinz, sous la direction d'Albert Skira,
parues dans l'édition originale. Leur placement au fil du livre suit,
autant que faire se peut, cette maquette.*

Chargée d'édition: Alice Kremer
Éditeur: François-Marie Deyrolle
Conception graphique: Juliette Roussel
Impression: Jelgavas Tipografija

La collection *Studiolo* a été créée grâce au concours
de la DRAC et de la Région Grand Est,
et de la Fondation Michalski.

© L'Atelier contemporain, mai 2021
ISBN 978-2-85035-039-9
www.editionsateliercontemporain.net