

# Voir ça - Savoir

## 1 - Vincent Corpet

Il me semble qu'au moins depuis le début de ta discipline, la préhistoire, chaque génération de chercheur a été persuadée d'être capable de voir ce qu'il y a sur les parois des grottes ornées. Pourtant il court autant d'anecdotes sur le fait de ne rien voir, qu'il y a de grottes ou de générations de préhistoriens.

A Altamira, c'est la petite fille de Sautuola qui découvre les peintures du célèbre plafond, à Gargas un des premiers fouilleurs ne voit pas les mains qui sont à 1 mètre de l'endroit où il fouille et même à Arcy-sur-Cure, dans les années 1980 on "karchérise" des parois d'une grotte en détruisant les peintures qui se trouvaient dissimulées parmi la calcite et les reliefs.

Il me semble clair que dans ces exemples le **savoir** nous conduit au **voir ça**, et ceci dans une discipline, qui ontologiquement est née après s'être assurée de la prééminence du **voir ça** sur le **savoir**. J'entends par là qu'il n'y avait pas encore de textes de référence, donc que l'on était dans l'obligation de voir tout ça pour ensuite élaborer un savoir, une science.

## 2 - Jean-Michel Geneste

Tu commences très fort en lançant dans la mare un pavé de cette dimension ! Tu suggères l'existence, un lien de causalité, entre la capacité de voir et celle de savoir ! Bon je comprends que tu veuilles coller au titre **Voir ça - Savoir** et que, dans le même temps tu souhaites annoncer que tu vas rester, tout cet entretien durant, l'irascible frondeur que tu es tous les matins où, les pinceaux à la main, tu tentes de nous faire savoir que l'on ne voit rien dans ces toiles où ton imagination a appris à suivre des formes perçues. Alchimiste comme tous les artistes singuliers !

Mais je ne peux te laisser suggérer que la seule capacité de voir est à l'origine des incapacités à identifier ; nous savons que c'est l'œil qui perçoit et que c'est le cerveau qui par les outils de la pensée et de la conscience va voir (concevoir).

Pour illustrer cela revenons simplement sur les circonstances et le contexte des événements que tu évoques à propos de trois sites d'art pariétal et qui sont loin d'être seulement de simples anecdotes. Une réserve, car il n'est pas certain que je pense à revenir sur le troisième cas (qui est à mon avis différent des deux premiers) qui n'est pas isolé, de nettoyage intempestif de parois qui s'avèrent trop tardivement ornées à un œil perspicace. Et j'écris œil pour rentrer dans le vif du sujet, car il s'agirait bien de parler de vision avant de parler de regard.

A Altamira, la scène (ou plutôt l'histoire car c'en est une qui a sa place dans l'histoire des sciences) se passe en 1880 quand Marcelino Sanz de Sautuola va revoir la grotte d'Altamira dont il conserve le souvenir, à la suite d'une première visite quelques années plus tôt, des parois de certaines galeries portant des dessins. Il est accompagné de sa fille Maria qui va "voir" immédiatement des représentations de « boeufs » au plafond de l'entrée. Le fait est rapporté par l'entourage et par de Sautuola lui-même qui dit s'en étonner.

De Sautuola est un esprit éclectique, un érudit de cette époque et ce milieu (il est avocat si je ne me trompe) sensibilisé aux avancées scientifiques de cette fin du XIXe siècle et il a aussi bien lu Lamarck, Lyell, Buffon, Cuvier, Boucher de Perthes que Darwin et d'autres encore ; il est donc à même de reconnaître dans les représentations peintes sur le plafond d'Altamira des bisons. Il procède alors spontanément à une identification analytique de l'objet vu et va rapidement comprendre qu'il s'agit de bisons, une espèce quasi disparue d'Europe, en tout cas d'Espagne, mais dont les formes lui sont familières s'il a feuilleté d'innombrables fois les œuvres complètes de Buffon et leurs indispensables planches gravées qui sont peut-être dans sa bibliothèque... (On peut l'imaginer). D'où des connaissances scientifiques et un raisonnement rationnel qui vont le conduire à construire l'hypothèse qu'il s'agit de représentations remontant à une période antique qu'il attribue au Paléolithique! Un sans faute inventif et exceptionnel qui n'aura pas beaucoup d'écho puisque, malgré la publication rapide de cette découverte, le milieu scientifique restera sceptique jusqu'à ce qu'en 1895-1897 on découvre en France les grottes de Pair-non-Pair, la Vache, Les Combarelles,

Font-de-Gaume, et que Cartailhac publie son *Mea culpa d'un sceptique* dont la première partie du titre focalise le sujet sur Altamira.

Par contre Maria sa fille réagit sur un autre mode en reconnaissant intuitivement des animaux qu'elle connaît pour en voir quotidiennement dans son environnement : des bœufs, qu'elle observe en pâture dans les prairies ou en attelage sur le chemin sinueux qui conduit de Santillana del Mar à la colline d'Altamira. Elle a donc, comme son père, perçu des représentations colorées polychromes mais à partir de là ils ont interprété les formes animales en fonction de leur propre système de référence. Ceci pour dire qu'en dehors d'une éducation rigoureuse de la pensée nous interprétons les événements et les perceptions transmises au cerveau, par les organes de réception que sont nos sens, en fonction de nos savoirs à un moment déterminé.

Il me revient toujours une expérience visuelle d'enfance qui nous a par la suite souvent fait sourire ma sœur et moi quand, de retour en Périgord après des années passées dans une île, nous observions ce qui nous apparaissait comme un pêcheur sur sa pirogue au milieu d'une mer houleuse qui le dissimulait irrégulièrement ainsi que nous avons l'habitude d'en observer à longueur de journée et sans pouvoir comprendre qu'il s'agissait d'une autre situation..; celle d'un laboureur sillonnant un vaste champs et dont on n'apercevait par intermittence que le haut du corps qui paraissait se déplacer sans contact avec le sol, debout sur sa herse derrière son cheval.

Quant à Gargas dont nous avons déjà parlé sur place il y a peu, en compagnie de Christine San Juan et de Pascal Foucher, tu évoques le cas de Félix Régnauld, un des premiers fouilleurs qui a pendant des années travaillé au pied des parois où sont peintes près de 200 mains noires ou rouges (ou plus!). A partir de 1872 il va travailler dans la cavité sans rien déceler sur les parois au pied desquelles il fouille jusqu'en 1906 date à laquelle il revient à Gargas après avoir lu le *Mea culpa* de Cartailhac et surtout l'ouvrage de Cartailhac et Breuil *La caverne d'Altamira* abondamment illustré de reproductions en couleur dont des mains négatives. C'est alors qu'il va se mettre en quête de représentations paléolithiques et découvrir les premières mains à Gargas mais non point sur les parois près desquelles il travaillait mais plus loin..... au fond d'une galerie.

Pour lui aussi il ne s'agit pas de l'incapacité de voir au sens de perception sensorielle (encore qu'il faille s'interroger sur l'éclairage disponible...) mais de la capacité à concevoir le possible ; j'irai même jusqu'à dire à voir ce qui a déjà été vu. Régnauld est dans la norme des chercheurs et des scientifiques qui re-trouvent ce qui a été par ailleurs inventé et porté au rang de ce qui est connu. C'est particulièrement vrai pour lui puisqu'il avait eu le désagrément dans le passé de se faire superbement ignorer de Cartailhac en annonçant, dès 1897, donc bien avant les découvertes de Font-de-Gaume et des Combarelles, la découverte de peintures préhistoriques dans la grotte de Marsoulas (oui les peintures que Gilles et Carole t'ont fait découvrir à leur tour!). De telles situations qui semblent paradoxales ne le sont pas ; elles s'expliquent par la distinction que l'on doit en permanence faire entre ce qui est perçu et ce que nous sommes en mesure de comprendre, en général par référence à un savoir constitué personnel ou collectif. Seul un regard éduqué peut réellement voir ce qu'il « convient » de voir. Ainsi il n'est pas possible de dire que tous les visiteurs qui sont, au cours des siècles passés près des représentations animalières de Niaux, Gargas, ou Rouffignac, ainsi qu'en témoignent les graffitis superposés aux dessins préhistoriques, ne les ont pas vues. Ils les ont bien vues (regardées) mais ne les ont pas comprises faute d'éléments explicatifs qui n'ont émergé que progressivement, au début du XXe siècle, lorsque des faisceaux de preuves et d'arguments rationnels ont été intellectuellement construits.

Mais plus que cela ce que tu veux me conduire à poser c'est ce que savoir veut dire dans ce cas précis d'œuvres essentiellement visuelles. Oui bien évidemment ce n'est pas de voir dont tu te soucies mais bien de ce que savoir recouvre dans le cas des manifestations d'art rupestre (préhistoriques ou non d'ailleurs). Ce soir ce que j'en dirai c'est qu'il s'agit, là où elles se trouvent (il y a toujours des exceptions) de réalisations qui ne sont ni gratuites ni le fruit du hasard mais d'œuvres de sens dont les motivations hier comme aujourd'hui sont infiniment diverses et en accord avec des corpus de besoins, comportements et pratiques exprimés pour ce qu'il en subsiste par des signes, images, représentations (et dont les corollaires vivants ont disparus à jamais ou presque) qui sont disposés sur des supports privilégiés signifiants et indissociables des espaces et paysages au sein desquels les populations sont enchâssées. Ainsi formulé c'est tarte à la crème mais je souhaite par là même que d'autres prennent ici le relais pour te répondre à leur tour car plusieurs ont des éléments de réponse précis dans des contextes bien informés et non pas seulement dans le champ de la préhistoire si loin de nous à bien des égards.

### 3 - Gilles Tosello

L'attaque frontale de Vincent est bien dans son style : je secoue l'arbre et je regarde ce qui tombe...

Il est certain que ces histoires de ne pas voir ce qui sous notre nez ont quelque chose d'étonnant et d'incroyable, à première vue. Si je comprends Vincent à demi-mot ou plutôt entre les lignes, il y a comme un reproche, un constat d'incompétence pour ces anciens préhistoriens : trop bêtes pour voir celles qu'ils avaient sous les binocles ? Jean-Michel fait quelques mises au point bien utiles. La référence à la découverte d'Altamira m'a incité à revenir au rapport publié par Edouard Harlé dans la revue « Matériaux » de Cartailhac en Juillet 1881. Rappelons ce fait peu connu me semble-t-il : Marcelino Sanz de Sautuola, qui fait des fouilles dans la grotte, découvre les premiers dessins en 1875 mais le Plafond ne sera repéré qu'en 1879 (dans l'article d'Harlé, il n'est fait aucune allusion à sa fille Maria).

Harlé, paléontologue qui s'était rendu sur place, raconte à la manière d'un rapport d'expert (de détective faudrait-il dire) en posant de manière fort rationnelle le problème global de la datation des dessins (du Plafond) dans leur contexte archéologique (les « débris » issus des fouilles). Il y reconnaît des vestiges de l'époque de La Madeleine (plutôt au commencement ajoute-t-il), ce qui laisse quelque peu pantois quand on sait les dates obtenues pour les peintures d'Altamira... Mais pour Harlé, ces dessins ne peuvent avoir une date ancienne pour de multiples raisons, toutes d'une logique impeccable.

D'abord, l'absence de fumée sur le plafond. Pour dessiner au fond d'une caverne, il faut y voir clair et donc faire des feux, avec comme conséquence un important dépôt de fumée ; si la fumée a disparu à Altamira, comment expliquer que de fragiles dessins se soient conservés ?? C'est donc la preuve qu'ils furent réalisés à l'aide d'un éclairage artificiel. Ensuite, Harlé remarque des différences de talent entre la biche (l'œuvre d'un maître) et les bœufs qui, étant munis d'une bosse, devraient avoir tous les caractères de l'aurochs ; or non seulement, « ils présentent de nombreuses et importantes différences non seulement avec l'aurochs mais aussi entre eux. » (*Je pense qu'il s'agit d'un usage ancien du mot « aurochs » et qu'il faut lire « bison »*). Harlé ajoute « la tête de plusieurs ne ressemble à celle d'aucun animal : l'auteur des peintures qui a su si artistement représenter la biche, n'a donc jamais vu d'aurochs. » Il remarque aussi que l'ocre rouge est commune dans le pays et qu'on l'emploie à badigeonner les maisons. Il observe les dessins de très près, note des cas de superpositions de stalactites sur les peintures et des cas inverses, des fissures remplies de couleur... Harlé décrit aussi des signes, « quadrillages rouges » et des animaux noirs qu'il pense (à juste titre) dessinés au fusain (dans la partie profonde de la grotte connue aujourd'hui comme « La Cola de Caballo »). On commence à deviner sa conclusion finale, impitoyable à lire même avec le recul des 130 années écoulées et qui a dû littéralement transpercer M. de Sautuola : « je pense avoir démontré que les belles peintures du plafond sont fort récentes. Il semble probable qu'elles ont été faites dans l'intervalle des deux premières visites de M. de Sautuola, de 1875 à 1879. »

Quant aux autres dessins, signes et animaux noirs moins habiles, aperçus par de Sautuola dès 1875, et dont certains sont recouverts de calcite, la minceur de la couche de concrétion prouve bien « qu'ils ne remontent pas une très grande antiquité » mais « datent de quelque temps ». On note l'approximation finale (formulée sans humour c'est évident, Fernand Raynaud n'étant pas encore né).

Et voilà, l'affaire Altamira est réglée ! Si l'on reprend les arguments (à la lumière de ce qu'était la Préhistoire à l'époque), on peut faire l'effort d'en comprendre certains (la fumée) mais d'autres semblent bien fragiles. Cette histoire d'aurochs qui ne ressemblent pas à des aurochs et ne se ressemblent même pas entre eux ! Il est certain que le choix de l'expert (un paléontologue) n'était pas heureux : il eut bien mieux valu envoyer un préhistorien connaisseur en matière d'art mobilier, par exemple Edouard Piette (qui à l'époque avait déjà découverts des chefs d'œuvre à Gourdan et Lortet) et qui aurait peut-être établi des analogies entre les dessins pariétaux et les gravures sur pierre et os mais je crois que les relations n'étaient pas bonnes avec Cartailhac... Or, c'était bien lui qu'il fallait convaincre... Pour une raison que je ne m'explique pas, Cartailhac mettra 20 ans, presque une génération, pour faire le chemin jusqu'à Altamira et « réhabiliter » de Sautuola (mort en 1889, ça lui fait une belle jambe) dans son fameux « Mea culpa d'un sceptique » paru en 1902.

Bref, tout ça nous éloigne du sujet initial, encore que... je voulais simplement rappeler que certains parmi ces pionniers de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle (les François Daleau, Léopold Chiron) avaient certainement compris et accepté l'existence d'un art pariétal antédiluvien mais qu'ils n'avaient pas voix au chapitre. Il fallait convaincre les académiciens, les mandarins de l'époque... qui n'étaient pas forcément les plus malins, ni les plus ouverts à la nouveauté.

À Altamira, il y a aussi la question du choc esthétique qu'ont dû produire ces bisons violemment rouges et noirs, peints à même le rocher, barrés de signes géométriques, sur des esprits de scientifiques au goût traditionnel, plutôt porté vers le style Napoléon III ou les Pompiers. D'où le rejet de Harlé, son idée que les peintures étaient

sûrement l'œuvre d'un « local » (l'ocre se trouve en abondance), peut-être un peintre du dimanche, qui n'ayant jamais vu de bisons a peint des chimères, des caricatures ; reste toutefois la question de la biche, dessinée avec talent... mais là, on pouvait toujours trouver un modèle.

Pour emblématique qu'elle soit, l'histoire d'Altamira ne s'est pas reproduite comme semble le dire Vincent, et comme le lui rappelle Jean-Michel. L'histoire de la Grande Grotte d'Arcy est plutôt une tragédie, un acte d'une rare violence, une méconnaissance du milieu souterrain et une façon « définitive » de traiter des parois de grottes, fussent-elles réputées « vierges » (l'ironie du sort est que ces parois étaient pour une bonne part couvertes de noir de fumée !!). C'est que, depuis Harlé, on en apprit des choses et notamment qu'il fallait se méfier du vide, de la paroi sur laquelle « il n'y a rien » ou encore « il n'y a plus rien ». Ce qui me rappelle d'autres anecdotes, par exemple celle de Mayrière supérieure, une grotte du Tarn, intensément parcourue par des troglodytes modernes, sportifs et littéraires qui laissaient leurs patronymes un peu partout, même sur la peau de deux malheureux bisons noirs qui, du coup, disparaissaient sous ce camouflage et se trouvaient donc « à l'abri », incognito... jusqu'à ce que, en 1994, des scouts bien intentionnés décident de brosser toutes ces insanités qui défiguraient le site, effaçant du même coup, une bonne moitié de ces bisons paléolithiques, les faisant cette fois disparaître pour de bon ! Parce que la sédimentation graphique, chère à Vincent, affecte beaucoup de grottes (voir Marcenac dans le Lot, La Clotilda ou Sovilla en Cantabrie, par exemple), ménageant parfois une lisibilité partielle des dessins sous-jacents, les transformant toujours en images hybrides du passé et du présent, de l'anonymat préhistorique et du patronyme contemporain ; à tel point que certaines œuvres paléolithiques ont reçu un nom de famille (voir le « Bison Noël » à Font-de-Gaume). À Marsoulas, sur un panneau chargé de graffitis, je me souviens avoir passé des heures à tenter de percer le mystère des initiales « DD » en cherchant vainement les barres verticales des D ; je ne voyais que les 4 boucles redoublées en)), cela m'irritait ... et pour cause, il s'agissait en fait, des cornes d'un bouquetin, dont je trouvais facilement le complément, une fois acceptée l'idée que ces courbes gravées n'étaient pas « modernes ».

En somme, il m'a fallu faire un cheminement proche de celui de Harlé à Altamira en rendant à leur époque des tracés que j'avais attribués à la nôtre.

#### 4 - Didier Bouakaze-Khan

Je suis assez d'accord avec toi lorsque tu dis (et déplore?) le fait qu'en préhistoire, les spécialistes qui se sont penchés sur l'art pariétal ont tenu à instaurer un savoir scientifique à leurs commentaires. Il y a de nombreuses raisons à cela, et je ne les connais pas toutes.

Il y a des raisons historiques, académiques, politiques et personnelles qui semblent plus évidentes.

Lorsqu'Altamira fut découverte, la préhistoire attachée à l'étude de l'art pariétal était en train de se fonder. Elle avait besoin de se trouver une légitimité scientifique, pour s'assurer un avenir respectable digne d'être étudié sérieusement! Et donc dans cet élan, ce qui comptait presque autant que les découvertes fabuleuses était le discours que l'on pouvait y apporter. Cela fut-il dommageable? Je n'en sais rien, on ne peut pas refaire l'histoire de notre discipline.

Par contre là où il faut faire attention c'est lorsque des attitudes similaires continuent à exister parmi les préhistoriens. Nous n'avons plus besoin de déterminer notre discipline comme science.

Nous devrions donc pouvoir **voir ça**, et essayer de le faire en dehors ou en parallèle avec notre **savoir**.

Prenons l'exemple de l'art pariétal d'Éthiopie dans la Corne de l'Afrique. L'art rupestre qui fut découvert dans ces régions au tout début du XXème siècle par des personnages illustres, comme le Pape de la préhistoire française. Il est de thème pastoral et relativement récent. L'abbé Breuil passa sur quelques sites très rapidement (parfois une demi-journée) avec tout son **savoir** déjà fait, mais selon moi sans vraiment **voir**.

Ses écrits sur ces sites d'Éthiopie que j'ai pu étudier, font date. Non pas pour leur perspicacité et leur exactitude d'observation, mais plutôt pour les raisons historico-scientifico-personnelles que j'ai mentionnées plus haut.

En somme le legs scientifique longtemps accepté et encore maintenant peu remis en questions par certains préhistoriens, a la vie dure, et cela malgré la reconnaissance quasi-unanime que de sérieuses erreurs furent commises par un manque notable d'observation! Il est temps de commettre le parricide de nos pères scientifiques au nom du **voir ça**!

Un autre commentaire, sur un autre art rupestre, encore plus méconnu: l'art rupestre du site de Tsodilo Hills au nord du Botswana. (Il faudrait d'ailleurs Vincent que je t'y emmène!). Les données scientifiques sont très minces, pour ne pas dire inexistantes pour un site énorme présentant plus de 4000 stations décorées sur 10km<sup>2</sup> ! Là tu ne peux pas avoir recours au **savoir**, tu dois **voir ça**, sans autre filtre que ceux imposés par ton système visuel. L'absence de données scientifiques, sur lesquelles nous, les préhistoriens adorons nous appuyer combinée à la

déméure des œuvres rupestres, nous renvoie à notre condition première de simple observateur: nous n'avons pas d'autre choix que **voir ça**.

C'est d'autant plus intéressant lorsque tu peux partager la visite du site avec un ou deux « anciens » du village San à proximité: leur savoir se rapportant au site et aux représentations rupestres est basé sur l'expérience et la pratique et non pas sur un savoir transmis. L'un d'eux m'a expliqué un jour que nous pensons tous (les visiteurs, y compris les archéologues) voir les figures sur les parois, mais sans vraiment les voir. Selon eux ce qui crée la vision des œuvres rupestres c'est l'expérience de la transe. Le dilemme n'est donc plus de voir ou de savoir, mais plutôt d'agir. C'est l'action qui engendre la vision, et non plus la connaissance. Il ne s'agit donc pas d'éduquer notre regard mais de le pratiquer.

## 5 - Ludovic Slimak

Je savais que je n'aurais pas dû accepter cette discussion... car c'est effectivement un défi puisqu'il s'agit de parler, faute de comprendre, de l'origine des choses, de l'origine non pas de l'art (ou de la représentation), mais de l'origine de la découverte d'un art ancien, infiniment plus ancien que ne l'est la mémoire de nos propres sociétés. Nous partons donc sur cette origine d'un regard de notre société sur une altérité qui la dépasse absolument. Voici que des hommes du XIX<sup>ème</sup> siècle occidental perçoivent sur les parois des grottes des tracés représentant un monde non seulement disparu, mais qui se situe au-delà de l'imaginaire de la société européenne et de sa capacité à accepter et à concevoir de tels faits à ce moment de son histoire. Sous cet aspect nous parlons donc bien d'une éducation, mais s'agit-il seulement d'une éducation du regard? L'émergence d'une pensée à même de concevoir des faits aussi étranges ne pourra se faire que progressivement, par l'adhésion lente du plus grand nombre à un savoir, un temps, décalé. Il s'agit alors, peut être, d'une éducation de la société dans son ensemble. Cette fin du XIX<sup>ème</sup> siècle voit le chavirement progressif et irréversible de ses valeurs académiques, d'abord percutées dans leur rigidité par les impressionnistes, elle doit finalement remettre en cause ses origines et la conception de sa propre histoire.

Mais il y a un autre point important dans ce qui est soulevé par Vincent Corpet. L'inconnu serait invisible au regard. Quelle que soit la société, en quelque temps que ce soit, nous ne pourrions percevoir ce que nous aurions appris à reconnaître. Si cette proposition s'avère exacte nous sommes alors définitivement prisonniers de nous-mêmes, de nos valeurs, de nos conceptions et faute d'une culture gigantesque, transcendante, surhumaine dans sa liberté et dans sa sensibilité, au final, l'essentiel de la complexité du monde nous entourant nous échapperait inexorablement.

La petite histoire rencontre ici le mythe puisque les regards trop éduqués, trop prisonniers d'eux-mêmes, de leur culture, seraient aveugles. C'est un regard juvénile qui pointerait, enfin, l'évidence. Il aurait donc fallu au regard de Sautuola non pas une plus grande culture, une meilleure éducation du regard, mais au contraire la forme d'innocence ou de naïveté qui permet à sa fille de voir des bœufs sur la voûte de la cavité. L'éducation ne permettrait non pas de voir ou de comprendre mais agirait comme un filtre entre le possible et l'impossible (ce que l'on peut accepter de s'attendre à voir ou découvrir dans une situation donnée). Le pouvoir de suggestion de l'éducation du regard est alors si puissant que l'inconnu, l'improbable devient invisible au regard même d'un homme que Jean-Michel Geneste décrit pourtant comme éclectique. Eclectique, mais éduqué, enfilé trop droit dans les rails d'une certaine forme de connaissance pour posséder encore la souplesse de l'esprit, curieux et libre de l'enfant. Sale coup pour l'éducation occidentale, elle qui s'espère, encore trop souvent, dans un universel étriqué. L'éducation, c'est toujours Une éducation, je veux dire par là l'apprentissage d'un regard bien particulier sur le monde. Apprendre à regarder dans une direction revient alors, aussi, à apprendre à ne pas regarder, ou à ne pas voir ce qui se situe non pas au-delà, mais sur les côtés, dans des directions trop différentes, trop divergentes du regard occidental.

Mais il faut alors s'interroger non pas sur la réalité de l'anecdote, mais sur le fait justement que cette anecdote soit venue jusqu'à nous. J'ai l'impression, presque désagréable, que cette anecdote, qu'elle soit historiquement exacte ou pas, est devenue une partie consubstantielle de l'histoire de la préhistoire car elle renvoie, il me semble, à certaines structures inconscientes du discours dans nos sociétés.

J'essaie d'analyser mon ressenti en même temps que je l'exprime et j'ai l'impression que la petite fille me dérange ici car elle semble fonctionner dans cette histoire comme un Alibi. Diable ! Je lui prête là une bien grande importance à cette enfant de cette fin du XIX<sup>ème</sup> siècle ! Et pourtant... elle me dérange encore et encore, et je n'arrive pas à transformer cette gêne en mots simples justement car elle n'est probablement pas si simple que cela, la place de cette anecdote.

Cette enfant, dans le discours d'un homme qui va devoir affronter tous les scepticismes des esprits de son temps, est là comme une preuve d'innocence du témoignage fourni. Il faut entendre par là que de Sautuola est pleinement conscient qu'il va affronter les bourrasques de la pensée de ses congénères. Il nous dit, ou plutôt, il dit à ses contemporains, regardez, je sais, c'est incroyable, moi-même je ne l'aurais d'ailleurs pas vu si ma petite fille ne me l'avait montré. Ouf ! J'ai finalement trouvé ce qui me dérange dans cet enfant. De Sautuola s'excuse. De Sautuola s'accuse d'innocence face au mépris salissant qu'il sait devoir affronter dans son annonce.

Et nous voilà à nouveau retombés non pas dans l'histoire et l'inconscient des sociétés préhistoriques, mais bien dans celui de nos propres sociétés occidentales, judéo-chrétiennes malgré-elles, entre le mythe de l'innocence du regard des enfants et celui du Puer Senex médiéval, l'enfant qui possède toute la connaissance du monde. On ne s'en libère décidément pas, de son regard, de son éducation, du poids infligé par une certaine structure de pensée qui se veut totale et pour qui l'essentiel est, je le crois bien volontiers, effectivement inaccessible. Alors quoi ? Que comprendre, que retenir de ces grottes, de ces signes si lointains. Où réside le savoir, que nous aurions, de ces sociétés, si nous ne sommes finalement à même que de voir, et de parler, de celle au travers de laquelle nous existons. Je me tourne alors vers une pensée évoquée par Vincent Corpet et qui souligne, taquin, que parler préhistoire, ne revient pas à évoquer de lointaines sociétés, mais nous conduit, inexorablement, à parler de nous mêmes.

## 6 - Laetitia Laguzet

Si l'œil n'est qu'un outil de perception, si la capacité de l'observateur à identifier les formes et de là, à concevoir et définir résulte des acquis et paradigmes de cet observateur, cela revient à dire que la beauté intelligible des œuvres n'est possible que pour une minorité d'observateurs, de connaisseurs et que l'art, qu'il soit préhistorique ou contemporain ne concerne qu'une élite. On est très loin de l'universel sans concept.

Il arrive pourtant que parmi la majorité d'incultes qui regardent une œuvre, se détache un esprit surpris par la trouvaille visuelle, comme c'est le cas pour la fille de Marcellino Sanz de Sautuola, quand le chercheur, dans l'exercice constant de ses fonctions, n'est plus capable d'être surpris et de poser un regard naïf sur l'œuvre couverte.

On pourrait recenser nombre d'exemples où le chercheur est mis en échec devant une composition tout en faisant prévaloir ses droits quant à la signification de cette composition. Il a besoin parfois d'un novice fort de sa seule capacité à ouvrir les yeux pour percevoir quelque chose qui aurait échappé au chercheur.

La question de la naïveté, de la spontanéité de l'œil ne mérite-t-elle pas d'être plus encore concrètement posée à mesure que le temps s'étire et sépare temporellement les œuvres de leurs observateurs dont les paradigmes et la culture semblent n'avoir rien en commun avec ceux des artistes ? Ne manque-t-il pas quelque chose au cultivé, au savant pour savoir le ÇA ?

## 7 - Yann-Pierre Montelle

... ça commence à l'envers:

On voit d'abord à l'envers.

On rétablit ensuite ...

Tout se remet à l'endroit.  
De l'art des grottes on ne voit  
Que l'endroit.

Cela devient alors un 'positionnement'  
Un regard subjectif  
Là où il voit un mur  
Moi je vois une main

Ce qu'il faudrait  
C'est se remettre à l'envers:  
Le moment créatif avant l'inversion.

A l'endroit c'est le logotypique: l'idée  
A l'envers c'est le mythogénétique: le mythe

On devine le mythe  
On rétablit  
Et voilà l'idée  
Mais à l'endroit.

Cela commence avec une arrivée.  
C'est un arrêt saisonnier.  
Le rythme est à l'exploration.  
Là on trouve l'envers de l'endroit:  
La grotte.  
On la signe – un geste simple, prosaïque.  
On transforme l'espace vide en lieu signifié:

Ici on trouve un carbonate de calcium de bonne qualité  
La grotte pharmacie?  
Ici on trouve un théâtre  
La grotte socialisée?  
Là, on trouve l'église  
La grotte dogmatisée?  
Un tourbillon d'usages potentiels que la taphonomie souterraine nous dérobe.  
C'est une mosaïque,  
Une stratigraphie de couches herméneutiques  
Qu'il reste à décoder.  
Un peu comme une peinture de Corpet.

Cela continue avec un départ.  
Changement de saisons, et la grotte s'endort dans l'oubli.  
Aux initiés on dit:  
*Tu dois voir ça pour savoir.*  
Retour.  
La permanence de l'endroit assure l'envers.  
La grotte est là.  
La première signature est là aussi sous un voile de calcite.  
On la ravive.  
C'est une étincelle paradigmatique qui allume un feu d'artifice syntagmatique.  
Du signe prosaïque, on passe au mythe.

Quand on parle de mythe, on parle d'histoire.  
Elle commence avec le point, la ligne, le trait, etc...  
Le mythe lui est écrit – dans le ciel, dans l'arbre, dans la noyade de cerfs.

Avec le mythe donc, on commence notre histoire.  
C'est une agrégation de populations en péril  
C'est une période de crise.  
Malthus, ce corbeau génial, semble planer au-dessus de la steppe.  
La courbe des populations va très vite dépasser la courbe des ressources.  
On s'organise.  
On s'allie.

On salit les parois de nos mains ocrées.  
C'est un processus d'initiation par assimilation.  
Les vieux systèmes de sens explosent sous la pression.  
*Voir ça et savoir:*  
C'est devenu une véritable démarche scientifique.

On s'éloigne.  
Le mythe ne suffit plus.  
On a besoin d'idées.  
On raisonne.  
On explique.  
Et on invente l'Histoire.  
Elle commence avec l'écriture, nous dit-on.

Définir l'écriture.  
Dictionnaire:  
*L'écriture est un système de représentation graphique d'une langue, au moyen de signes inscrits ou dessinés sur un support, et qui permet l'échange d'informations sans le support de la voix.*  
Signes inscrits ou dessinés!  
Dois-je en dire plus?

C'est un geste simple, voire enfantin, qui initie l'explosion créative.  
Il faut s'en souvenir.

On doit faire une ethnographie de l'enfance.  
C'est ton idée, Vincent: "travailler à l'envers pour retrouver les sens premiers avant l'écriture."  
Cet enfant, qu'on observe avant qu'il se soumette  
Aux restrictions logiques d'un langage organisé.  
C'est lui qui marche à l'envers, à quatre pattes.  
Il est loup.  
Il deviendra chien ...  
Quelque part dans une peinture en couche  
Signée Corpet.

## 8 - Julien Monney

Il y a évidemment pour le préhistorien cette première étape à franchir qui est celle du donner à voir, ce premier niveau où un savoir extérieur permet soudain de rendre apparent ce qui jusqu'alors était offert au regard mais ignoré. Ceci fait, la perspective semble basculer, puis se retourner encore et encore jusqu'à faire perdre pied.  
Et si l'on gratte la première couche de ce palimpseste en devenir, cette première apparence, c'est peut-être le terrier d'Alice plutôt que la grotte qui s'ouvre devant nous. Car « nous avons vu » depuis Maria de Sautuola, comme je pourrais écrire « nous sommes allés sur la lune ».



Nous avons ouvert les yeux sur cette obscurité colorée qui, à défaut d'être mouvante, n'en était pas moins figurée. Et plus je fréquente ces grottes ornées, et plus je suis convaincu que nous avons tout vu. Le reste n'est que répétition du geste, application méthodique et éternel retour.

Peut-être – mais cela n'est qu'une suggestion – peut-être donc devrions-nous lâcher le temps. Car derrière la question d'origine (Voir ça – Savoir) se cache une absence de réponse et plutôt que de hasarder une explication, je préfère, tout comme Jean-Michel, vous proposer ici une histoire qui me plaît.

C'est simple une histoire, tout le monde comprend et puis, comme le dit un écrivain actuel quand on n'a pas de nom pour dire les choses, on se sert d'une histoire. C'est comme ça. Depuis la nuit des temps.

Mon histoire se passe dans un pays lointain, il y a longtemps et je vous la rapporte telle que je l'ai entendue. Oh bien sûr cela n'est pas mon histoire ni même celle d'un autre, mais bon elle me tourne dans la tête et la voilà qui veut continuer son chemin d'histoire, chez vous peut-être, puis chez d'autres ensuite, ça seul l'avenir en décidera.

En ce temps-là, lorsque les hommes se retrouvaient avec les femmes, ils ne savaient pas comment s'y prendre avec elles. Non pas qu'ils s'entendent mal les uns avec les autres, bien au contraire, chacun avait sa chacune et se plaisait à cela. Mais les hommes étaient embarrassés.

Ils étaient tenaillés, tourmentés même, par le désir et l'envie de sexe, mais ils n'avaient aucune idée de la façon dont ils devraient utiliser leur "sagaie"... Ils essayaient en vain de trouver le bon endroit où la placer pour avoir des relations sexuelles mais sans succès. Ils essayaient dans le nombril des femmes, dans leur bouche, dans leurs oreilles, entre leurs orteils même, sans jamais trouver un emplacement qui convienne et si chacun avait sa chacune, personne n'y trouvait son compte.

Un jour, les femmes comprirent quel était vraiment le dessein des hommes et elles réalisèrent du même coup où se trouvait le problème : les hommes ne savaient pas comment utiliser leur "sagaie".

Le soir même elles se réunirent en secret et parvinrent à la conclusion suivante : « Puisque les hommes ne savent pas comment utiliser leur "sagaie", l'une d'entre nous doit aller avec un homme et lorsqu'ils arriveront au pied d'un arbre, elle devra y grimper. Et lorsqu'elle sera haut dans les branches, l'homme lèvera les yeux vers elle ».

Le lendemain matin, l'une des plus effrontées des femmes s'empressa d'entraîner son homme au loin. Ils arrivèrent bientôt au pied d'un grand arbre et elle y grimpa de sitôt lestement. Comme l'avaient prévu les femmes, l'homme interloqué leva la tête et suivit des yeux sa compagne. Lorsqu'elle redescendit, il s'avança vers elle sans rien dire et utilisa ce qu'il avait vu avec beaucoup de plaisir.

Cette histoire m'en évoque une autre, une anecdote cette fois que je vous rapporte telle que je l'ai vécue.

Un jour, il n'y a pas si longtemps, alors que je rentrais chez moi, j'ai rencontré un tableau, un grand tableau majestueux avec des couleurs étonnantes et des animaux partout, avec des montagnes dans le lointain et quelques arbres autour. Moi qui n'aime pas la peinture, celui-ci m'a fasciné d'entrée. Il avait quelque chose de plus... quelque chose de moins... enfin il avait un air qui me rappelait quelque chose et qui m'échappait en même temps. Alors je l'ai acheté.

En arrivant chez moi, je l'ai posé sur le canapé et je me suis assis sur le tapis en face de lui.

Il n'était pas vraiment figuratif mais abstrait ne serait pas le mot. Il y avait dans un coin un animal, un rhinocéros sans doute, qui me rappelait vaguement une scène au jardin zoologique, mais le reste était vague et mes souvenirs aussi. Plus je le regardais et plus j'étais convaincu qu'il recelait un secret. Il devait y avoir quelque chose en lui, quelque chose de plus, quelque chose de caché, de profondément dissimulé dans l'épaisseur même de la pâte et qui échappait à la vue, dérobé par cette dernière couche de peinture qui recouvrait tout avec ses couleurs étonnantes et ses animaux fabuleux.

Cette idée fit son chemin et finalement, il y a quelques jours, l'envie de connaître le premier mouvement du peintre commença à me travailler.

Tant et si bien que je me décidais, armé d'un canif à gratter consciencieusement la peinture pour voir ce qu'il y avait dessous.

L'opération était délicate et le temps importait peu. Il s'agissait surtout de ne pas endommager l'image – les images – qui ne manquait pas d'apparaître au dessous.

Bien vite, de belles couleurs sont apparues, oh rien de figuratif, juste des couleurs, suffisamment de couleurs pour prouver que mon intuition était bonne. Alors j'ai continué à gratter. Cela a duré des jours et des jours de patient et minutieux labeur. Puis un jour, je suis arrivé sur la toile.

Le choc était inattendu, troublant même.

Je ne pouvais me rendre à l'évidence que c'était tout, que je m'étais donné tant de mal pour ça, rien que pour ça, juste ça. Alors j'ai continué à gratter.

Il devait y avoir quelque chose, quelque chose de plus, quelque chose de caché, de profondément dissimulé dans la trame même de la toile. Et puis soudain la toile s'est percée sous la lame du couteau et un trou est apparu.

Depuis ce jour j'ai cessé de gratter la peinture des tableaux, même celle de ceux dont je sais qu'il recèle quelque mystère. Et aujourd'hui un grand tableau trône au milieu de mon salon. Un tableau majestueux avec des couleurs étonnantes et des animaux partout, avec des montagnes dans le lointain et quelques arbres autour ; et au milieu, un trou, un grand trou vide rempli de profondeur, de vie et d'histoires.

## 9 - Jacques Henric

Juste un rappel à l'attention de mon camarade Vincent Corpet qui ne sera pas surpris, lui qui remonte bien loin dans la préhistoire de l'humanité pour en comprendre un peu plus sur "le voir ça" (qu'on ne voit pas) et le "savoir" (qui du coup défaille), si je lui dis qu'il ne serait peut-être pas incongru de remonter à la préhistoire du petit d'homme et de rameuter le savoir de Freud. Qu'est-ce que celui-ci, mâle ou femelle, voit face à la région génitale de l'autre, ou plutôt qu'est-ce qu'il ne voit pas et qu'il voudrait voir. Le petit mec ne voit rien qu'il voudrait voir chez la petite gamine. Le voilà, face une mutilée, confronté à la menace de castration qui va construire sa personnalité, selon la manière dont il va l'assumer. La gamine voit chez le gamin la chose qu'elle ne voit pas chez elle. Pas contente. Humiliation narcissique. Probable que l'artiste de Lascaux avait déjà compris ça, il en avait le "savoir, et ne voulait pas accabler plus les malheureuses femmes de son entourage. D'où sa décision de planquer son mâle ithyphallique (son "bandant", cher Vincent) dans un puits. A moins que l'artiste ait été une femme et ait décidé de se venger, n'ayant pas vu ce qu'elle aurait aimé voir, et qu'elle ait envoyé au trou le réel qu'elle a vu mais qu'elle ne voulait plus voir. En tout cas, cette petite histoire, si l'on en croit Freud, ne serait pas sans conséquences sur l'histoire du sujet humain, et sur l'histoire de l'art.

## 10 - Michael Houseman

Poussé par l'impératif de spontanéité, je me permets une petite remarque à propos de voir/concevoir. Il me semble qu'il s'agit dans le cas des grottes non pas tant de « voir » que de « reconnaître », et cela dans deux sens simultanément : reconnaître des éléments représentés (des animaux, etc.) et reconnaître que ces représentations sont de main humaine. Ainsi l'interrogation sur la nature des figures (la question « Quoi ? ») est comme doublée d'un questionnement sur ceux qui en seraient les auteurs et/ou les destinataires (la question « Qui ? ») ; c'est peut-être là un des marqueurs récurrents des représentations auxquelles on attribue une valeur culturelle (il faut que je trouve un autre mot) – je pense notamment à celles qui sont élaborées dans le cadre de pratiques rituelles.

## 11 - Julien Monney ....un peu plus tard comme un écho

Ça commence ainsi, un jeu de miroir, une réflexion ça commence ainsi, une idée, un besoin, une inflexion sur la steppe puis un chant – une image Le mouvement qui s'émeut.  
C'est l'instant

L'image commence comme dans un film de Chris Marker :  
Une image, puis l'autre  
Un plan  
Un autre  
Puis vient la voix.

Ça commence ainsi par du temps  
Tout commence par du temps  
Puis la voix s'efface sur une autre polyphonie, des échos, des gestes on planifie, on s'organise, le lieu répond, ou était-ce les gens ?  
Tout se passe dans le silence : le premier jet est planifié, mûrement réfléchi comme l'ours au printemps : mûrement réfléchi.

Ici, on emprunte un mot  
Là une structure  
On teste les résonances  
Une image, puis l'autre  
Un plan  
Un autre  
L'œil semble s'ouvrir  
La Beauté n'est pas loin

Le lieu décide  
Ou était-ce l'endroit ?  
Il y avait là quelque chose, je le sais, je l'ai vu  
Comme cet aborigène qui rend apparent le latent.

Tout est planifié :  
Un plan  
Puis un autre  
Planifié mais organique

Le lieu devient endroit  
Paré ou orné  
Comme le corps sous la lame  
Silex qui tranche, lame qui pare  
Il prend son identité.

Mâle je l'ai vu souvent  
Femelle – parfois peut-être

Puis l'oubli.  
Une image étrange : un souvenir d'avant, un émeu en île de France ?  
Puis l'oubli.  
L'oubli partiel pour être précis  
Suis-je moi ou suis-je le lieu ?

Le retour est saisonnier  
Le lieu mouvant revient à l'endroit, son emplacement L'étincelle n'est jamais loin du brasier.

Spontané cette fois, le trait est bref, économe C'est moins réfléchi plus clair en somme Il s'agit de renouveler Le lien Le lieu L'être que je suis

Quant à savoir...

## 12 - Vincent Corpet

Peut-être pourrait-on répondre par l'entremise de "*Comment dire* » de Samuel Beckett

Folie  
folie que de  
que de  
comment dire  
folie que de ce  
depuis  
folie depuis ce  
donné  
folie donné ce que de  
vu  
folie vu ce  
ce  
comment dire  
ceci  
ce ceci  
ceci-ci  
tout ce ceci-ci  
folie donné tout ce  
vu  
folie vu tout ce ceci-ci que de  
que de  
comment dire  
voir  
entrevoir  
croire entrevoir  
vouloir croire entrevoir  
folie que de vouloir croire entrevoir quoi  
quoi  
comment dire  
et où  
que de vouloir croire entrevoir quoi où  
où  
comment dire  
là  
là-bas  
loin  
loin là là-bas  
à peine  
loin là là-bas à peine quoi  
quoi  
comment dire  
vu tout ceci  
tout ce ceci-ci  
folie que de voir quoi  
entrevoir  
croire entrevoir  
vouloir croire entrevoir  
loin là là-bas à peine quoi  
folie que d'y vouloir croire entrevoir quoi  
quoi

comment dire  
comment dire

J'aime beaucoup ce que sous-entend le ressenti de Ludovic Slimak, finalement l'anecdote d'Altamira, ne serait que l'instrumentalisation par de Sautuola, de la soi-disant fraîcheur des enfants, pour faire admettre aux savants l'inconcevable. Soit, abandonnons les enfants. Mais quel est cet "inconcevable", est-ce *Apprendre à regarder dans une direction* (Ludovic Slimak). Est-ce *l'action qui engendre la vision* (Didier Bouakaze-Khan) ou bien *La perspective qui se retourne encore et encore jusqu'à faire perdre pied* (Julien Monney). Certes "l'invention" de l'art rupestre, pour parler votre jargon, est contemporaine des impressionnistes, mais l'art n'est pas forcément à la pointe, et si les impressionnistes ont su renverser l'ordre, la perspective hiérarchique des genres en peinture, il faudra attendre la bande des quatre (Picasso – Malevitch – Kandinsky – Duchamp) pour remettre en cause la totalité de ce que le mot perspective veut dire. Avec eux et sans doute avec eux seuls, dire que la Vénus de Milo est plus... que la Vénus de Lespugue, est absurde.

De l'anecdote que rapporte Gilles Tosselo sur l'effacement des graffitis posés sur deux bisons noirs, et qui du même coup fit disparaître ces derniers, ce qui me choque c'est évidemment l'effacement des graffitis... Sommes-nous sûrs que certaines grottes n'aient pas été parcourues par d'autres aveugles il y a plus de 10 000 ans ? Une stratigraphie de *couches herméneutiques* (Julien Monney), à *herméneutique* j'aurai préféré *iconographiques*, mais on se comprend... J'aimerais vous entendre sur la hiérarchie des voirs et des savoirs, sur cette stratigraphie.

### 13 - Jean-Michel Geneste

Stratigraphie des capacités à voir et savoir, oui l'image est là.

Oui il faut avancer dans notre entretien d'autres couches stratigraphiques pour rester dans le fil de la conversation spontanée qui va très vite finalement puisqu'elle a largement fait le tour de la complexité du *savoir voir* dans ces sites où, sur des surfaces résiduelles se sont accumulés en quelques siècles ou millénaires les représentations, traces diverses, signes et autres superpositions au point de devenir des palimpsestes. Le regard global est désorienté devant cet embrouillamini au sein duquel tout semble synchrone alors qu'il n'en est peut-être ou sans doute rien. Gilles Tosello nous signale avec précision ce que les premiers amateurs ont d'abord intuitivement puis méthodologiquement surmonté et ce qu'il convient de maîtriser dans la lecture d'une ancienne paroi ornée afin d'avancer dans la recherche d'un état originel ou tout au moins en fonder l'approche le plus objectivement (cela peut aller, pour simplement *voir*, du très élémentaire au très complexe). Mais rien n'y est différent (en dehors des techniques d'enregistrement propres à ce type de support et ces milieux physiques) de l'étude des productions sensibles de l'esprit humain, la méthode passe par les mêmes exigences.

Ces surfaces résiduelles, qui ont la marque des *histoires* accumulées sont précisément un de tes points focaux ainsi que tu le rappelles à Gilles, soit. J'imagine que tu retrouves à travers ces surfaces travaillées et re-investies une similitude avec des toiles sur lesquelles tu peins, repeins, effaces, grattes et où tu finis par perdre ta propre mémoire ainsi que celle du spectateur. Je suis loin de tout voir et comprendre dans ton œuvre mais c'est un des moyens qui à mes yeux permettent de lui restituer la fraîcheur du jamais vu.

Mais en avançant cela on est déjà passé de la reconnaissance des vestiges matériels des intentions premières de toutes ces traces d'inscription de la mémoire sur les parois qui fondent le statut culturel de ces œuvres, à d'autres perspectives emboîtées et indissociables. Pour aborder la signification de des œuvres pariétales, comme le rappelle Michael Houseman, il faut d'abord chercher à comprendre à qui elles étaient destinées et comment elles fonctionnaient (et sur ce point les allusions littéraires de nos amis sont foisonnantes tu l'as bien noté).

Pour cela un premier pas consiste à dépasser le constat paradoxal (car il fait souvent écran) que nous sommes, à l'instar de de Sautuola et sa fille (...), tous sensibles à cet enchantement du monde que les créateurs des parois ornées nous ont laissées.

Tu indiques la piste iconographique... Je crains de ne pas saisir.

Car tu sais comme nous qu'au-delà d'une certaine limite (très vite atteinte) les motifs n'ont qu'assez irrégulièrement des rapports avec la destination du dispositif iconographique. L'aventure vaut-elle le coup si on risque ne jamais sortir de cette forêt-là ?

## 14 -Yann-Pierre Montelle

### Sans mots ...

*“Mes tableaux ils n’ont pas de sens” nous dit Corpet  
“Ils peuvent être mis au sol, au mur ou au plafond”  
“Au plafond, c’est là qu’ils sont le mieux car ils n’ont pas de sens”*

Plafond, sol et murs ...  
On se contorsionne  
Le combat devient sensoriel  
Ça commence avec une ankylose somesthésique  
Ça se poursuit dans une paralysie somato-sensorielle  
Et ça se termine au delà des sens.

Une peinture privée de sens, c’est comme un écorché désarticulé  
On est projeté au-delà de la cohérence,  
On se retrouve dans l’obsène.  
*Ob-skene* - en dehors de la scène  
La scène au plafond  
Le plafond à l’envers  
Il peint par terre ...

Genoux sur toile, une main à plat  
L’autre armée de génie  
Il gratte le vortex créatif  
Il creuse le sens  
Il condamne le commentaire.

À quatre pattes il animalise  
Un bestiaire ancestral  
Où moi je vois de l’ithyphallique  
Lui, nous dit qu’il n’y voit que de l’humain.

Pour nous dérober le mythogénétique  
Il lacère son palimpseste graphique  
Avec des lames syllabiques  
Trépanations volontaires  
D’un *sensus communis*.

L’idée d’une représentation intelligible  
Est un fantasme — un désir conscient de vouloir posséder le sujet  
Mais chez Corpet, il me semble, le sujet devient [par la force des choses] objet  
Un objet démembré  
Sans queue ni tête.

*“C’est un éléphant à l’envers”*  
Que la synapse contaminée  
D’un lecteur apprivoisé  
Remet vite à l’endroit.  
*Errare humanum est*

Vouloir y mettre du sens  
C'est s'éloigner de la lecture sauvage  
D'un monde sans mots.

Un monde qui n'a "*ni haut, ni bas, ni droite, ni gauche*"  
Un monde en dehors du mot - en dehors du temps ... *topos uchronia*.  
Un monde suspendu *in ab-origine*

Souvenez-vous,  
Il n'y a pas si longtemps vous grattiez encore le sol,  
À quatre pattes  
À la recherche d'une pensée  
Qui reste hermétique  
À l'orthodoxie.

Ces grottes - puis qu'après tout c'est d'elles dont il s'agit  
Elles sont notre enfance  
Et c'est avec le regard de l'enfant  
Pour qui il n'y a pas encore de sens  
Qu'elles doivent être lues  
Sans mots ...

## 15 - Nadeije Laneyrie-Dagen

Jadis, ce que nous définissons comme pointes de flèche était décrit comme « pierres de foudre » : la question n'était même pas encore en effet de distinguer entre un vrai et un faux (pariétal en l'occurrence) mais entre un fait de nature - un prodige archéopœïète (non fait de main d'homme) — et un artefact : une œuvre humaine, quelle que soit la valeur esthétique ou non qu'on reconnaisse à cette œuvre. J'interviens tard dans le débat. Puisque sa limpidité initiale semble se brouiller – ou la pensée foisonner, prendre des chemins de traverse et non plus rectilignes, bref, des voies buissonnières, les meilleures – puisque le sujet, donc, passe du débat sur l'histoire de la préhistoire à la mythologie ou la réalité des sexes, à des questions de trous (féminins, picturaux) et aussi à la valeur ou la perversité de l'éducation (du SAVOIR) – je voudrais mettre en parallèle le regard du savant marquis (non pas du divin, qui serait d'ailleurs omniscient) et celui de l'anatomiste de jadis. Léonard de Vinci, le grand Léo (un hasard s'il se nommait d'après la fière figure du lion ?) a ouvert, parmi les premiers des corps humains en grand nombre. Il a vu beaucoup de choses : il a su voir. Mais il n'a pas tout vu, ou il a quelque fois trop vu. Avant que les cadavres ne s'écrasent, ne s'aplatissent (comme lui-même a représenté sur la feuille à deux dimensions les corps anatomisés), avant que les organes, les tissus, ne se défassent, ne se liquéfient, ne se transforment en boue fétide, les organes étaient là, à disposition visuelle apparente, mais se recouvrant en fait les uns les autres : formant un palimpseste. Il fallait écarter, couper, pour trouver ce qu'il y avait dessous. Et en écartant, en coupant, les anatomistes dérangent l'organisation interne. Ils ne pouvaient plus voir la cohérence du tout, les liens de ce qui est dessous avec ce qui est dessus. Cela évoque pour moi ce qui a été dit du regard sur les peintures, les gravures, les dessins pariétaux qui se recouvrent : qui n'a eu envie de faire disparaître (de grâce, seulement sur photoshop) tel motif pour mieux distinguer tel autre – avec pour conséquence de ne plus rien voir du tout et s'ôter toute possibilité de comprendre ? Qui n'a désiré, comme le (fabuleux ?) amateur décrit par Julien Monney, gratter les couches superficielles pour retrouver dans sa pureté le motif initial – au risque de ne rien retrouver du tout ? Autre chose – et je reviens sur mon palimpseste anatomique : il ne s'agit pas simplement de ne pouvoir pas voir ce qu'on n'a jamais vu, donc de ne pas le reconnaître ; il s'agit aussi de ne surtout pas voir – de ne pas croire voir – quelquefois, ce que l'on sait – ce que l'on croit savoir – exister. Léonard de Vinci a examiné des cœurs – et pas qu'un seul. Les « vues » anciennes (le savoir des « autorités ») ont troublé sa vue : elles lui ont fait voir cela – « ÇA » : du sang qui entre dans les ventricules et qui en reflue et même – *horribile dictu* – une perforation de la cloison interventriculaire, bien qu'il soit évidemment impossible de distinguer quelque orifice, si petit qu'il soit, puisqu'en fait il n'en existe pas. Bref, on pourrait – non pas monter sur l'arbre pour montrer un trou (d'autant que de trous, Léonard a cru en voir plus qu'il n'y en a), mais plutôt

(Yann Pierre Montelle) commencer à présent par voir les choses à l'envers. Autrement dit : il ne faudrait qu'on arrive à l'absurdité inverse, soit, non plus ne pas savoir voir parce qu'on ne sait pas ce qu'il y a ; mais croire voir, là où il n'y a pas tant à voir – « survoir », comme on surinterprète. Y aurait-il quelquefois danger de perception excessive (d'invention de formes qui n'existent pas vraiment ?) dans les lectures pariétales des préhistoriens ? Je risque gros en osant cette provocation dans ce débat. Mais moi-même, à force de chercher dans les tableaux de CORPET des motifs dont je sais qu'ils doivent bien s'y trouver, il m'arrive de craindre en apercevoir certain, que lui-même n'aurait pas tracés.

## 16 - Ludovic Slimak

Aventure, enchantement, forêt inextricable, l'art des cavernes relèverait-il d'une quête arthurienne ? Si tel est le cas, ce n'est peut être pas l'objet de la quête qui importe, mais bien le cheminement qu'elle engendre. Toute quête est un pèlerinage. Le chemin se suffit en soi et la destination du pèlerin n'a finalement que peu d'importance.

Sur ce chemin, peut-on se risquer à dépasser l'enchantement instinctif de ces représentations pariétales pour en affronter certaines significations ? Ces hommes qui ont investi un espace si particulier, à l'aide de figurations si précises, expriment des réalités infiniment lointaines de nos propres conceptions de la réalité. Ce qu'ils m'évoquent n'est évidemment que perception d'un esprit particulier, donc perception sans portée si l'on accepte que la première couche stratigraphique à retirer pour comprendre cet art lointain est justement celle de notre propre ressenti. Cependant, si comme le suggère Jean-Michel Geneste, l'on ne peut atteindre à nouveau la signification originelle de ces représentations, peut-on se risquer à défricher quelques arpents de cette forêt, non pas en définissant ce qu'elle est, mais, par prudence, ce qu'elle ne serait pas ?

Il faut bien reconnaître tout d'abord que nous sommes confrontés à une forêt sans arbre ! On chercherait vainement dans les figurations pariétales les éléments de base de l'environnement dans lequel s'expriment les animaux représentés. Ce bestiaire, dont je réfléchirais à deux fois avant de douter de son caractère mythologique, plane mystérieusement dans un espace incertain, indéfini, flottant.

Où est l'arbre, où est la terre, où sont les collines ? Où sont les nuages, la pluie et les rivières ? Qu'est devenu l'univers des hommes ? Où sont les tentes, où est la tribu, où sont les armes et les chasseurs ? Où est l'anecdote, où est l'histoire contée par l'image ?

Je n'en vois aucune trace. Il n'y a que la représentation. Comme si elle était porteuse de sens en elle-même. La représentation, parfois si réaliste, est totalement libérée de son contexte. La représentation de cet espace est pourtant si commune dans les expressions, plus tardives, d'Afrique et d'ailleurs, dont divers exemples ont été cités. L'anecdote aussi est un lieu commun dans ces arts postérieurs, scènes de chasse, de pâtures, de danse, de nage, de guerre...

Toutes choses lointaines de cet art des cavernes.

N'y aurait-il donc, dans cette expression souterraine, que la représentation, pas encore le paysage ? Je dois pourtant me contredire immédiatement. J'ai le sentiment, bien au contraire, que cet art de la représentation est déjà si abouti qu'il n'est ni « sans », ni « pas encore ». Il est donc affranchi. Affranchi de l'espace –le paysage– et du temps –l'anecdote–. Il est, (déjà ?), au-delà de telles nécessités.

Si ces représentations n'ont nul besoin de la contrainte du paysage, elles (se) conjuguent en revanche avec l'espace de la paroi et de la grotte avec qui elles expriment un sens global. Cet art est indissociable de son espace de représentation. La paroi elle-même induit l'espace et exprime l'essence de l'environnement du



bestiaire. La paroi serait alors un macrocosme, un monde non seulement parallèle à celui du bestiaire des vivants, mais une totalité. Un univers en soi. Il y a, dans la paroi même, le ciel, la terre, les montagnes.

Il y a peut être même, dans la paroi, la caverne elle même...

Si le support de l'expression, les parois de la caverne, incarne l'espace dans sa totalité, il ne lui manque plus pour devenir une représentation absolue de l'univers que certains éléments bien particuliers. Serait-ce à ce point précis qu'intervient l'art des cavernes ?

En suivant cette piste, la grotte est à la fois univers –bien qu'incomplet, ou en devenir- et espace vivant. Le lieu, le support de l'art, serait alors l'élément primordial de l'art des cavernes. Les représentations sur les parois ne seraient que des ajouts, ponctuels, presque des suggestions. Elles signifient ce qui manque à la paroi pour exprimer pleinement sa valeur, naturelle, absolue, de représentation du cosmos telle qu'elle est ressentie par l'artiste (j'utilise ici les termes *art* et *artistes* en toute indépendance de leur définition précise, car il ne s'agit en aucun cas d'un art, j'y reviendrai peut être, un jour).

Pour faire écho à de telles expressions graphiques, affranchies plus que toutes autres du temps et de l'espace, l'artiste d'aujourd'hui, devrait-il se libérer absolument de sa toile ? Je suggère ici l'existence d'un fil fragile reliant sous certains traits l'art pariétal au tag des cités. Me vient alors une question à Vincent Corpet et au lien qu'il tisse avec son support. De quelle manière s'approprie-t-il l'espace de la toile, originalement plat et angulaire, pour en modifier, un temps, le sens ?

## 17 - Vincent Corpet

Je lui marche dessus, je m'assois dessus. Je retire le recul, j'empêche le "retour" je ne la vois pas, donc elle ne me parle pas, elle ne répond pas à des questions, je ne lui en pose aucune. Par sa proximité (je suis littéralement dessus) elle n'est le lieu que de mes décisions, mes maladresses, mon ennui. Elle est comme la crevette qui se révèle dans l'eau de cuisson, en devenant rose, avant, elle était invisible. La toile quant à elle s'achève au mur en séchant, je ne la regarde alors que comme une trace passée... au suivant

## 18 - Jean Mairet

*Massabielle versus Altamira*

La lecture de ces textes passionnants, inattendus, pleins de *gai savoir*, m'incite à vous proposer une relecture sérieuse de l'Histoire.

Imaginons que la fille de Marcelino Sanz de Sautuola soit Bernadette et que la grotte d'Altamira soit celle de Massabielle. Bernadette aurait vu la Vierge à Altamira. Si Maria était allée à Massabielle, elle y aurait vu des bœufs. En effet, si Maria voit les bœufs que son père n'a pas vus, c'est qu'elle voit, dans les champs, les bœufs d'un autre œil. Ils sont costauds, comme ceux de la grotte. Quant à Bernadette, si elle avait dit avoir vu des bœufs à Massabielle, personne ne l'aurait crue. Tandis que la Vierge...

Tout se recoupe : Bernadette était *en transe*, c'est cette action qui a engendré sa vision de la Vierge. Elle n'est donc pas la mythomane que je la soupçonnais d'être.

Quant à Maria, jeune fille précoce, elle grimpait aux arbres pour se faire remarquer par les bœufs. Elle en voyait partout.

## 19 - Laetitia Laguzet

Voir une Vierge ou une vache... il suffit de décider d'y voir autre chose pour la voir. L'œil est un usurpateur qui soulage. L'œil est intelligent. Il lui arrive même de voir des tags dans les cités qu'il ne visite pas quand il ne voit plus les voies intemporelles que d'autres recouvrent inlassablement. Ces autres sont des peintres. Comme avant et comme ailleurs. Comme ici. Et peu importe si avant, ailleurs, on est déjà passé pour y déposer ce que l'œil veut voir. Une vision est faite pour disparaître. Un peu comme un tableau auquel on ne pense plus aussitôt achevé. S'il leur fallait compter – et d'autres le font pour eux – sur le résultat, s'il leur fallait faire d'une demie vierge ou d'une vache la sainte relique d'un art oh combien mortel, les peintres s'ennuieraient presque autant à peindre que les ouvriers des cités s'endorment à la tâche. Ce qui n'a pas de prix et qui régulièrement ne paie pas, c'est le processus, la recherche, le jeu. L'œil s'en va quelque part, l'esprit bien en poche. Il n'a rien à perdre. Il s'égaré entre deux gares, entre deux parois. Là où il peut. Là où il a le droit ou s'autorise à le prendre. Après tout, une grotte nue, noire, une voie nue, loin devant, loin derrière, c'est toujours convaincant de peurs, d'angoisses. Entre Saint-Lazare et Poissy, on ne sait jamais où l'on va tant qu'on reste là, comme perdu dans la pierre. Alors le peintre poucet sème à tout vent ses amarantes réfléchies que d'autres garniront d'un bouquet de bleuets. Il n'y a que ceux qui croient que l'œil est sous leur nez pour vouloir récolter la bourse à pasteur.

## 20 - Ludovic Slimak

Voilà qui est intéressant, car justement, Bernadette n'a pas vu la Vierge ! Ce sont d'autres, en l'occurrence le curé de Lourdes, qui l'y a vu, là où la pauvre a dit avoir vu « *era dama* », la dame dans la belle langue des montagnes, et cette *dama* était toute habillée de blanc. Alors bien sûr, pour notre brave curé, une gentille dame blanche dans une grotte cela ne pouvait évoquer qu'une chose... La Vierge évidemment, car il n'était pas détenteur du bagage culturel qui lui aurait certainement permis de reconnaître ce qui se voyait dans chaque vallée du centre et de l'ouest des Pyrénées, des « *hadassas* », des fées évidemment. Il faudra attendre la belle analyse d'Isaure Gratacos pour comprendre qu'il y avait confusion des genres, si ce n'est récupération. Tant pis pour la troupe épiscopale qui vient prier et adorer la réminiscence et la persistance d'une agréable déesse pyrénéenne...

Et nous revoilà au cœur du débat. Comment aborder des codes culturels dont il ne nous reste goutte ?

Car cette pauvre fée transformée en Vierge, adorée de millions de pèlerins venus des quatre coins de la chrétienté aurait tout aussi bien pu être perçue de mille autre manière, si ce n'est finalement qu'au travers d'une telle réinterprétation, le sens nouveau se trouve encore largement héritier du sens originel puisque l'on adore au final une divinité féminine dans une grotte et que l'on perpétue sous cette forme un cycle rituel qui emprunte tant à la tradition chrétienne qu'à celle des Pyrénées.

Nous nous trouvons, bon an mal an, face à une forme de syncrétisme et donc, malgré tout, de continuité.

Bien, mais notre art des cavernes me direz-vous ?

Eh bien je me demande si, à un certain degré, ce n'est pas la même chose. Je pose ce postulat très sérieusement, car l'art des parois, tel que nous le percevons nous montre presque systématiquement des générations de surimpressions et de styles, des phases, mais aussi des reprises par plusieurs mains qui sont, lorsque l'on peut les dater, parfois séparées de plusieurs millénaires. Et je pars du postulat que les magdaléniens de Lascaux étaient porteurs des mêmes traditions que les Aurignaciens de Chauvet, pas plus qu'au sein d'une même grotte, les mains de Chauvet (celle des artisans de ces peintures) expriment des choses fort différentes lors de leur premier passage, vers 32.000 ans peut-être, et lors de passages postérieurs de plusieurs millénaires. Je n'évoque ici ni la notion de styles, ni de tours de main, ni de particularités techniques individualisant ces différents moments. Ces particularités existent, probablement, tout comme elles pourraient ne pas exister, cela n'a guère d'importance dans ce que je souhaite exprimer. Je reste absolument convaincu que deux chevaux superposés, l'un dessiné il y a 32.000 ans sur imposé à un autre 4000 ans plus tard expriment des réalités absolument différentes. Il y a cependant, c'est sûr, perception et réinterprétation dans la seconde phase. Il y a réappropriation. Comme les *San* en Afrique qui s'approprient un art qui leur est antérieur de nombreux millénaires, ou les aborigènes d'Australie expliquant l'art du temps des rêves, un art qu'ils s'approprient entièrement mais qui les précède de plusieurs milliers d'années. *San* et Aborigènes ont investi d'un sens nouveau l'art millénaire des parois qui parent certaines parois de leurs territoires. Que ce soit concernant l'art Paléolithique européen, ou celui plus récent d'Afrique, d'Australie ou d'ailleurs, nous sommes confrontés non pas à une évolution des symboliques à travers le temps, mais à des processus d'appropriation, de réarrangement et d'enrichissement qui n'ont pourtant aucun lien entre eux à travers les temps. Ils se superposent,

sans mémoire, sans continuité. Ils s'enrichissent mutuellement, mais ils ne sont héritiers d'aucune filiation réelle, effective, si ce n'est celle proposée par leurs derniers auteurs.

Ce sont des constructions de toute pièce, elles investissent des images d'un sens qu'elles ne possédaient pas originellement. Il s'agit donc d'un art vivant ou plutôt capable de ressusciter, de se régénérer à l'infini, sous de nouvelles formes. Ce sens là, cette ré invention, cette ré écriture du sens premier pour en faire une signification unique –au final seul subsiste l'interprétation finale par les San et les aborigènes- n'ont pas moins de valeur que celle que nous pourrions écrire dans un discours scientifique analytique. Ce sont des constructions. Et je garde sous ce terme autant de respect pour l'explication de l'Aborigène que pour celle de l'Abbé –Breuil- ou du sensible Leroi-Gourhan. Ces interprétations modernes occidentales sont donc, elles aussi, des perceptions et un rendu vis-à-vis du groupe ethnique auquel appartient l'orateur, de l'Australie au Périgord.

Nous sommes confrontés à un phénomène sociologique qui ne concerne pas les sociétés fossiles, mais notre société. Toute analyse de ce fait est désormais, ici, la bienvenue...

## 21 - Philippe Ducat

« Au commencement était le Verbe. » a écrit un anonyme qui a bien fait de le rester. Évidemment, au commencement, était l'Image. Voire même l'image analogique. (Penser à demander à Corpet son âge véritable)

## 22 - Yann-Pierre Montelle

*Signifier autrement...*

« *La toile quant à elle s'achève au mur en séchant, je ne la regarde alors que comme une trace passée... au suivant...* » Trace passée qui perdure. Ce sont des écorchés accrochés aux murs et leur présence est la signature palpable d'un désir de *donner à voir (Naven)*. Ce sont ces séries de toiles – songes suspendus – qui séchent dans ton atelier. Quelque part, c'est un peu comme dans les grottes, où on a l'impression parfois que les peintures sont encore en train de sécher ...

Si ton atelier était un désert de sable ... Vincent, tu serais un aborigène *Walbiri* ... et tes peintures seraient des motifs *guruwari* — un lexique de traces laissé aux hommes par les êtres du Rêve. Eux aussi, les *Walbiri*, dessinent sur le sol. C'est donc à plat que l'aborigène et le peintre occidental opèrent. Ils ont en commun un désir de rendre tangible « l'autre ». Une altérité qui se manifeste par une abstraction savante des formes. Pour le *Walbiri*, l'assemblage quasi-mathématique de symboles géométriques est une rationalisation du Rêve. Pour Corpet ... c'est dans une dimension onirique que l'autre est projeté, conçu. Dans les deux cas nous sommes dans le Rêve.

Mais là où l'aborigène et le peintre s'éloignent, c'est dans leur engagement avec « l'effacement ».

Pour le *Walbiri*, l'altérité manifestée ne réintègre le Rêve qu'à travers l'effacement. Le « texte » ainsi effacé ne risque pas de tout faire basculer dans le Réel. Pour le peintre au contraire, l'effacement n'est pas, ou n'est plus une option.

Et pourtant je ressens chez Vincent un désir d'effacer. « *Je lui marche dessus, je m'assois dessus. Je retire le recul...* ». Peinte au sol, accrochée au plafond, la toile se dérobe de la proximité du regard. Avec la distance le peintre cache la trace, efface le commentaire.

Mais dans la contrainte de la proximité, malgré les piétinements répétés et les assises dynamiques, malgré la perte du recul, les peintures accrochées au mur se remettent à signifier autrement...

## 23 - Jacques Henric

Quelques lignes pour alimenter la réflexion sur le “Voir ça- Savoir” et deux questions adressées aux anthropologues et pré-historiens.

La fin d’Homère, telle qu’on la rapporte : assis sur le sable, les yeux vides fixant l’étendue marine, il interroge de jeunes pêcheurs : “Qu’avez-vous pris aujourd’hui ?” - “ Ce que nous avons vu, nous l’avons rejeté, ce que nous n’avons pas vu, nous le portons sur nous”. Homère, aveugle : “Je n’étais pas sûr qu’il y eût aussi quelque chose à voir, à revoir, c’est-à-dire qu’il fût possible d’accommoder sur la surface du temps afin d’y percevoir ou d’en relever un seul détail jusqu’alors inaperçu”.

Questions : Le petit d’homme dans sa grotte, devant la “scène originare” sur laquelle Freud appuya pour une part sa théorie psychanalytique, voit ça : le papa et la maman accouplés. Sait-il que ça est un coït amoureux, ou voit-il ça : un acte de violente agression d’un mâle contre sa femelle ?

Les images pariétales disent-elles quoi que ce soit sur ce savoir-là ? Et le stade du miroir (au cours duquel le même petit d’homme reconnaît son image) dont le docteur Lacan nous assure qu’il est le stade incontournable de la formation du moi, dans quelle condition se produit-il ? Où et quel est le miroir (eau où le petit Narcisse se mire ? pierre polie ?) devant lequel le bout d’homme voit ça : son image, et sait : ça c’est moi !

## 24 - Yann-Pierre Montelle

*L’œuf et la poule*

“Au départ était l’image” et non pas “au départ était le verbe” nous dit Vincent.

“Au départ était l’image” est un engagement dans la forme.

“Au départ était le verbe” est un engagement dans le fond.

Peut-on substituer la forme au fond et vice versa?

Peut-on penser l’image sans le verbe?

C’est le paradoxe de l’œuf et de la poule.

Le bouddhiste *Nagasena* au troisième siècle de notre ère en fit une phrase célèbre: “de la poule naît l’œuf, de l’œuf la poule et ainsi de suite” (*Milindapañha*).

Le cercle est ainsi établi.

*Nagasena*: Le cercle a-t-il un bout?

*Milinda*: Non.

De l’image au verbe; du verbe à l’image.

Une recette tautologique

Qu’un soupçon de relativisme vient relever.

Je pense ici, bien sûr, à l’hypothèse de Sapir-Whorf.

La poule ou l’œuf — la langue (lire: le verbe) ou la pensée (lire: l’image) — certains disent que la langue détermine la pensée au point de l’engloutir dans un hermétisme conceptuel.

D’autres, au contraire, disent que c’est de la pensée que naît la langue.

Qui croire?

Quoi qu’il en soit, cette circularité nous projette dans une dimension où voir n’est plus savoir et savoir n’est pas voir:

### LES AVEUGLES ET L’ÉLÉPHANT

*Il était une fois un village entièrement peuplé d’aveugles. Un colporteur informa les habitants qu’un prince, venu de loin, traversait la contrée à dos d’éléphant.*

«Qu’est-ce qu’un éléphant ? » demandèrent les aveugles.

*Il n'y en avait pas dans les parages, et ils n'avaient jamais entendu parler de cet animal-là.*

*Le colporteur leur dit qu'il s'agissait d'une bête gigantesque, en tout point extraordinaire. Il piqua si bien leur curiosité que les aveugles voulurent tous approcher l'éléphant pour s'en faire une idée personnelle. Tous, c'était beaucoup trop. Par conséquent, on décida d'envoyer une délégation de trois personnes, que le prince voyageur reçut de bonne grâce. Il autorisa les représentants du village à palper son éléphant à loisir. Ils palpèrent donc, remercièrent et rentrèrent chez eux.*

*Aussitôt, ils furent entourés et assaillis de questions par les autres villageois. « C'est un animal qui ressemble à un tapis rugueux battu par le vent sur une corde à linge », dit un aveugle qui n'avait touché que l'oreille.*

*« Pas du tout, dit celui qui n'avait tâté que la trompe, c'est une sorte de serpent très épais, très nerveux, à tête poilue et humide. »*

*« Comment donc! » s'indigna le troisième, qui n'avait palpé que la patte, « c'est une bête épaisse et calme comme un arbre. »*

*« Entendez-vous ! » demandèrent les villageois.*

*Loin de s'entendre, les trois aveugles en vinrent aux mains, chacun prétendant avoir raison. Les autres prirent parti et la querelle tourna à l'affrontement général. Quand tout le monde fut las de donner et de recevoir des coups, un sage proposa d'envoyer une autre délégation, plus nombreuse, formée de personnes choisies pour leur intelligence, et qui prendraient le soin de demander au prince lui-même une description de sa monture – car les aveugles, se souvenant des paroles du colporteur, doutaient que l'on puisse voyager à dos de tapis, à dos de serpent ou à dos d'arbre. Il fallut plusieurs jours pour se mettre d'accord sur la composition de cette nouvelle ambassade. Lorsqu'elle arriva, le prince avait levé le camp. (anonyme)*

C'est un peu comme nos efforts répétés pour trouver les verbes pour tes images, Vincent ! C'est aussi une absence - la tienne une fois ton image devenue verbe et bien sûr celle du peintre paléolithique qui a levé le camp voilà fort longtemps.

## 25 – Ludovic Slimak

Au commencement n'étaient ni le verbe, ni l'image, ni la poule, ni sa plume, qui servira, bien plus tard, à transposer le verbe.

Au commencement était le néant, ce qui n'est déjà pas rien, puisque cette absence, avec le recul, était une attente, peut être même, selon certains, une promesse. Dans l'ombre du néant –qui était immense, puisqu'en ce temps le néant était tout-, dans ses potentialités indéfinies, émergeait tranquillement la conscience, laquelle, à l'époque, n'avait pas encore été subtilisée par l'homme.

Et puis la conscience –enfin, une certaine forme de conscience- prit conscience d'elle-même. Donc du reste. De tout ce qui l'entoure et dont elle aurait aimé se différencier, histoire de montrer qu'elle était et donc, justement, qu'elle n'était pas bête –*beste*-.

Cette conscience n'était ni le verbe, ni l'image, et ne se limitait d'ailleurs à aucune autre forme de parabole.

Elle était.

Point.

Ne me demandez ni pourquoi, ni comment, elle était, point.

On pourrait dire qu'à ce degré, à ce niveau tout originel de toute chose, la conscience fut l'émergence du premier regard sur le monde. L'assurance d'être, comme quelque chose ayant la sensation d'exister, au milieu d'autre chose. Comme le vinaigre dans l'huile. Comme une évidence.

La conscience était donc le sentiment exprimable (mais sans les mots) d'exister et la perception que chaque chose était unique et différente d'elle même.

Elle était le sentiment et elle était les sentiments.

Tout le reste était inconnu à la conscience.

Et elle devint curiosité.

Cette conscience là, alors, fut humanité.

C'est à ce niveau que le miroir devint nécessaire. Il fallait se différencier, car justement, tout autour de cette jeune conscience, de cette prime humanité traînaient encore toutes sortes de singes qui singeaient l'humanité. Si l'homme était vraiment homme, il lui fallait se distinguer de toutes ces singeries. Apparut alors l'invention de la différenciation. C'est évidemment une question d'ego. Il fallait à la conscience, pour avoir la certitude d'être, exprimer sa particularité. Là, ce n'était plus l'humanité, mais vraiment l'homme qui était apparu.

La conscience se déclara être tout, le reste donc n'était plus rien. Le néant, enfin, repoussé dans le rien, existait vraiment, puisqu'il pouvait être observé, analysé, interrogé.

Le reste est histoire. Le reste est le travail du temps et des générations de ces humanités.

Ce sont ces éternelles générations d'humains voulant exprimer toujours plus loin leur réalité, leur absolu. Ce sont les peintres des grottes qui expriment le monde en symboles, c'est cet enfant qui voit des pirogues dans des charrues, des petites filles qui voient des vaches et des vierges et des millions de pèlerins dans les grottes qui les suivent, pour guérir ou s'extasier du génie des hommes et de celui des cavernes. C'est Vincent qui s'assoit dessus –là, je l'adore- et qui aimerait nous faire comprendre qu'il n'y a rien à comprendre, rien de caché. Il y a la toile, Vincent dessus, et puis voilà, à la suivante, tout cela appartient déjà au passé, pas encore au néant... patience.

## **26 - Yann – Pierre Montelle**

### *Homunculus*

Il fallait bien que ça m'arrive ...

J'ai fait un rêve ...

C'était un petit homunculus sensitif

Ecrasé sur une toile au sol.

Un doigt trempé dans la curiosité.

Je me suis mis à le taxonomiser

Du pied au larynx

En suivant religieusement

La carte somatotopique.

Réveil brutal.

Je n'avais pas fini

Et il ne reste dans ma mémoire

Que des fragments

Que j'essaye de recoller,

Telle la Figure 44b

Dans *Le Geste et la Parole*

Du maître Leroi-Ghouran.

Et puis un moment lucide.

Ne cherchons plus

Ce rêve était signé Corpet.

Souviens-toi,

Le fond était bleu,

Pied, nez, face.

Pas les entoptiques

Qui essaient de cacher

Mon homunculus déchiré.

Une cartographie en noir et blanc

Suspendue dans tous les sens.

Mais souviens-toi que l'artiste a renoncé au sens.

*"Si le tableau est carré, il y a quatre façons de le regarder"*

Comme un homunculus somesthésique

Où le corps élastique

Vient s'étaler  
Sur un cortex hypothétique  
Qui n'a plus de sens.

L'homunculus de Corpet  
Est un corps découpé  
Sur un corps-texte.  
C'est une contamination savante  
De grotesque *grostexte*  
Une topographie absurde  
De messages effacés  
À la Pergouset.

Voilà une grotte  
Qui a dû inspirer Vincent!  
On y trouve les gestes de l'enfance  
On y marche à quatre pattes  
Et tout au fond  
On trouve le thérianthrope  
Homunculus hybride  
Qui déjoue le commentaire  
Et qui ne se lit  
Qu'à l'envers!

## 27 – Philippe Ducat

Précision:  
Les trous noirs chantent en si bémol. Cette étonnante découverte est le fruit de 53 heures d'observation avec le télescope spatial à rayons x Chandra. Les astronomes ont enregistré un son un million de milliards de fois plus grave que la limite de l'audition humaine. Le son émis par le trou noir pourrait contribuer à expliquer pourquoi le gaz chaud situé en son centre ne refroidit pas: il absorberait les ondes sonores et convertirait leur énergie en chaleur. Il faut donc bien admettre qu'au commencement, était le son.  
Onkr

## Les Participants :

En guise de présentation et par ordre d'intervention :

### **Jean-Michel Geneste**

Archéologue du Paléolithique.

### **Gilles Tosello**

Préhistorien en art paléolithique et graphiste. UMR TRACES, université de Toulouse Le Mirail.

### **Didier Bouakaze-Khan**

Préhistorien en art rupestre, Tsodilo Hills , Botswana.

### **Ludovic Slimak**

Préhistorien, CNRS, UMR Traces, université de Toulouse le Mirail, auteur de "Néandertal nu".

### **Laetitia Laguzet**

Artiste, photographe, docteur en histoire de l'art contemporain, université de Paris I.

### **Yann-Pierre Montelle**

Anthropologue en art rupestre, Département d'Anthropologie, université de Canterbury, Christchurch, Nouvelle Zélande.

### **Julien Monney**

Docteur en anthropologie préhistorique sur l'ethnoarchéologie de l'art rupestre, université de Paris X Nanterre.

### **Jacques Henric**

Écrivain, paris.

### **Michael Houseman**

Ethnologue, Professeur université de Paris X Nanterre.

### **Nadeije Laneyrie-Dagen**

Professeur d'histoire de l'art, ENS, Paris.

### **Jean Mairet**

Collectionneur, Paris - Berlin.

### **Philippe Ducat**

Graphiste, Collectionneur, Auteur, etc. Paris.