

Apports de l'art préhistorique à l'art moderne et contemporain

Cet article a pour objectif d'évoquer brièvement l'intérêt des artistes modernes et contemporains pour leurs prédécesseurs préhistoriques. Ces plasticiens ont favorisé l'acceptation et la diffusion de l'art préhistorique auprès du grand public ; inversement, ils ont puisé dans la richesse de cet art pour raviver le leur. Nous avons tenté de retracer, malgré la rareté des sources, un échantillon de ces précieuses interactions qui, plus que simplement picturales, ont véritablement bouleversé les anciens systèmes de valeurs. Les sentiments d'interrogation, d'émerveillement ou de répulsion ne sont pas uniquement les leurs ; ils appartiennent à toute une génération d'intellectuels, de chercheurs, de *quidams* aussi, confrontés à ce choc culturel immense qu'est la découverte de l'art préhistorique. Comme l'affirmait justement André Malraux, une telle découverte «est la rupture d'une relation antérieure entre un homme et le monde» ; loin d'être un obstacle, cette tension est à l'origine d'un bouillonnement artistique fascinant.

L'invention de l'art pariétal

Avant d'aborder le lien qui unit ces artistes à l'art préhistorique, il faut revenir sur la découverte de ce dernier. Lorsque la préhistoire se constitue en tant que discipline au début du XIX^{ème} siècle, l'art pariétal, si célèbre aujourd'hui, n'est en effet pas encore inscrit au nombre de ses objets d'étude. L'art mobilier, connu depuis les années 1830 — avec les découvertes de Veyrier et du Chaffaud — fait l'objet d'une première publication d'ensemble en 1860 sous la plume de Lartet et Christy ; les gisements de Bruniquel, La Madeleine, Laugerie-Basse et d'autres fournissent de nombreux artefacts, qui sont assimilés à une forme d'artisanat antédiluvien. *A contrario*, la reconnaissance des oeuvres gravées et peintes des grottes franco-cantabriques sera longue et délicate. La découverte des bisons polychromes d'Altamira en 1879 est loin de convaincre les préhistoriens français, qui croient à une supercherie. Ce n'est que lorsque les grottes de la Vache, Font-de-Gaume et les Combarelles livrent, au tournant du siècle, des oeuvres encore incluses dans des dépôts sédimentaires intacts, que plusieurs préhistoriens — Rivière, Breuil et Capitan en tête — défendent l'existence d'un art pariétal. L'acte de foi décisif est signé par Emile Cartailhac, jusqu'alors sceptique, dans son célèbre *mea culpa* de 1902 : «Et quant à ces formes étranges [...], elles continuent à nous étonner, mais qu'importe ! [...] Notre jeunesse croyait tout savoir, mais les découvertes [...] nous montrent que notre science, comme les autres, écrit une histoire qui ne sera jamais terminée, mais dont l'intérêt augmente sans cesse.»

Dans les années qui suivent cette difficile reconnaissance, un véritable processus de «libération» du regard se met en place. Les découvertes se multiplient, y compris dans des grottes fouillées depuis plusieurs décennies (comme Gargas) : l'oeil est maintenant autorisé à voir — et à concevoir — un art pariétal préhistorique. Cartailhac exprime cette *invention* au sens étymologique : «[...] à la vue de ces curieux dessins j'eus le sentiment très net que mon attention n'étant point appelée sur de telles oeuvres, [...] j'aurais passé

sans les soupçonner, et que cela était peut-être arrivé ailleurs à quelques confrères et à moi-même. Il faudrait revoir toutes nos cavernes [...]». Cependant, si l'art pariétal a enfin acquis une visibilité légitime, il n'est pas pour autant largement diffusé : dans la première moitié du XX^{ème} siècle, ces riches découvertes ne font l'objet que de laconiques compte-rendus — à l'exception notable du *Répertoire de l'art quaternaire* (par Salomon Reinach, en 1913) et de *L'art préhistorique* (de René de Saint-Périer, en 1932).

La découverte de Lascaux, «chapelle Sixtine» de la préhistoire, en 1940 marque un tournant dans la diffusion de l'art préhistorique : propulsé sous le feu des projecteurs, il passe du cercle des initiés à celui des profanes, du grand public. Dans *La peinture préhistorique, Lascaux ou la naissance de l'art* (1955), Georges Bataille — qui a contribué à la diffusion de l'art préhistorique dans les milieux artistiques dès la fin des années 20 (cf. *infra*) — affirme que «c'est de l'homme de Lascaux [...] que nous pouvons dire enfin que, faisant oeuvre d'art, il nous ressemblait, qu'évidemment, c'était notre semblable.» Après les *Quatre cents siècles d'art pariétal* de l'abbé Breuil, ouvrage majeur publié en 1952, Annette Laming-Empeire et André Leroi-Gourhan tentent les premières interprétations structuralistes des oeuvres paléolithiques, rompant avec la tradition de la comparaison ethnographique. Dans la préface de *La Préhistoire de l'art occidental*, de Leroi-Gourhan (1965), Lucien Mazenod déclare : «Il nous parut que le moment était particulièrement favorable à la publication de cet ouvrage. Nul n'ignore, en effet, le singulier attrait qu'exerce sur notre génération la découverte ou la redécouverte des arts dits primitifs. Le monde moderne, en constant devenir, a vu ses critères esthétiques complètement bouleversés et constamment remis en question depuis cinquante ans [...]». Ce constat introduit l'objet de la seconde partie de cet article : l'appropriation et la mise en valeur de l'art préhistorique par les artistes modernes et contemporains.

Quand l'art moderne renoue avec les origines

L'intérêt des plasticiens pour les formes d'art anciennes ou exotiques — souvent qualifié de «primitivisme» — prend sa source dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. Renouant avec le mythe du «bon sauvage» de Rousseau, ces artistes déplorent le déclin de la civilisation occidentale et puisent une inspiration nouvelle dans les arts extra-européens (orientaux, asiatiques, africains, ou océaniens) et plus tard, dans la préhistoire. L'oeuvre de Gauguin est emblématique de cette volonté de renouer avec le monde des origines ; dans une lettre à August Strindberg, il explique ressentir «tout un choc entre votre civilisation et ma barbarie. Civilisation dont vous souffrez, Barbarie qui est pour moi un rajeunissement». Ce goût pour les arts dits «primitifs» constitue la pierre angulaire de multiples courants au début du XX^{ème} siècle : l'expressionnisme, le fauvisme, le cubisme, ainsi que *Die Brücke* et *Der Blaue Reiter* en Allemagne. L'enrichissement des collections privées et des expositions universelles contribue à la diffusion de ces arts primitifs (dont l'art mobilier préhistorique) ; ces derniers, tout comme l'aura grandissante de l'ethnologie, influencent le goût des jeunes artistes. À l'aube du XX^{ème} siècle — au moment même où l'art pariétal est reconnu — nombre d'entre eux s'intéressent à ces

formes d'art exotiques ou préhistoriques : Picasso, Miró, Derain, de Vlaminck, mais aussi Masson, Tzara, Breton, Klee ou encore Michaux. Les deux premiers, par le rayonnement de leurs oeuvres au-delà des cénacles artistiques, ont particulièrement contribué à la mise en valeur de l'art préhistorique.

Pablo Picasso, qui avait découvert les arts primitifs au musée du Trocadéro à Paris, voit dans les fresques d'Altamira une réponse aux questionnements esthétiques modernes ; il déclare que «nul d'entre nous n'est capable d'en faire autant». Cette inspiration de l'art préhistorique est encore plus manifeste dans le surréalisme de Joan Miró. Lors d'un entretien avec le critique d'art Tériade, il affirme vouloir «assassiner» la peinture, car elle «est en décadence depuis l'âge des cavernes». De nombreux artistes et théoriciens partagent, de manière certes moins radicale, ce sentiment ; l'écrivain Jean Cassou martèle en 1926, dans la revue *Cahiers d'art* : «Les décourageantes merveilles ! [...] Nous pourrions aller aussi loin que possible, nous ne dépasserons pas la perfection inscrite dans les grottes d'Altamira et de la Dordogne». Si les arts premiers et l'art mobilier préhistorique sont visibles dans les collections et les musées, par quel biais ces artistes ont-ils découvert l'art pariétal, puisqu'il n'est diffusé à cette période que dans les milieux scientifiques ? Cette connaissance surprenante provient, entre autres, de plusieurs revues incontournables : *Documents* (dirigée par Georges Bataille, de 1929 à 1930), *Cahiers d'art* (dirigée par Christian Zervos, entre 1926 et 1960) et *Minotaure* (dirigée par Albert Skira et Tériade, la première maquette étant de Picasso). Toutes ont comme point commun de mêler des articles d'archéologie, d'ethnographie et d'art moderne, en gardant à l'esprit cette volonté de renouer avec les origines. Les mêmes plumes animent ces trois périodiques — Michel Leiris, Carl Einstein, André Breton, Georges Bataille (qui quitte la revue *Minotaure* suite à sa mésentente avec Breton) et d'autres encore — jonglant entre la préhistoire et les productions artistiques de leur époque.

Cet intérêt pour l'art préhistorique, qui atteint son apogée alors que l'accès aux sources reste difficile, témoigne donc de la volonté des artistes d'y puiser de nouvelles grammaires. Par cette réappropriation, ils sont parmi les premiers (avant la découverte de Lascaux et les premières synthèses sur l'art pariétal) à avoir contribué à la diffusion de l'art préhistorique vers le grand public — de la même manière qu'ils ont favorisé l'acceptation des arts primitifs. Dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, d'autres artistes prolongent ce lien — sur un mode plus intime — avec l'art des origines : Barnett Newman, Helen Frankenthaler, Elaine de Kooning, Charles Christopher Hill aux Etats-Unis, Pierre Soulages, Claude Viallat, Giuseppe Penone, Mario Mertz, ou encore Joseph Beuys en Europe. Cet intérêt persistant pour l'art préhistorique, loin de n'être qu'une composante d'un refus de la tradition académique circonscrite aux premières décennies du XX^{ème} siècle, continue donc à enrichir la création contemporaine.

Julie Delbouille