

Table des matières

Dans le fond du puits	7
Ni visible, ni éloquente.....	33
La lumière sur l'image dans la nuit.....	61
Le cri silencieux	75
L'image, non la peinture	95
Le triple jeu de l'image.....	103
Le fond(s) de l'image	121
Mimèsis.....	139
La scène première.....	159
Tourner l'objet.....	175
Fascination et désir	193
Irressemblance, reconnaissance, guet	215
Retour	233
Œuvres de Pascal Quignard	239
Remerciements	241

Dans le fond du puits

Une image se trouve occuper une place centrale dans le « musée imaginaire » de Pascal Quignard. Elle est connue sous le nom de « scène du fond du puits ». Peinte environ 15000 ans avant notre ère dans la grotte de Lascaux, elle couvre une paroi située au fond de la zone du puits, laquelle est profonde d'environ six mètres et n'est accessible qu'à partir de l'abside. La « scène », comme on la désigne habituellement, est connue bien au-delà du cercle des paléontologues : elle a été souvent commentée, plus encore reproduite, au point de devenir une sorte d'icône – quelque chose comme l'équivalent paléolithique du *Laocoon*, de la *Madone Sixtine* ou des *Demoiselles d'Avignon*. Cette scène, Quignard y est revenu très souvent, de manière tantôt allusive, tantôt plus explicite, depuis le milieu des années quatre-vingt-dix du siècle dernier¹. Un fragment de *La Haine de la musique*, qui en fait la première « narration figurée » de l'histoire, la présente en ces termes : « C'est un homme ithyphallique mourant renversé en arrière,

1. Reproduite plusieurs fois dans *Pascal Quignard le solitaire*, p. 20-21 (en double page), 32, 120, 193 et 204 (détails), et dans *La Nuit sexuelle*, p. 89. Les références bibliographiques complètes des textes de Pascal Quignard (mentionnés dans les notes sans nom d'auteur) sont données à la fin de l'ouvrage.

un bison, éventré par un épieu, qui le charge, un bâton surmonté d'une tête d'oiseau à bec recourbé². » *Vie secrète* en donne une description un peu redondante : « Le premier homme tombe. (Sur la paroi soustraite deux fois aux regards, au fond du puits, dans la grotte de Lascaux au-dessus de Montignac.) Le premier homme est en train de tomber devant la bisonne éventrée qui accouche du soleil qu'elle avait avalé durant tout l'hiver. Le premier homme figuré n'est ni debout ni par terre. C'est la première figure pariétale humaine connue, datant de -16000. L'homme tombant³. » Une description plus complète en est donnée dans *Abîmes* : « Dans le rire persiste l'hémorragie. [...] Hémorragie qu'on voit dans la scène du puits de la grotte de Lascaux à Montignac. Bison blessé, le ventre ouvert, hémorragique, solaire, retournant sa tête. Turgescence du chasseur. Saillie dans la nuit de la grotte comme l'érection signe le rêve⁴. » Une autre description, moins paratactique, apparaît dans *La Nuit sexuelle* : « Au fond du puits obscur – au fond du puits très difficile d'accès dans la nuit de la grotte de Lascaux qui est située juste au-dessus du village de Montignac – est peint un homme nu à tête d'oiseau, le sexe érigé, étendu sur le dos ou tombant en arrière à côté d'un bison éventré, d'un javelot, d'un bâton porte-oiseau⁵. » Enfin, dans *Boutès* : « C'est la scène du puits de Lascaux sur la colline qui surplombe le village de Montignac. Il est érigé. Il meurt. Il tombe en arrière. On dit que c'est un homme qui désire et qui meurt sous le coup de sa proie énorme mais, si on y regarde de plus près, cet

2. *La Haine de la musique*, p. 168.

3. *Vie secrète*, p. 449.

4. *Abîmes*, p. 165-166.

5. *La Nuit sexuelle*, p. 92.

homme a une tête d'oiseau et, devant lui, un oiseau se tient sur sa perche. (Ou bien la tête d'un oiseau se tient à la tête de son propulseur)⁶. »

La place centrale qui revient à cette scène dans les écrits de Pascal Quignard justifie que l'on s'y arrête un long moment au début d'un essai qui se propose de montrer que ce qu'ils disent et ce qu'il font de l'image peuvent éclairer en retour la compréhension que nous avons du fait iconique. Toutes choses qui n'auront quelque chance d'apparaître que si l'on cesse de sanctuariser, de sacraliser, de sanctifier la « littérature », d'en faire un domaine réservé que les grâces du faire poétique (de l'écriture, du style) exempteraient d'un rapport au savoir – à celui auquel elle s'ouvre comme à celui qu'elle rend possible. Toutes choses qui ne se découvriront qu'à la condition de suivre Quignard dans sa recherche et de ne pas le figer dans la posture du romancier, voire de l'écrivain, tels que les consacre la *doxa* du moment : épistémiquement irresponsables et n'ayant à répondre que devant l'éthique, dont un temps de détresse a fait un tribunal des bonnes mœurs. C'est exactement cette reconfiguration qui est en jeu dans sa conception du « littéraire », s'il est vrai que la pensée qui procède par les *litterae* ouvre, comme l'écrit Michel Deguy, « une anthropologie philologique générale qui perfectionne la *tekhne* de son optique à l'aide des modernes sciences de l'homme (ou leur "emprunte" ses "icônes") pour affabuler l'anthropomorphose⁷ ».

6. *Boutès*, p. 33-34.

7. Michel Deguy, « L'écriture sidérante », *La Raison poétique*, Paris, Galilée, 2000, p. 198. Une première version de ce texte a paru sous le même titre dans Adriano Marchetti (éd.), *Pascal Quignard. La mise au silence*, précédé de *La Voix perdue* par Pascal Quignard, Seyssel, Champ Vallon, 2000, p. 43-64. Michel Deguy fait partie des rares auteurs à avoir « pris au sérieux » la pensée

Que la *fabula* non seulement donne à penser, mais qu'elle pense, et qu'elle le fasse en mobilisant, par les voies et moyens qui lui sont propres, l'ensemble des savoirs, sans exclusive, telle est la conviction sur laquelle est gagée cette lecture. C'est pourquoi ce livre, s'il propose un essai *sur* l'image dans les écrits d'un auteur d'aujourd'hui, veut aussi et surtout éprouver, *essayer* un certain nombre d'hypothèses quant à l'image. Bref, il s'agira, par essais et corrections, de penser l'image *avec* Quignard. À commencer par la « première » de toutes.

Les cinq descriptions que Quignard donne de la scène du puits présentent un ensemble de variantes aussi intéressantes par ce qu'elles révèlent de ses préoccupations que par ce qu'elles disent de l'objet. Ces variantes doivent elles-mêmes être corrélées aux propriétés de l'image : les propriétés « morphologiques », qui ont une incidence sur l'identification des différents éléments constitutifs de l'image, et les propriétés « syntaxiques », qui s'attachent aux rapports qui les lient. Les variantes morphologiques les plus importantes concernent les caractères distinctifs de la figure humaine et sa position. Si quatre textes font du sexe érigé son premier trait

de Quignard telle qu'elle se livre en dehors des textes de fiction (qui sont les plus étudiés). Dans une bibliographie déjà importante, on peut citer quelques-unes des études recueillies dans la *Revue des sciences humaines*, 260, « Pascal Quignard », D. Lyotard (dir.), 2000 (en particulier celles de Gérard Farasse et Philippe Bonnefis, « Pascal Quignard. L'image et le jadis », p. 9-18, et de Franck Lestringant, « De Louis Cordesse et de quelques procédés rhétoriques à la Renaissance. Additif aux *Petits traités* de Pascal Quignard », p. 147-165), ainsi que le bel essai de Jean-Louis Pautrot, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2007, et Irena Kristeva, *Pascal Quignard. La fascination du fragmentaire*, Paris, L'Harmattan, 2008.

distinctif, clairement générique (le dernier le déterminant même comme un signe de désir), seuls les deux derniers soulignent la ressemblance de sa tête avec celle d'un oiseau. Un corbeau, est-il même précisé dans un texte de *Sordidissimes*, qui associera le nom de l'oiseau en grec classique (*korax*) avec ses significations antérieures (« propulseur », « marteau de porte », « croc à marchandises », puis « bec recourbé ») et distinguera dans la scène deux sortes de restes en relation avec la typologie des offrandes sacrificielles dans la Grèce archaïque, les *eskorakaballes* (ce qui est abandonné aux corbeaux) sous l'« homme mort » et les *eskynaballes* (ce qui est jeté aux chiens) sous le bison⁸. Quant à la position de l'homme, quatre textes sur cinq (celui d'*Abîmes* n'en dit rien) l'identifient comme celle de quelqu'un qui tombe en arrière, le premier et le dernier l'attribuant au fait qu'il meurt, selon la leçon également retenue dans *Sordidissimes*. Le quatrième texte, celui de *La Nuit sexuelle*, introduit un doute en laissant ouverte l'alternative entre un mouvement de chute saisi en cours (« tombant en arrière ») et une position résultative (« étendu sur le dos »). On se heurte là à une difficulté bien connue des sémioticiens de l'image, l'image fixe isolée ne permettant pas toujours de distinguer entre ces deux valeurs aspectuelles. Un deuxième groupe de variantes a pour pôle l'animal : du premier au dernier textes, on observe une déflation régulière des détails. Alors que les quatre premiers désignent précisément l'identité générique de l'animal, un bison (trait d'identité ontologique, qu'il serait encore possible d'affiner en prenant en compte les différentes variétés), voire son identité sexuelle (dans *Vie secrète*), et en signalent un carac-

8. *Sordidissimes*, p. 85.

tère distinctif accidentel (il ou elle est « éventré(e) », a le « ventre ouvert »), le dernier ne le désigne plus que comme une « proie énorme » ; dénomination bien moins précise, certes, mais qui n'en introduit pas moins un trait nouveau en dégageant la nature de la relation entre l'homme et l'animal : c'est déjà une propriété syntaxique. Ces dernières donnent lieu, elles aussi, à plusieurs variantes. Ont été déjà repérées celles qui interprètent par un lien de causalité de type explicatif une propriété physique de la figure : ainsi du mouvement de l'homme, attribué à sa mort dans le premier et le dernier textes, et de l'érection de son sexe, attribuée au rêve dans le troisième texte, à son désir dans le dernier. À chaque fois, le lien causal établi est en quelque sorte interne à la figure : il est de type symptomatique, la « montée » sémiotique procédant par inférence abductive – selon le modèle d'analyse du syllogisme proposé par Aristote dans les *Premiers Analytiques* : si cette femme a du lait, c'est qu'elle a enfanté⁹. Le deuxième groupe de variantes syntaxiques engage les deux figures de l'homme et du bison. Y a-t-il un lien entre elles et, dans l'affirmative, de quelle nature est-il ? Le quatrième texte opte clairement pour une présentation paratactique : l'homme est simplement placé « à côté d'un bison éventré », tandis que le « javelot » dont la présence est relevée n'est pas mis explicitement en rapport avec cette éventration. En revanche, le premier texte établit le double lien causal entre, d'une part, l'épieu et l'éventration du bison et, d'autre part, le bison qui « charge » l'homme et le mouvement de chute

9. Aristote, *Premiers Analytiques*, 11, 27, 70 a 30. Voir aussi id., *Rhétorique*, I, 2, 1357 b 16, où le même cas exemplifie le *tekmerion*, c'est-à-dire un signe nécessaire, et donc irréfutable, allant de l'universel au singulier.

(ou la position renversée) de l'homme mourant. Le dernier texte ne retient que ce dernier lien, tout en explicitant, on l'a vu, la relation entre les deux figures, puisque l'identification de l'animal à une « proie » fait *ipso facto* de l'homme son prédateur, selon une logique semblable à celle qui, dans le troisième texte, assimile l'homme à un « chasseur ». De plus, l'explicitation, dans le premier texte, des deux liens de cause à effet – l'épieu éventre le bison, le bison renverse l'homme – autorise la construction par inférence d'un troisième lien : c'est l'homme qui, en se servant de l'épieu, a blessé le bison. C'est un fait qu'en inscrivant l'homme et le bison, ainsi éventuellement que l'épieu, dans un rapport causalement motivé, Quignard fait de cette image une « narration figurée », une « scène » : lecture déchiffrante (les propriétés morphologiques : les identités formelles) et lecture interprétative (les propriétés syntaxiques : les fonctions sémantiques) se renforcent l'une l'autre. Pour prendre la mesure de tous ces enjeux, il faut se reporter à l'image elle-même et à l'importante littérature qui lui a été consacrée¹⁰.

Un premier problème se pose, qui concerne la délimitation de la scène, sa segmentation : quels en sont les éléments constituants ? Même si beaucoup de reproductions photographiques « cadrent », comme le fait Quignard, sur l'homme, le bison et les

10. Outre les textes cités dans la suite, voir notamment Henri Breuil, « Lascaux », *Bulletin de la Société préhistorique française*, XLVII, 6, 1950, p. 355-363 ; Hubert Seuntjens, « L'homme de Lascaux, totem vertical », *Bulletin de la Société préhistorique française*, LII, 7, 1955, p. 422-425 ; Georges Charrière, « La scène du puits de Lascaux ou le thème "de la mort simulée" », *Revue de l'histoire des religions*, CLXXIV, 1, 1968, p. 1-25 ; Françoise Soubeyran, « Lascaux : proposition de nouvelle lecture de la scène du puits », *Paléo*, VII, 1, 1995, p. 275-288.

accessoires qui les entourent, la plupart des descriptions paléographiques incluent la figure animale qui occupe la partie gauche du champ et qui tourne le dos à l'homme. Elle est identifiée généralement comme celle d'un rhinocéros à deux cornes, bien qu'un auteur ait pu aussi y reconnaître un hybride de rhinocéros et de bison. Beaucoup de commentateurs traitent en effet l'image comme un document et veulent y trouver des informations sur le peuplement zoologique en Dordogne entre 16 000 et 15 000 ans avant notre ère. Nous verrons que cette figure a son importance. Elle présente une particularité : le groupe de deux fois trois points alignés parallèlement sous sa queue dressée, face à la zone anale ou vulvaire, sur l'interprétation desquels diverses hypothèses continuent d'avoir cours sans qu'aucune ne soit parvenue véritablement à s'imposer. Certaines descriptions incluent encore à la scène la figure du cheval présente sur la paroi qui lui fait face, bien qu'elle n'y tienne aucun rôle narratif. Le deuxième problème est celui du type de cohérence qui fait précisément de cet assemblage de figures une « scène ». Qu'il y ait là des choix de lecture à opérer, on peut s'en convaincre en confrontant la lecture de Quignard à celle qu'a donnée du même ensemble le grand spécialiste de paléoethnologie qu'est Emmanuel Anati. Résumant sous forme de tableau l'état récent des recherches, Anati n'interprète pas la sagaie qui est superposée au bison comme une arme qui le blesse¹¹ : d'un rapport spatial « objectif » (que tout un chacun peut constater), il ne fait pas un rapport causal. Rigueur toute littéraliste de qui se refuse à dire plus qu'il ne voit. Elle caractérisait déjà la description que Georges

11. Emmanuel Anati, *Aux origines de l'art. 50 000 ans d'art préhistorique et tribal*, trad. J. Nicolas, Paris, Fayard, 2003, p. 364.

Bataille donnait de cette partie de la scène : « Devant l'animal, une sagaie est tracée de droite à gauche, coupant le haut de la blessure¹². » C'est dans cet écart entre ce qui est *dans l'espace* (la sagaie est sur le flanc de l'animal) et ce qui est *dans le temps* (la sagaie est entrée dans le flanc de l'animal) que réside la différence entre une image et une histoire. Une image, certes, peut fort bien « représenter » une histoire, mais, en ce cas, son codage narratif repose sur les conventions propres au système figuratif qu'elle actualise, le décodage archéologiquement correct de la narration figurée ainsi construite supposant la référence à ce même système. Faute de respecter ce principe, rappellent les historiens d'art, on s'expose à toutes sortes de contresens : ainsi, l'ignorance des conventions propres aux images des primitifs italiens ou flamands et la tendance que nous pouvons avoir à projeter sur elles les règles du système de la perspective « légitime » (géométrique) nous font comprendre à tort comme placées l'une au-dessus de l'autre, sur un même plan, des figures qui sont censées s'étagérer dans la profondeur¹³. Ce principe est celui de toute archéologie comme de toute philologie. Faut-il faire grief à Quignard de ne l'avoir pas suivi ? Autrement dit, sa lecture est-elle totalement arbitraire ?

Selon Anati, la sagaie et l'étendard avec l'oiseau sont des idéogrammes simplement juxtaposés aux pictogrammes que constituent le bison et

12. Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art* (1955), *Œuvres complètes*, éd. D. Hollier, Paris, Gallimard, 1970-1988, t. IX, p. 59-60.

13. Voir Erwin Panofsky, « Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu » (1932), *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, trad. sous la dir. de G. Ballangé, Paris, Éd. de Minuit, 1975, p. 241.

l'anthropomorphe au sexe dressé. La grande difficulté que les images de la préhistoire opposent à la compréhension réside dans le passage d'une analyse « grammaticale » (ou morphologique) de l'ensemble, qui procède par identification des unités, à une analyse « syntaxique » de leurs articulations significatives. Ce que Quignard reconnaît à sa manière, dans ses entretiens avec Chantal Lapeyre-Desmaison, lorsque, ayant supposé un mythe à l'arrière-plan de la scène de Lascaux, il corrige aussitôt : « [...] ou du moins un rêve découpable en segments de langage qui le transporte de regard en regard¹⁴ », avant de conclure que le sens de la scène figurée demeurera celé aussi longtemps que ne sera pas compris le langage figuratif qui le véhicule. Si la référence à un arrière-plan mythique fait clairement référence à la thèse défendue en 1962 par Annette Laming-Empeiraire, qui voit dans l'art des cavernes une expression des mythes d'origine¹⁵, la postulation de « segments de langage » fait non moins clairement référence à ce qui fut l'un des apports majeurs du maître de Laming-Empeiraire, le grand paléanthropologue André Leroi-Gourhan, dont le nom revient souvent dans les textes de Quignard et qui est un peu à ce dernier ce que Georges-Henri Luquet, auteur de *L'Art primitif*, paru en 1930, aura été à Bataille à l'époque de la revue *Documents*, puis encore de l'essai sur Lascaux¹⁶.

C'est justement du côté de Leroi-Gourhan qu'il faut se tourner pour comprendre les choix de lecture

14. Pascal Quignard *le solitaire*, p. 193.

15. Annette Laming-Empeiraire, *La Signification de l'art rupestre paléolithique*, Paris, Picard, 1962. Elle est mentionnée, avec André Leroi-Gourhan et Françoise Héritier, dans *Vie secrète*, p. 370.

16. Voir Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe, ou le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 253-266.

de Quignard. Leroi-Gourhan a toujours accordé une très grande importance à la grotte de Lascaux et il est souvent revenu sur la scène du puits. Le regroupement posthume de quatre articles qu'il a publiés dans le *Bulletin de la Société préhistorique française* entre 1958 et 1966 et des résumés des cours qu'il a prononcés au Collège de France entre 1970 et 1982 permet de suivre les évolutions de ses recherches quant aux principaux aspects que présente cette scène¹⁷. À l'égard du strict repérage icono-stylistique, la figure de l'homme ne semble pas poser de difficulté. Trois traits peuvent retenir l'attention. D'une part, son traitement figuratif, très géométrisé, la place, stylistiquement parlant, « un degré au-dessous » du rhinocéros et du bison entre lesquels elle est située (p. 294) – contraste sur lequel insistait Bataille¹⁸, mais que Quignard ne relève pas, Malraux l'interprétant, quant à lui, comme l'affrontement d'un « graffiti » et d'un bison « flamboyant¹⁹ », prédicat auquel semble faire écho la référence au soleil chez Quignard (dans *Vie secrète* et dans *Abîmes*). D'autre part, l'érection du sexe fait partie, avec la « projection de la face », des « insignes de virilité » destinés à fixer son identité sexuelle (p. 390). Le troisième trait est plus délicat à

17. André Leroi-Gourhan, *L'Art pariétal. Langage de la préhistoire*, Grenoble, Jérôme Millon, 1992. Pour ne pas multiplier les notes, les références paginales à cet ouvrage seront données dans le corps du texte. Leroi-Gourhan a repris un certain nombre de ces hypothèses dans *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, Mazenod, 1965.

18. Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, loc. cit., p. 64 (voir aussi p. 60).

19. André Malraux, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* (1952), *Écrits sur l'art*, t. I (*Œuvres complètes*, t. IV), éd. sous la dir. de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 1049. La reproduction, qui cadre sur l'homme, est légendée « L'homme mort ».

cerner : si, dans la plupart de ses descriptions, Leroi-Gourhan note la position de la figure comme inclinée ou oblique par rapport au plan du sol et en conclut avec une admirable prudence qu'elle « exprime apparemment la chute » (p. 302), il présente ailleurs l'homme comme « déjà frappé et renversé » (p. 264 ; voir aussi p. 360), ce qui suppose un autre référentiel spatial (le fond étant déterminé non plus comme un mur, en vision orthogonale, mais comme un sol, en vision de survol) : c'était l'hypothèse retenue par l'abbé Breuil (pour qui l'homme, mort, est « renversé sur le dos ») et, à sa suite, mais non sans quelque flottement, par Bataille²⁰, Quignard précisant pour sa part, dans *Vie secrète*, que l'homme « n'est ni debout ni par terre ». Cette hésitation, Leroi-Gourhan ne la lèvera pas, puisque dans la toute dernière des descriptions qu'il donne de la scène, il présente la chute comme « actuelle et déjà consommée » (p. 390). Il faut enfin remarquer que l'analogie de la tête du chasseur avec celle d'un oiseau, soulignée par Quignard dans ses deux dernières descriptions, n'est relevée à aucun moment par Leroi-Gourhan : elle n'avait pas échappé à l'abbé Breuil, suivi, là encore, par Bataille²¹. La figure du bison présente deux caractéristiques : l'animal est blessé et il est représenté en mouvement (si la plupart des commentateurs le voient debout sur ses pattes, voire en mouvement, certains émettent l'hypothèse qu'il pourrait être étendu sur le sol, et donc représenté vu du ciel). Les animaux blessés sont très peu nombreux dans l'art pariétal de la préhistoire (p. 153-

20. Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, loc. cit., p. 64 (voir aussi p. 59-60, avec une contradiction, puisque l'homme est présenté d'abord « à demi tombé », puis « couché de son long »).

21. Id., *ibid.*, p. 59 et 64.

154) : pour la classe des bisons, on compte moins de 2,5 % de cas, ce qui le situe cependant en haut de l'échelle de fréquence. Leroi-Gourhan tire argument de cette relative rareté du thème pour apporter de fortes restrictions à la théorie (défendue par l'abbé Breuil et Henri Bégouen, puis par Paolo Graziosi)²² selon laquelle des représentations de ce type participeraient à des rituels d'envoûtement du gibier. Quoi qu'il en soit, la cause immédiate de la blessure est bien la lance que le bison « porte dans le flanc » (p. 262), et il est même précisé ailleurs que c'est « la longue sagaie qui a fait jaillir les tripes du bison » (p. 390) – le détail est à peine moins sanglant chez Bataille (« ses entrailles se vident en lourdes volutes entre ses jambes²³ »), où il n'étonne guère, alors qu'il est singulièrement édulcoré chez Quignard (le bison, ou la bisonne, est simplement « éventré(e) »), dont on attendrait moins de retenue. La seconde caractéristique du bison est qu'il est représenté en mouvement : la figure actualise ce que Leroi-Gourhan nomme « animation segmentaire », la troisième des quatre possibilités de représentation du mouvement qu'il distingue selon un ordre de complexité croissant, allant de l'animation nulle et de l'animation symétrique à l'animation coordonnée. En l'occurrence, l'animation du bison peut être qualifiée d'« ultrasegmentaire » dans la mesure où le mouvement est doublement indiqué par la position de la tête (avec la barbe dressée sur le front) et de la queue (p. 266 ; voir p. 353, 390). Comme le note Leroi-Gourhan,

22. Henri Breuil et Henri Bégouen, *Les Cavernes du Volp. Trois-Frères – Tuc d'Audoubert*, Paris, IPH, 1958 ; Paolo Graziosi, *L'Arte dell'antica età della Pietra*, Florence, Le Lettere, 1956.

23. Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, loc. cit., p. 59.

l'animation est « le seul procédé qui permette de rendre compte du déroulement du temps » (p. 353). Ce qui nous conduit à la question centrale.

Y a-t-il « scène » ? En d'autres termes, est-ce que « tous les acteurs jouent dans la même pièce » (p. 390) ? Leroi-Gourhan, s'inscrivant dans une tradition déjà bien établie, recourt plusieurs fois au terme, qu'il affecte ou non de guillemets (avec des guillemets : p. 188, 262 ; sans : p. 236, 271, 353, 390). Il présente des lectures empiriques différentes de cette scène : la figure humaine étant déterminée comme celle d'un chasseur, sa chute tantôt est attribuée au bison (p. 188, 262), tantôt semble avoir précédé la charge de l'animal (« un bison chargeant un homme renversé », p. 360), tantôt enfin est imputée au rhinocéros, qui aurait « encorné » le chasseur après que celui-ci aurait tué le bison (p. 360). Cette dernière lecture était à peu de choses près celle de l'abbé Breuil – le rhinocéros aurait éventré le bison, ce que n'aurait pu faire une simple sagaie –, et Bataille la tenait pour vraisemblable²⁴. Leroi-Gourhan abandonnera finalement la piste du rhinocéros en affirmant que celui-ci « n'a probablement aucun rapport avec la mort tragique de l'homme et du bison » (p. 391). De fait, des analyses ultérieures ont démontré le caractère rapporté du rhinocéros, qui aurait été peint environ un millier d'années après les autres figures²⁵. Ces variations soulignent bien les difficultés de lecture que pose la scène de Lascaux.

L'étude des procédures techniques d'animation des figures entre pour beaucoup dans la caractérisation

24. Id., *ibid.*, p. 94.

25. Voir Norbert Aujoulat, *Lascaux. Le geste, l'espace et le temps*, Paris, Éd. du Seuil, 2004, p. 158, la synthèse la plus complète sur l'ensemble du site.

des rapports syntaxiques entre l'homme, le bison et éventuellement le rhinocéros : c'est précisément l'incertitude sur le rapport logico-temporel entre la position de l'homme (tombant ou déjà tombé) et le bison (ou bien chargeant bien que blessé, ou bien blessé à mort en pleine charge) qui autorise à former l'hypothèse, finalement abandonnée, faisant du rhinocéros un acteur de la scène. De fait, l'expression du mouvement est le principal moyen dont l'image dispose pour marquer des rapports temporels. Une preuve supplémentaire en est apportée par la comparaison de la scène de Lascaux avec les trois autres versions attestées du thème de l'homme et du bison. Réparties entre la Charente et le Périgord et datant de la période comprise entre le Solutréen et le Magdalénien moyen (p. 263-264), les quatre versions permettent de reconstituer la totalité de la séquence temporelle sur laquelle chacune prélève un moment : à Roc-de-Sers, le bison poursuit l'homme (le « chaman », précise Leroi-Gourhan) qui fuit, la lance sur l'épaule ; à Villars, il est représenté tête basse et avec, semble-t-il, une lance dans le flanc, faisant face à l'homme, qui lève les bras ; Lascaux, dans la lecture ici privilégiée, « dépeint la même situation, la lance en place, l'homme déjà frappé et renversé » ; à Laugerie-Basse, enfin, où l'assemblage est gravé sur un bois de renne, le bison porte une lance dans le flanc et laisse l'homme étendu derrière lui. Le terme neutre qu'emploie Leroi-Gourhan pour décrire ces compositions constituées de plusieurs éléments (figures, signes) est celui d'« assemblage ». Que la scène du puits appartienne aux cas « rarissimes » où l'assemblage de figures possède un caractère narratif (p. 236) n'autorise pas à la comprendre, selon une conception descriptiviste de l'image, comme le compte rendu factuel d'un événement, à la

façon, par exemple de l'abbé Breuil, qui y voyait une « peinture commémorative, peut-être, d'un accident mortel au cours d'une chasse²⁶ ». Si fortes, toutefois, sont les attentes que peuvent faire lever des scènes de ce genre, que la demande de sens narratif, très présente dans les premières théories de l'art paléolithique, y compris à la génération de l'abbé Breuil, n'a pas complètement disparu et oriente encore bien des interprétations, même si, « à prendre le problème sous cet angle, il n'y a pas de cohérence narrative » (p. 188). « Pourtant », ajoute Leroi-Gourhan, « l'idée restait sous-jacente et à Lascaux, pour la "scène" du Puits, on a si bien cru au récit d'une mésaventure de chasse qu'on a cherché la tombe du chasseur renversé par le bison. Il restait alors l'hypothèse de la magie d'envoûtement qui n'impose pas la cohérence puisque les figures s'ajoutent les unes aux autres au gré des besoins ». On a vu le peu de cas que l'anthropologue fait de cette hypothèse.

Une partie de la solution du problème réside donc dans la structure des assemblages considérés, l'autre partie dépendant des techniques d'animation. C'est à cet effet que Leroi-Gourhan a mis au point une typologie qui permet de distinguer trois types d'assemblages : les mythogrammes, les pictogrammes et les idéogrammes. Un mythogramme est un « assemblage sans linéarité de thèmes dont l'enchaînement est à la charge du commentateur » (p. 260-261). Avec le commentateur s'introduit à côté de l'image, ou plus exactement dans la *présentation* qui l'active, une composante particulièrement importante – au demeurant, parfaitement intégrée par Quignard –, qui est la tradition orale que le commentaire prend en charge :

26. Cité dans Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, loc. cit., p. 94.

« Le mythogramme n'a donc pas de fil conducteur, pas de repères spatiaux-temporels, c'est un énoncé de symboles qui sont situés et animés par le discours et dont la signification symbolique s'évanouit au même instant que la tradition orale. » La voix venant sur l'image forme ainsi avec elle un véritable dispositif verbo-visuel : *l'image n'est jamais seule*, prise qu'elle est dans la rumeur du commentaire. Le pictogramme, quant à lui, fait intervenir l'animation, puisqu'il s'articule sur une ou plusieurs figures « exprimant une action » (p. 261) : c'est donc très exactement l'animation d'au moins deux de ses figures qui constitue en scène l'assemblage du fond du puits (p. 262). L'identification de l'idéogramme, enfin, parce que celui-ci nécessite que « la figure, animée ou non, soit présente comme symbole de force ou de qualités morales », présuppose que soit accessible à l'analyse la tradition culturelle qui prend en charge le « commentaire » de l'image, condition évidemment difficile à satisfaire pour les cultures préhistoriques. Soit dit en passant, il n'est pas sûr que cette « lacune » soit une disgrâce. Parce qu'elle ne dispose pas de cette ressource « providentielle » que constituent les sources textuelles mobilisées par l'histoire de l'art pour rendre compte de la signification iconographique des œuvres, la paléontologie se trouve « condamnée » à exercer pleinement son droit de regard et à tester toutes sortes d'hypothèses : là où l'iconologie referme le sens des œuvres sur celui des textes dont elles sont censées dériver, le silence absolu de l'image archaïque contraint le regard à en explorer tous les aspects, toutes les dimensions, les moindres détails. Ainsi, Leroi-Gourhan considère que la simplification des figures peut être un « indice » de la dimension idéogrammatique – comme ce pourrait être le cas pour la figure humaine de la scène du puits.

Si la lecture idéogrammatique se trouve soumise, comme les autres, à l'obligation de fournir la charge de la preuve, celle-ci est d'autant plus difficile à produire que les traditions orales de la préhistoire n'ont laissé aucune trace directe, qu'elles ne sont donc accessibles qu'à travers les objets et qu'il est épistémologiquement risqué de les rapprocher de traditions, plus récentes, documentées par l'ethnologie. C'est pourtant ce que fait l'explication par le « totémisme », qui met l'accent sur le bâton porte-oiseau et identifie l'homme comme un chaman (p. 360), interprétation à laquelle Quignard souscrit en deux passages d'*Abîmes*, dissociés non seulement de la description qu'il y donne de la scène, mais de toute référence précise à cette peinture : le premier passage évoque le problème auquel le chaman est confronté, qui est celui non de l'envol, de la transe, mais du retour : « Il faut un auxiliaire, un repère, un *inoa*, un perche-oiseau²⁷ », un « aide-rebrousse-chemin » ; le second permettrait de donner un sens directionnel précis à la position de l'homme de Lascaux, tout en lui assignant une cause autre que la charge du bison : « Dans la transe le corps *tombe en arrière*²⁸. » Bien que Leroi-Gourhan ne désigne nommément aucun auteur, on peut penser à l'interprétation exposée par Horst Kirchner en 1952, rapportée par Bataille, régulièrement discutée depuis²⁹ et à laquelle Quignard se

27. *Abîmes*, p. 142.

28. *Ibid.*, p. 152. À rapprocher d'une autre affirmation, qui ne réfère pas directement à la scène : « Tout humain qui tombe en extase tombe en arrière les bras relevés en arrière » (*Tondo*, p. 8).

29. Horst Kirchner, « Eine archäologischer Beitrag zur Urgeschichte des Schamanismus », *Anthropos*, 47 (1-2), 1952, p. 244-286 ; Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, loc. cit., p. 94-95. Voir aussi, dans une littérature abondante : Hubert Seuntjens, « Sur la portée d'une Interprétation Totémiste des

réfère à plusieurs reprises : le rôle de psychopompe dévolu aux oiseaux dans le chamanisme – ils servent de véhicules vers le monde des esprits au chaman plongé dans la transe extatique – rendrait compte de la prégnance du thème de l’oiseau dans la scène (l’oiseau sur le bâton, mais aussi la tête d’oiseau du chaman). En d’autres termes, si « l’ultime séjour de l’oiseau-âme se situe sur le bâton à âmes à côté du cadavre³⁰ », alors il est permis de décrire la scène comme celle d’une extase – et de comprendre dès lors la position de la figure humaine comme celle non d’un « cadavre » étendu sur le sol, mais d’un chaman chavirant dans son envol imaginaire vers le monde des esprits : « La première figuration humaine est un homme à tête d’oiseau qui tombe à renverse, le sexe droit. Le temps est un chaman qui tombe à renverse, déclenchant la transe, déclenchant le voyage, déclenchant cet autre monde vers où le vol s’élance³¹. » L’hypothèse d’un arrière-plan chamanique est forte, qui établit notamment un lien avec les pratiques animistes du monde eurasiatique plus récemment attestées, et encore actives aujourd’hui ; assez forte, en tous les cas, pour avoir franchi les limites des débats académiques et se voir prise en considération par des auteurs

Figurations humaines paléolithiques », *Bulletin de la Société préhistorique française*, LIII, 10, 1953, p. 609-617 ; Sophie A. de Beaune, « Chamanisme et préhistoire. Un feuilleton à épisodes », *L’Homme*, XXXVIII, 147, 1998, p. 203-219 ; Jean-Loïc Le Quellec, « L’extension du domaine du chamanisme à l’art rupestre sud-africain », *Afrique & histoire*, 2006-2, 6, p. 41-75.

30. *Sordidissimes*, p. 150.

31. *Les Paradisiaques*, p. 62. C’est aussi l’interprétation retenue dans les entretiens de 2001 : « [...] cet homme-oiseau érigé tombant sur le dos en transe forme pour l’humanité une extraordinaire première image d’elle-même » (*Pascal Quignard le solitaire*, p. 88).

comme Quignard ou comme Jean Louis Schefer, qui la met au centre de ses *Questions d'art paléolithique*³² – preuve, soit dit en passant, de la place centrale qu'occupe l'art préhistorique dans l'œuvre de quelques écrivains depuis l'époque de Breton, de Bataille et de Malraux. Réexaminant *in fine* cette hypothèse, Leroi-Gourhan veut voir dans « les deux signes minces placés au-dessous de l'image masculine » (p. 390), non un propulseur, comme il l'a un temps envisagé (et comme Quignard en envisage encore la possibilité dans la parenthèse qui clôt la dernière de ses descriptions), mais de simples variantes de la classe des signes minces, tout en avouant que ces « signes disjoints » conservent « une partie du mystère qui enveloppe les signes de Lascaux, comme d'ailleurs les signes paléolithiques en général » (p. 391). C'était déjà la conclusion de Bataille quant à la signification de cette « énigme préhistorique » : « [...] l'ambiguïté de la scène, énigme et drame, doit lui être laissée³³. » Et ce sera encore celle de Philippe Descola, pour qui le lien entre les sociétés préhistoriques et les populations documentées par l'ethnographie n'est pas suffisamment établi pour donner lieu à autre chose qu'à des conjectures : « Les controverses quant à la signification des peintures dans les grottes ornées de la préhistoire indiquent assez qu'une image dont le sujet est pourtant tout à fait reconnaissable n'est pas immédiatement transparente. Ce mammoth environné d'humains, est-ce un épisode d'un récit de chasse qu'un conteur aurait dessiné pour appuyer son récit ? Est-ce une séquence d'un mythe à jamais

32. Jean Louis Schefer, *Questions d'art paléolithique*, Paris, POL, 1999.

33. Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, *loc. cit.*, p. 60.

perdu évoquant une période où les humains et les animaux vivaient en bonne intelligence ? Est-ce un élément dans un dispositif rituel destiné à assurer des prises abondantes ? Est-ce une glorification d'un animal qui serait réputé être à l'origine d'un groupe humain ? Personne ne peut le dire et il est hasardeux de conjecturer une réponse par analogie avec ce que l'on sait des images faites par des populations de chasseurs contemporains, en Australie ou au Kalahari, tant est immense la distance temporelle qui sépare celles-ci des peintres de Lascaux ou de la grotte Chauvet³⁴. » Quoi qu'il en soit, même si la lecture idéogrammatique, dans le cas de la scène de Lascaux, ne peut être définitivement validée faute de preuves formelles, il est un élément qui, outre la stylisation de la figure masculine, milite en faveur de l'hypothèse d'un arrière-plan verbal, chamanique ou autre ; il résulte de la comparaison avec les trois autres versions du thème homme-bison : « Étant donné la variété des portions de temps figurées dans les différentes versions, il semble qu'on soit réellement en présence d'une séquence orale (mythe, légende ou récit, peu importe) dont chacun des exécutants a spontanément saisi des maillons différents » (p. 264 ; voir p. 275).

L'examen du tableau d'Anati et surtout des textes de Leroi-Gourhan montre combien l'image « primitive », comme toute image, sans doute, mais plus que

34. Philippe Descola, « Manières de voir, manières de figurer », in *La Fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, cat. d'exposition (Paris, musée du quai Branly, 16 février 2010-11 juillet 2011), Ph. Descola (dir.), Paris, Musée du quai Branly et Somogy, 2010, p. 11. Pour Descola, l'animisme, dont relèvent les pratiques chamaniques, appartient à un régime ontologique distinct de celui du totémisme : voir *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

toute image, certainement, est difficile à analyser du fait de la rareté des informations latérales ou d'arrière-plan dont nous pouvons disposer. Les variations que présentent les descriptions de Quignard sont toutes autorisées par les hypothèses de la paléontologie. Pour être « spéculative », sa réflexion sur les images n'en est pas moins savante. Réciproquement, savants, ses textes le sont incontestablement, mais c'est d'un autre savoir et d'un autre rapport au savoir que dans la production proprement savante. Ce qui importe, c'est de mettre au jour les raisons pour lesquelles Quignard a souscrit à l'interprétation qui voit dans l'assemblage du fond du puits de Lascaux, une scène, et même, on le verra, une « scène primitive ». Ce que nous apprend sa confrontation avec cette dernière, c'est que, pour appréhender l'image, il a besoin du mythe, et donc de la narration, non moins que de la figuration. Ainsi, la scène de Lascaux, « plus on la médite, plus on pense qu'il y a un récit derrière elle³⁵ ». Or, il n'est pas de mythe sans langage : le mythe est de part en part langagier. L'image ne *signifie* donc qu'à supposer en arrière-plan le langage : « Les images ne sont les représentations de rien. Sans langage elles ne signifient pas. Que veulent dire les scènes qu'on voit sur les parois des grottes paléolithiques. Nous l'ignorons toujours faute des récits mythiques qu'elles prélevaient ou qu'elles condensaient³⁶. » Cette affirmation ne revient pas cependant à faire tenir l'être des images dans la signification linguistique des récits qu'elles « condensent » : si tel était le cas, l'image ne serait qu'un doublon peu économique du langage verbal. Il y a quelque chose en elle qui n'est pas réductible à la signification, qui l'excède : là où la langue

35. Pascal Quignard *le solitaire*, p. 193.

36. *Les Ombres errantes*, p. 99, ainsi que la citation suivante.

code la signification en l'articulant, l'image s'établit dans la signifiante en montrant. De fait, « les images sont préhumaines. Elles datent d'avant les langues naturelles dans les bouches humaines ». Le rêve, on le verra, est cette autre dimension, préhumaine, de l'image. En sorte que face aux images préhistoriques (il est en particulier question de celles qui représentent des animaux mourants), la conviction s'impose qu'« une intrigue mythique est ramassée là, au sein de ces incisions, de ces pigments, de ces mains soufflées, supposant à la fois un rêve fait d'images et un récit fait de langage³⁷ ». Si jamais l'image signifie, c'est seulement en vertu des narrations, et donc du langage verbal ou en instance de verbalisation qui forment son arrière-plan : « Le but serait au fond de posséder des hypothèses de récit suffisamment convaincantes pour traduire ces petites narrations pariétales des cavernes préhistoriques, car on devine sans cesse au-delà de ces figures et de ces scènes que des récits les hantent et qu'ils nous hèlent avant l'histoire comme l'enfance en nous³⁸. » La seule position tenable serait celle qui consiste à faire leur part propre au savoir, qui pose des hypothèses, et à l'intuition, qui rend justice à ce qui nous hèle ou nous hante, à ce que l'on devine ; savoir que l'on ne sait pas et cependant soupçonner, comme Quignard le déclare à Chantal Lapeyre-Desmaison : « On sait qu'on ne saura jamais le sens de la scène figurée faute de connaître cette

37. *Abîmes*, p. 108.

38. « La déprogrammation de la littérature » (1989), *Écrits de l'éphémère*, p. 237.

langue et le dit qui s'y exprime. Mais on sait, on soupçonne qu'il y a un dit³⁹. »

Quant au mythe, Quignard fait l'hypothèse qu'il forme le fond non seulement des peintures rupestres de la préhistoire, mais aussi des fresques de Pompéi, objet du livre de 1994, *Le Sexe et l'Effroi*. Il y est beaucoup question, entre autres, de Persée et Méduse, de Médée, de Pasiphaé, du dieu Liber, de Narcisse... On comprend que Quignard s'attache particulièrement à la fresque des Mystères dans la Villa des Vignerons à Pompéi, pour laquelle il souscrit sans réserve à l'interprétation traditionnelle selon laquelle elle représenterait l'« instant qui précède la *bacchatio* en l'honneur de Bacchus⁴⁰ » – une interprétation que contestera quelques années plus tard Paul Veyne, pour qui la fresque ne fait qu'emprunter sur un mode allusif des éléments hétérogènes pour les réagencer dans le cadre représentationnel d'une cérémonie nuptiale conforme aux pratiques des familles patriciennes⁴¹. Cette prégnance du mythe, *La Nuit sexuelle*, qui est en quelque sorte le pendant du *Sexe et l'Effroi*, la confirmera, en ménageant toute leur place, à côté des références vétero- et néotestamentaires (musée chrétien), au matériau mythologique du monde gréco-romain (musée païen) tel que le retraite la peinture occidentale à partir de la Renaissance : Saturne, Actéon et Diane, Mars et Vénus, Baubô et Déméter, Éros et Psyché, Léandre et Héro...

Mais il faut effectuer un pas de plus pour comprendre la fonction dévolue au mythe dans la

39. Pascal Quignard *le solitaire*, p. 193.

40. *Le Sexe et l'Effroi*, p. 292.

41. Paul Veyne, « La fresque dite des Mystères à Pompéi », in Paul Veyne, François Lissarrague et Françoise Frontisi-Ducroux, *Les Mystères du gynécée*, Paris, Gallimard, 1998, p. 13-153.

pensée quignardienne de l'image. Parmi ces mythes, il en est qui impliquent le regard ; et ces fables du regard sont des fables du regard interdit, du regard mortifère : Actéon est transformé en cerf et dévoré par ses propres chiens pour avoir surpris Diane nue à son bain ; Orphée perd Eurydice pour s'être retourné trop tôt, alors qu'il quittait les Enfers pour le grand jour et qu'elle était encore dans l'ombre ; Psyché perd Éros pour avoir transgressé l'interdit de le voir ; Narcisse est transformé en fleur pour avoir été séduit par l'image de lui-même qu'il découvre dans un miroir d'eau. Seul Persée parvient à surmonter l'épreuve en rusant avec l'interdit : il retourne à Gorgô son regard pétrifiant en brandissant entre elle et lui l'écu dans lequel vient se refléter son visage de terreur. La leçon est claire : « Il faut éviter le regard direct. [...] Il est interdit de regarder devant soi (Persée, Actéon, Psyché). Il est interdit de regarder derrière soi⁴². » Ces mythes ne font pas que structurer les images qui les représentent : ils disent quelque chose de toute image, de tout regard. Regarder est dangereux : on ne se *garde* qu'à ne pas regarder. L'image est une patiente négociation avec les pouvoirs de nuisance du regard : elle conserve des traits de ce qu'elle cherche à conjurer. La nuit et le silence sont à la fois ce que l'image du rêve tient de la *fascinatio* et ce que l'image peinte lui oppose de manière apotropaïque.

42. *Le Sexe et l'Effroi*, p. 258.