

« Zeichen verdichten sich / Les signes s'épaississent »

Entretien avec Rémi Labrusse et Maria Stavrinaki, commissaires de l'exposition « Préhistoire. Une énigme moderne », Centre Georges Pompidou, par Julie Ramos et Muriel van Vliet de la revue *Regards croisés*.

Un numéro de *Regards croisés* dont le dossier est consacré à André Leroi-Gourhan ne pouvait faire l'impasse sur la riche actualité que connaît plus largement l'étude de l'imaginaire moderne de la préhistoire en histoire de l'art et en esthétique. Notre revue avait déjà, dans son numéro n° 6, publié une recension des catalogues d'exposition et des ouvrages consacrés en 2016 à l'ethnologue allemand Leo Frobenius. D'une part, sa collection de relevés des grottes ornées d'Afrique avait connu une réception internationale, en particulier artistique. D'autre part, ces publications témoignaient des échanges entre chercheurs allemands et français, notamment initiés par le programme scientifique *Anthropos. Histoire croisée de l'ethnologie et de la préhistoire en Allemagne et en France jusqu'aux années 1960*.¹ C'est aujourd'hui de Paris que résonne cette actualité grâce à une grande exposition organisée au Centre Georges Pompidou par Cécile Debray (directrice du Musée de l'Orangerie), Rémi Labrusse (professeur d'histoire de l'art contemporain, Université Paris Nanterre) et Maria Stavrinaki (Maître de conférences HDR, École des Arts de la Sorbonne, Paris 1 ; EHESS, Centre Georg Simmel). Deux des trois commissaires ont accepté de répondre à nos questions sur cette « énigme » qu'a constituée la préhistoire pour les artistes de la modernité et sur la manière dont elle a produit des réflexions et des inventions réciproques entre artistes et préhistoriens – on croitera d'ailleurs Leroi-Gourhan et Leo Frobenius. Au moment où nous publions cet entretien, nombre de lecteurs auront déjà pu visiter l'exposition dont on ne saurait assez saluer l'ampleur et la réussite en termes de transmission de la recherche et d'expérience sensible.

Regards croisés : La découverte de la préhistoire a représenté pour les artistes et la société, entre le début du XIX^e et le début du XX^e siècle, à la fois un moment de crise et une modification féconde de la compréhension de leur rapport au temps. Que signifie essentiellement, selon vous, cette profonde remise en question ?

Maria Stavrinaki : L'idée du temps long s'est formée de façon progressive à partir du XVIII^e siècle, notamment dans la philosophie et l'histoire naturelle des Lumières, bien qu'elle soit devenue objet de la conscience commune du monde occidental dans la première moitié du XIX^e siècle. Cette dilatation de l'âge de la Terre a entraîné progressivement la révélation de la haute antiquité de l'Homme. De façon significative, seule la découverte de l'art préhistorique s'est produite de façon soudaine et stupéfiante : en 1860 pour l'art mobilier et en 1879 pour l'art pariétal. Même si Jacques Boucher de Perthes, le préhistorien amateur que l'on crédite de la découverte de l'« homme fossile », avait la conviction que cet homme était nécessairement artiste, rien ne prédisposait les intelligences du XIX^e siècle à la découverte d'un art préhistorique raffiné, encore moins à celle d'un art monumental, impliquant l'existence d'institutions et d'une structure sociale très éloignée de l'absence de toute structure collective conjecturée par la philosophie des Lumières. L'effet de rupture de ces deux découvertes fut tel que plusieurs années furent nécessaires pour l'assimiler et en estomper le choc. Ce qu'il y a de fascinant avec la préhistoire est précisément cette dilatation du temps, qui a entraîné la conscience européenne vers un abîme. On a beaucoup glosé sur l'effet de rupture que l'accélération technique n'a cessé de produire depuis la fin du XVIII^e siècle, mais on a beaucoup moins pris en compte le fait que cette rupture s'est effectuée aussi par la découverte d'un passé insoupçonné. Et qui parle de « rupture » ne parle pas seulement de « crise », mais aussi de création du « nouveau ». Ce nouveau, c'était le monde souterrain qui le révélait également.

Rémi Labrusse : C'est vrai que l'horizon sur lequel s'est dressée l'idée de préhistoire est celui d'une temporalité abyssale, échappant à la discursivité. Pour les sociétés modernes, dès la fin du XVIII^e siècle, la notion de préhistoire s'est d'abord formée dans les domaines de la philosophie et des sciences de la nature pour incarner l'idée d'un temps qui se refuse au récit. C'est pour cela que sa définition scientifique actuelle, resserrée sur les processus culturels d'hominisation jusqu'à l'écriture, est au fond restrictive. Dans la conscience collective, la notion couvre un champ bien plus vaste, qui remonte aux débuts de la vie, via les fossiles, et y intègre « l'aventure humaine ». Cette féconde remise en question, comme vous dites, du temps-récit de l'histoire procède d'une exigence contradictoire, elle-même liée à la sécularisation accélérée du monde : d'un côté, on rêve de soumettre tout le réel à un prisme de compréhension historique (c'est ce que Claude Blanckaert a appelé le « tournant historiciste des sciences humaines ») ; de l'autre, on est fasciné par le point de fuite où, tout au fond

– mais très concrètement, très physiquement – l’histoire se renverse en présence (c’est le sentiment que produisent d’abord les fossiles, puis les traces humaines mémorielles, qui se donnent comme de pures apparitions, non médiatisables, intransposables dans des *histoires* contextualisées). Cette double contrainte – chercher simultanément à parfaire et à briser l’historicisation du réel – confronte la démarche scientifique à ses limites et stimule grandement, en retour, l’imaginaire collectif et la création artistique.

Regards croisés : Dès lors, les artistes que vous avez sélectionnés participent-ils d’un imaginaire de la préhistoire, de l’art préhistorique, ou d’un entrelacement des deux ?
Rémi Labrusse : « L’art préhistorique » (catégorie en elle-même sujette à discussions) s’affirme véritablement comme un moteur de la création à partir du moment où les grottes ornées du Paléolithique sont reconnues et où leurs images (peintures ou gravures) sont diffusées sous forme de relevés – c’est-à-dire à partir du début du XX^e siècle. Dès lors, l’emblème par excellence de l’horizon préhistorique, c’est la grotte ornée, comme espace hors norme, concrétisation spatiale du « sombre abîme du temps » cher à Buffon, et comme réceptacle d’images énigmatiques, à la fois monumentales et brouillées, évidemment symboliques et radicalement indéchiffrables. Dans cet imaginaire s’entrelacent donc la question de l’art et celle, plus générale, des mondes engloutis. Auparavant, l’art ne joue qu’un rôle mineur dans l’idée de préhistoire : les petits objets mobiliers trouvés et identifiés dès les années 1860 fascinent par leur caractère énigmatique, mais ils sont trop peu nombreux, insuffisamment spectaculaires et trop apparemment réalistes pour investir massivement la pensée créatrice des artistes engagés dans une remise en cause de la mimésis. Au total, ce qui compte donc avant tout dans l’impact de la « préhistoire », il me semble, plus que l’art au sens formel du terme, c’est la puissance intrinsèque de l’idée de temps abyssal. Nous sommes d’ailleurs partis de cette constatation pour construire l’exposition et, notamment, pour montrer la différence radicale entre cette question de ce qui fait « préhistoire » et ce qu’on appelle communément le « primitivisme », où les rapports formels, en revanche, jouent un rôle décisif.

Maria Stavrinaki : En effet, à quelques exceptions près, les artistes ont commencé à s’intéresser à l’art préhistorique relativement tardivement, à partir des années 1920 plus précisément. Ce qui les a d’abord interpellés, c’était le monde défamiliarisant de la préhistoire, qu’ils ont imaginé soit pour le reconstituer de façon pleine et sensible, comme pour donner chair aux restes paléontologiques (tel était le cas des peintres réalistes), soit pour le réactiver dans son mutisme minéral et ses implications d’une fin possible de l’histoire humaine elle-même (tel était le cas de Max Ernst ou d’Alberto Savinio). Mais il est vrai que, dans le fond, il est impossible de dissocier les deux. Pour Giorgio de Chirico par exemple, et ce avant la Première Guerre mondiale, l’art des troglodytes correspondait à un certain stade de l’évolution humaine, où le rapport avec la nature était immédiat, entièrement réactif, presque photographique. Mais entretemps, il y a eu l’histoire, l’encombrante histoire, qui a rempli le monde de formes et de choses. De façon intéressante, De Chirico utilise la métaphore de la



Vue de l'exposition *Préhistoire. Une énigme moderne*, Paris, Centre Pompidou, 2019.

minéralité pour décrire ce monde saturé. Il se forme donc le projet « métaphysique » d'exprimer une seconde préhistoire, faite de fossiles et des spectres des choses, que le spectateur moderne doit déchiffrer dans une longue contemplation. D'une certaine façon, De Chirico a initié la conjonction du temps long de la préhistoire et de l'art préhistorique, qu'on peut trouver chez tant d'autres artistes comme Paul Klee, Jean Dubuffet, Lucio Fontana et aujourd'hui encore Pierre Huyghe, Tacita Dean ou Dove Allouche.

Regards croisés : Vous mentionnez votre volonté de dissocier l'imaginaire de la préhistoire du primitivisme. Cela pose la question du nouage des coordonnées du temps et de l'espace chez les artistes exposés. En d'autres termes, le primitivisme attribué à certaines civilisations non-occidentales n'a-t-il pas malgré tout nourri l'imaginaire préhistorique ou pensez-vous que celui-ci est venu s'en démarquer ou s'y opposer ?

Rémi Labrusse : L'idée de préhistoire, en elle-même, contribue puissamment à dés-exoticiser la question des origines. Ce sont les vieux réflexes occidentaux de quête du sens dans l'ailleurs qui sont court-circuités, au même titre, du reste, que les réflexes d'auto-célébration autochtone. À partir des années 1910, avec les enquêtes de Leo Frobenius en Afrique, la préhistoire devient mondiale : l'impact des images d'art rupestre saharien ou sud-africain qui ont été diffusées dans l'entre-deux-guerres est très important, mais il n'est presque jamais relié à une forme de pittoresque exotique. Symétriquement, il y a bien eu quelques tentatives d'annexion du Paléolithique à des discours nationalistes, notamment en France pendant et après la Première Guerre mondiale, mais ces derniers ne touchent guère le monde de la création artistique ou poétique. Cela dit, on ne peut pas vraiment parler d'universalisme pour autant, dans la mesure où ce qui s'offre à nous, remontant des profondeurs du sol, affirme une présence particulière dans toute sa concrétude, sa matérialité singulière ; et, encore une fois, le silence – le *mutisme* – des traces préhistoriques fait qu'aucun discours universaliste articulé ne peut sérieusement s'y greffer. Autrement dit, la force principale de l'idée de préhistoire est déconstructrice : de l'exotisme, du nationalisme, de

l'universalisme. Sur cette table rase, elle fait émerger une approche anthropologique fondée presque exclusivement sur l'évidence énigmatique des gestes, de l'investissement corporel dans le faire.

Maria Stavrinaki : Il est important de saisir d'abord la différence entre l'invention et les usages modernes de la préhistoire et le primitivisme, pour la relativiser quelque peu par la suite. Même dans ses manifestations les moins évolutionnistes et les plus conceptuelles, comme chez Pablo Picasso, l'évolutionnisme reste ancré dans un continent, un lieu, une culture particulière. Il fonctionne surtout de façon négative, en tant que réaction contre les normes de la culture européenne. Rien de tel dans la préhistoire, dont l'universalité anthropologique a été saisie immédiatement par les artistes. Ce qui fait le propre de la préhistoire, c'est qu'elle peut être réactivée indéfiniment et produire ainsi toujours et encore de l'histoire, mais de l'histoire conçue comme devenir, action, potentiel du futur. L'activation continue des formes préhistoriques par des artistes comme Picasso et Juan Miró, qui n'étaient guère étrangers au primitivisme aux débuts de leur travail, est très éloquente à cet égard. Des penseurs comme Georges Bataille et Max Raphael ont par ailleurs beaucoup insisté sur la différence entre la préhistoire et le primitivisme, bien que pour de mauvaises raisons : si la préhistoire était une origine, le primitivisme puisait dans des civilisations ruinées. N'oublions pas cependant que devant ces images incompréhensibles que cachaient les parois des cavernes pendant des millénaires, on a eu recours à ces fossiles vivants, à ces ruines qu'étaient supposément les primitifs pour les interpréter. La magie, première étape de la formation métaphysique de l'espèce, était la première réponse à l'énigme que les hommes de la préhistoire offraient à l'intelligence occidentale. Car il s'agit en effet d'un « don » : dans la mesure même où l'énigme de la préhistoire n'a pas et n'aura jamais de réponse, elle offre et offrira au présent un potentiel fictionnalisant dont il pourra se saisir à tout instant, soit pour tisser ses récits d'identification, soit au contraire pour les désenfiler et les défaire.

Regards croisés : Vous évoquez la magie. Il va sans dire que les positionnements des artistes sont divers, mais quel sens attribuèrent-ils à l'art et au statut de l'artiste de la préhistoire, quelle fut la place que les artistes accordaient à sa dimension rituelle ? Celle-ci renvoie-t-elle au caractère instinctif, clanique, tribal, voire chamanique de l'homme ou au contraire à son caractère rationnel et organisateur de mythes collectifs ?

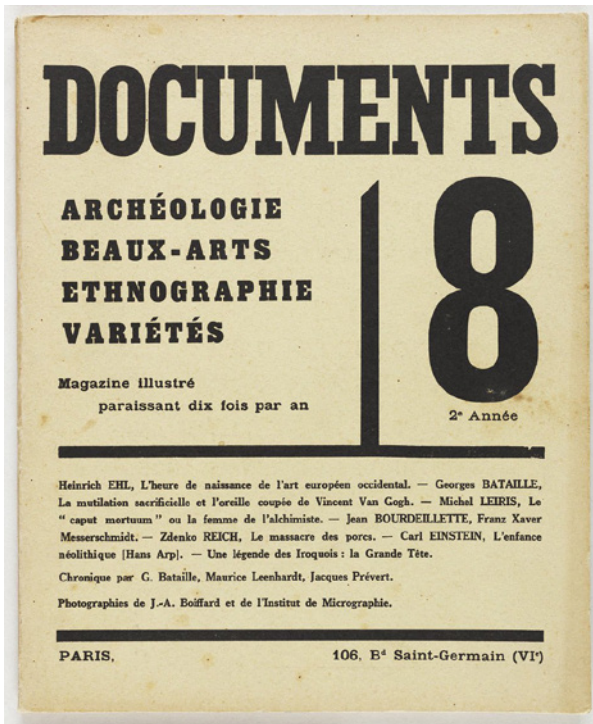
Rémi Labrusse : La première réponse à cela, c'est que l'idée de préhistoire, lorsqu'elle est méditée en profondeur, interdit fondamentalement l'attribution d'un sens univoque à ses témoins artistiques. Les artistes qui se sont attachés avec le plus de vérité à de tels témoins sont ceux qui ont précisément fait de l'indétermination du sens, de son potentiel polymorphique infini, le cœur de la leçon « préhistorique ». Le Picasso du tournant des années 1920 et 1930 est un excellent exemple de cette position, mais il n'est pas seul : on pourrait, dans le détail, montrer la même chose à propos du *Cube* d'Alberto Giacometti, des *Constellations* de Miró, etc. Le cas de Max Ernst est aussi révélateur : sa propension extrême à se mettre en scène comme artiste-chamane

n'est pas renforcée mais au contraire ébranlée par sa pensée de la préhistoire, laquelle ne s'appuie guère sur le possible message « chamanique » des grottes ornées paléolithiques mais est essentiellement tournée vers l'idée d'une terre inquiétante, étrangère à l'homme, qui vient nourrir chez lui une poésie apocalyptique, que nul chamane ne réenchante. Cela dit, si on adopte maintenant une démarche d'histoire culturelle, on peut en effet, comme vous le suggérez, mettre en évidence une inclination récurrente à s'appuyer sur la référence à l'art paléolithique pour rêver de nouveaux rituels, orchestrés par un artiste-mage. Joseph Beuys, par exemple, a beaucoup capitalisé sur ce thème, en partant de ses premiers dessins inspirés des relevés de Frobenius pour aboutir à ses performances comme *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*. Inversement – et pour aller jusqu'au bout de votre question – le Néolithique a plutôt fasciné comme la manifestation originelle de sociétés fondées sur une nouvelle rationalité, une violente mise en ordre du monde dont la techno-industrie serait l'aboutissement : il sert alors – pensez à Robert Smithson – de schéma emblématique pour comprendre et critiquer les temps modernes et en annoncer le fatal écroulement dans l'indifférencié.

Maria Stavrinaki : Les artistes suivent en quelque sorte les interprétations dominantes. L'hypothèse rituelle a été déterminante dans les années 1920-1930, pour quelqu'un comme Miró par exemple. Quant à la préhistoire plus structuraliste, il est intéressant de réfléchir à cette coïncidence de la primauté de l'horizontalité chez André Leroi-Gourhan et chez des artistes comme Dubuffet, Robert Morris, Smithson, Carl Andre ou Richard Long. Mais il s'agit plutôt des démarches analogues de désesthétisation entreprises dans des champs différents de l'art et de la culture. Si les lecteurs de Leroi-Gourhan ne manquent pas pendant ces années (notamment les artistes de Supports-Surfaces en France), il est indéniable que c'est aujourd'hui surtout que l'impact de sa pensée est déterminant.

Regards croisés : La découverte de l'art préhistorique a aussi suscité une réflexion non seulement sur les formes, mais aussi sur les matériaux et les techniques chez des artistes comme André Masson, Picasso, Miró, Dubuffet... Est-ce le renouvellement des formes et de leurs agencements, en raison de la croyance en des procédés plus originaux ou supposés faire écho à des pulsions artistiques profondes, qui a été décisif ? Ou est-ce le recours à des matériaux jugés « pauvres » ou bruts, tels que le sable, le bois ou la pierre qui a marqué cette rencontre entre modernité et Préhistoire ?

Maria Stavrinaki : Cela dépend des artistes. La répétition des mêmes gestes à travers la longue histoire humaine a été d'une importance capitale pour des artistes comme Brassai, Picasso, Dubuffet, Fontana ou Claes Oldenburg. C'est cette répétition qui contractait le temps et qui permettait à la préhistoire de ressurgir au sein de la modernité. En même temps, les matériaux « bruts » étaient aussi décisifs, car ils encourageaient le mode opératoire « informe » de la création (pour se souvenir ici du terme de Bataille, réactivé par Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss), de même qu'ils impliquaient avec force le temps long de la terre et du vivant. N'oublions pas pour autant que la préhistoire a pu être exprimée dans l'art du XX^e et du XXI^e siècles à travers des



Documents n°8, 1930, couverture.

matériaux et des formes industrielles. C'est même ce contraste qui a intéressé les artistes, car c'est ce contraste qui produit l'historicité spécifiquement moderne.

Rémi Labrusse : Je ne suis pas sûr qu'une esthétique de la pauvreté des matériaux procède directement d'une pensée de la préhistoire. Elle s'y relie bien sûr dans une certaine mesure, mais au même titre que bien d'autres sources d'inspiration, venues des mondes non-européens notamment. Et ce qui nous vient en propre de la préhistoire est marqué d'abord par la minéralité : les objets en bois sont inexistant ; l'os, l'ivoire ont subi des processus de fossilisation ; au total, la pierre est omniprésente, notamment dans l'immense corpus des outils. Elle l'est évidemment aussi dans les grottes, où les peintures et les gravures se signalent avant tout par la fraîcheur sensible des gestes imprimés sur les parois. Chez les artistes que vous mentionnez, l'usage de matériaux inattendus, comme le sable ou la terre, sert à incarner cette énergie physique du geste de façon à produire un sentiment de présence, submergeant l'imagé-récit. Et là, oui, ces procédures font puissamment écho à une esthétique de l'anachronisme dont la préhistoire est porteuse : dans les objets préhistoriques, en effet, le plus profond passé se manifeste en tant que présence physique immédiate, tout en maintenant sa valeur de passé immémorial. Une concaténation des dimensions du temps que les traces matérielles – plus que les matériaux proprement dits – de l'art préhistorique ont exaltée.

Regards croisés : Les travaux d'André Leroi-Gourhan, auquel est consacré le dossier de ce numéro de *Regards croisés*, ont montré que des signes abstraits accompagnaient, dans la préhistoire, les figures de bison, de cheval, tels les signes claviformes, quadrangulaires, points et flèches. Ils montraient donc que l'art comportait des éléments non figuratifs dès ces origines. Faut-il parler d'une continuité en l'homme de sa fonction symbolique ? En d'autres termes, votre exposition postule-t-elle une filiation

ou une parenté entre l'art des cavernes et les signes, par exemple inventés par Paul Klee ou Vassily Kandinsky, au-delà des affirmations des artistes ?

Maria Stavrinaki : L'intérêt des artistes pour ces signes énigmatiques de la préhistoire, parfaitement compatibles avec l'abstraction, est certain, et notre exposition tente de l'explicitier à travers Klee, Brassai, Asger Jorn ou Dubuffet. Mais en même temps le signe de la préhistoire qui a le plus marqué les artistes est sans doute l'empreinte, dont la spécificité consiste précisément à dépasser le dualisme entre la figuration et l'abstraction. Ce signe tactile et indiciel a marqué les esprits de Richard Long, de Kandinsky ou d'Yves Klein.

Rémi Labrusse : Avant même Leroi-Gourhan, dans les années 1930, la réception de l'art paléolithique est marquée par une sensibilité accrue à son caractère complexe, multidimensionnel. Au début, on avait surtout diffusé des représentations de femmes et d'animaux et, qui plus est, dans le cas des compositions pariétales, on avait souvent découpé artificiellement des motifs singuliers dans les reproductions, de manière à les rapprocher de la structure traditionnelle du tableau. Mais la multiplication des découvertes et des travaux savants a ouvert d'autres voies d'accès : les signes non figuratifs en font partie, et plus généralement, tout ce qui échappe à une approche iconographique bien structurée (les tracés ininterprétables, les superpositions de motifs, les formes inachevées, etc.). Plus que d'éventuels alphabets de signes visuels, c'est cette épaisseur de l'image non représentationnelle qui remonte de la préhistoire : « *Zeichen verdichten sich* », « les signes s'épaississent » (ou se compriment), comme le dit le titre d'un dessin de Klee de 1932, qui figure dans l'exposition. Quant à Leroi-Gourhan lui-même, son impact, dans les années 1960, me semble avoir surtout été important pour exalter la valeur esthétique des gestes et des techniques en tant que tels.

Regards croisés : À ce sujet, quel rôle ont eu les écrits d'artistes, mais aussi les revues comme *Documents*, à laquelle Georges Bataille et Michel Leiris, notamment, ont pu collaborer et quelle place avez-vous choisi de leur accorder dans votre exposition ? Peut-on aborder le lien entre modernité et préhistoire à travers les inventions graphiques et même typographiques de ces écrits et organes de publication ? Est-ce que ces revues, privilégiant le visuel, usant de la photographie, ont inventé un langage permettant le dialogue entre périodes temporelles différentes ?

Maria Stavrinaki : Le rôle des revues fut capital, et c'est pour cette raison que nous leurs accordons une présence très importante dans l'exposition. Les artistes avaient rarement une connaissance de première main des œuvres préhistoriques avant la fin de la Deuxième Guerre mondiale, quand ils ont commencé à descendre dans les grottes, notamment la grotte de Lascaux (Giacometti, Henry Moore) et d'Altamira (Miró). S'ils avaient une connaissance directe des artefacts préhistoriques (et encore, ils n'étaient pas nombreux dans ce cas), leur fascination pour la préhistoire était due généralement aux revues d'avant-garde comme *Les Cahiers d'art* ou *Documents*. C'est au sein de ces pages également qu'a eu lieu la rencontre stupéfiante entre les œuvres des préhistoriques et des modernes.

Rémi Labrusse : Les revues d'avant-garde de l'entre-deux-guerres ont été des lieux privilégiés d'interaction entre le discours savant et le discours esthétique sur la préhistoire ; en particulier, elles ont orchestré un brouillage des frontières entre esthétique et anthropologie. Lorsque Christian Zervos, en 1930, consacre un numéro spécial de *Cahiers d'art* à l'Afrique selon Leo Frobenius et Henri Breuil (c'est-à-dire en fait à l'Afrique préhistorique), non seulement il ouvre ses pages à des analyses de préhistoriens et d'ethnologues éloignés du monde de l'art contemporain mais en plus, visuellement, il n'hésite pas à reproduire des schémas pédagogiques et des images très austères de séries d'outils lithiques ou de tessons en coquille d'œuf d'autruche, organisés sur un mode typologique. Quant au « dialogue » entre périodes différentes, il prend surtout la forme du choc anachronique, par la confrontation d'images d'origines géographiques, temporelles et fonctionnelles complètement différentes. Dès le début des années 1920, *L'Esprit nouveau* de Le Corbusier et Ozenfant a excellé dans ce genre de juxtapositions, en y intégrant parfois des objets paléolithiques. Puis *Cahiers d'art*, *Documents* ont développé à leur tour ces pratiques. Ce faisant, la structure de leur iconographie procède des mêmes forces contradictoires que celles qui ont présidé à l'invention de l'idée de préhistoire : d'un côté, on exalte à l'extrême une démarche généalogique mue par un besoin d'historicisation survolté, constamment assoiffé de nouvelles sources à explorer, avec l'aide des savants ; de l'autre, on fait exploser les cadres historiques en rapprochant sur une même page ou dans une même séquence des images hétérogènes et en justifiant ces accouplements sauvages par l'énergie anhistorique qui en découle.

Regards croisés : Malgré la résistance de la préhistoire au mythe, les artistes proposent-ils un mythe de la préhistoire ? Est-ce que cela a contribué à projeter sur l'art préhistorique des valeurs modernistes, telles que l'idée d'une autonomie de l'art ? Et si cela est le cas, ce prisme déformant a-t-il été, selon vous, dommageable à une profonde compréhension de ce que signifie cet imaginaire ?

Rémi Labrusse : Comme je viens de le suggérer, la force de la relation profonde de l'art moderne à la préhistoire vient de sa capacité à résister à l'imagerie et donc au(x) mythe(s) de la préhistoire. Ce n'était pas le cas dans la peinture académique de la fin du XIX^e siècle, dans laquelle se met en place tout un système de clichés dont les illustrations pédagogiques, le cinéma, la bande dessinée sont encore tributaires aujourd'hui, de *Rahan* à *La Guerre du feu*. Au contraire, la « magie » qui irrigue la résonance préhistorique de certaines images de Paul Klee, disons, ou – dans une tout autre région de l'esprit – de Lucio Fontana vient toujours de leur caractère infixable, de cette énergie paradoxale qui émane de l'obscurité du sens. Georges-Henri Rivière l'avait déjà dit dans un court article de *Cahiers d'art*, en 1926, pour lequel j'ai une affection particulière : « Et ceux qui croiront remonter aux sources trouveront le nuage². »

Maria Stavrinaki : L'autonomie de l'art ne constitue que l'un des récits dominants de la modernité, qui a été constamment contredit par le récit contraire de la fusion de l'art et de la vie (même si c'était l'art qui donnait surtout le ton !). Ce qui est intéressant, c'est que la préhistoire s'est pliée à ces deux récits : on a pu y projeter des mythes

Joan Miró et Josep Llorens Artigas visitant la grotte d'Altamira en 1957.



collectifs ou bien des émotions individuelles, que l'opacité du temps et les blocs structurels des parois des cavernes n'auraient étouffées. On a pu aussi, comme l'a fait Bataille, lier la préhistoire à la modernité à travers la notion du sacré : si l'animal incarnait le sacré de la préhistoire, la modernité a tourné ses flèches contre l'art lui-même. Dans ce geste double, l'art était à la fois le corps sacré et l'activité symbolique qui visait à l'altérer.

Regards croisés : À l'inverse, les artistes contemporains (tels Giuseppe Penone ou Richard Long) permettent-ils d'approcher, voire de comprendre l'art de Lespugue, de Pech-Merle, etc., d'une façon autre que le discours savant ?

Maria Stavrinaki : Nous sommes sur des registres très différents : la science et l'art approchent nécessairement de façon distincte les mêmes objets. Cela ne veut pas dire bien sûr que les artistes sont des êtres incultes ou instinctifs, mais leur travail s'inscrit dans le régime du sensible et produit de la pensée à travers des formes symboliques.

Rémi Labrusse : Penone ou Long sont davantage marqués, il me semble, par la complexité du moment néolithique que par la grande énigme paléolithique. Leurs monuments paradoxaux, retournés contre eux-mêmes, constituent des zones de réflexion critique sur le rapport de l'homme moderne avec son environnement naturel et sur la monumentalisation comme telle, en tant que geste d'emprise. Ils nous aident peut-être plus à comprendre Carnac ou Stonehenge, par conséquent, que Lespugue ou Pech-Merle. Cela dit, je vous rejoindrais volontiers sur un point : par une esthétique de l'empreinte (les empreintes de main et de pied de Long, les empreintes digitales de Penone), les artistes que vous citez et, avec eux, bien d'autres artistes modernes et contemporains nous conduisent aussi à une sorte de compréhension par contact, à l'égard de l'art préhistorique en général. Ces empreintes ont quelque chose d'auto-réflexif : elles désignent et célèbrent un mode d'approche empathique qui caractérise plus globalement l'intériorisation artistique de l'idée de préhistoire. Les artistes mobilisés par une pensée de la préhistoire nous aident grandement, en effet, à transmuier en « expérience intérieure », pour reprendre une expression bataillienne, ce que le discours savant s'efforce d'objectiver, c'est-à-dire de circonscrire par l'extérieur.



Couverture du catalogue de l'exposition *Préhistoire. Une énigme moderne*, sous la direction de Cécile Debray, Rémi Labrusse et Maria Stavrinaki, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2019.

Regards croisés : Votre exposition émane d'une collaboration avec le Musée de l'Homme, qui présente lui aussi remarquablement l'art préhistorique, mais aussi avec le Musée des Antiquités Nationales et le Musée National de la Préhistoire. Qu'apportera l'exposition du Centre Pompidou à cette réflexion muséologique ?

Rémi Labrusse : L'éternel problème de la muséologie se pose, dans le cas de la préhistoire, avec une intensité particulière : comment concilier la préservation de l'aura d'un objet et sa contextualisation ? Comment associer présence et historicité ? Au Centre Pompidou, nous avons d'abord exclu tout recours à des facsimilés (ce qui interdisait, par exemple, l'évocation directe des grottes ornées) ; l'aura de l'objet réel, fût-elle de l'ordre de la croyance, se construit aussi sur l'expérience du manque. Puis, notre but a été de ne pas refermer les questions en proposant des interprétations affirmatives. La force de la préhistoire est de creuser en chacun des galeries de questionnements insondables. Si on croit pouvoir y répondre, on a perdu.

Maria Stavrinaki : Nous avons opté pour une coexistence des œuvres préhistoriques et modernes, qui voudrait échapper à l'habitus de la « source », de la « citation littéraire » et qui suggère plutôt une voie d'appropriation créative des artefacts préhistoriques par les modernes.

Regards croisés : Comment avez-vous établi ce jeu de correspondances ? Court-on toujours le risque d'esthétiser les œuvres en les sortant de leur contexte culturel ? Quelles sont les difficultés que vous avez pu rencontrer face aux ou avec les impératifs qui guident une anthropologie de l'art à la fois rigoureuse et ouverte ?

Maria Stavrinaki : Nous avons constitué un corpus d'œuvres modernes et contemporaines – qui n'est pas exhaustif bien entendu ! – à partir de la reconnaissance de signes et des procédés formels de la préhistoire au sens large (géologie, paléontologie, art préhistorique), mais aussi à partir de textes, que nous avons tantôt relus dans la perspective de la préhistoire et tantôt découverts dans une longue recherche. Cette exposition est nourrie également d'un important travail d'archives. Pour répondre à la question de l'esthétisation, il est fatal que les œuvres préhistoriques soient esthétisées une fois appropriées par les artistes modernes et contemporains, même si ces

derniers y ont trouvé la force de désesthétisation dont ils ont pu avoir ardemment besoin. Il me semble que dès qu'on aborde un thème à travers ses usages et ses appropriations, on le décontextualise, on le défamiliarise même. D'une certaine façon, la préhistoire a permis à la modernité de se défamiliariser avec elle-même. Mais l'inverse n'est pas moins vrai : la modernité, à travers une pléthore de modes de représentation, a modelé la préhistoire. Toujours opaque, toujours lacunaire, elle se prête aux usages qu'invente chaque présent, aujourd'hui comme hier. En décontextualisant les artefacts symboliques et techniques de la préhistoire, l'exposition *Préhistoire. Une énigme moderne* investit et matérialise leur force de présentification.

Rémi Labrusse : Vous avez bien raison de poser la question car une des caractéristiques de la référence à la préhistoire au XX^e et au XXI^e siècles est d'être extraordinairement consensuelle, de sorte qu'un très grand nombre d'artistes auraient à bon droit pu figurer dans la liste d'œuvres de l'exposition. Un objectif encyclopédique, légitime intellectuellement, aurait été immaîtrisable en pratique et n'aurait fait qu'engendrer de la confusion en égrenant les exemples les uns après les autres, sans donner aux œuvres l'espace physique et mental indispensable pour diffuser leurs significations. Il a donc fallu opérer des choix, lesquels, dans l'ensemble, ont privilégié les œuvres dans lesquelles la préhistoire induit un ébranlement fondamental du rapport au monde et aux images, chez les artistes considérés : ne pas mettre en avant, par conséquent, l'illustration de la préhistoire ou l'imitation de l'art préhistorique mais la résonance de l'idée de préhistoire dans une démarche créatrice d'ensemble. Concrètement, par exemple, en ce qui concerne la fin du XIX^e siècle, cela nous a conduits à exclure presque complètement la peinture académique et à nous concentrer sur Paul Cézanne et Odilon Redon. Cette option de base n'exclut pas, cependant, la présentation d'homologies formelles de loin en loin, comme les néo-vénus paléolithiques de Brassai ou de Louise Bourgeois ou les pseudo monuments mégalithiques de Richard Long ou de Robert Morris. Quant au contexte culturel, non, il n'est pas occulté, car celui qui nous concerne n'est pas le contexte de la préhistoire comme telle mais celui de *l'invention* de la préhistoire, c'est-à-dire une histoire spécifiquement moderne que nous illustrons avec quantité de documents, parallèlement aux œuvres. Enfin, qui a peur de l'esthétisation ? Une exposition n'est pas un manuel scolaire, et la présence nue de l'objet ne revient pas à occulter la vérité historique ; elle la porte plutôt à l'incandescence.

- 1 <https://anthropos.hypotheses.org/histoire-croisee-der-ethnologie-in-deutschland-und-frankreich-im-fruehen-20-jahrhundert>
- 2 Georges-Henri Rivière, « Archéologismes », *Cahiers d'art*, 1926, n° 3, p. 177-180.