

Les rupestres et Gustave Courbet

Notre Bibliothèque Verte n° 59 & 60

Aujourd'hui, notre bibliothécaire, Renaud Garcia, nous parlera de l'origine des hommes et de leur monde.

« Nous réalisons que l'utérus est un endroit obscur et dangereux, un milieu plein de périls. Nous devons souhaiter que nos enfants potentiels se trouvent là où ils peuvent être surveillés et protégés autant que possible. » Ainsi parle Joseph Francis Fletcher (1905-1991), prêcheur chrétien et sommité reconnue de bioéthique médicale à Harvard. Mais aussi biophobe révolté par la saleté et les incertitudes de notre naissance *inter faeces et urina*. Un utérus artificiel serait tout de même plus sain, plus sûr, plus opérationnel¹.

Nous, les humains, nous avons toujours su que nous étions faits de boue primaire, formés au fond d'une fosse hirsute, à l'accès obturé ; la matrice de la mère matière (*matr-*)², dont nous étions finalement issus, expulsés et – pardon pour cette offense - *nés*. D'une racine I-E* *gen(e)-, gnè* « engendrer » et « naître », d'où le latin *nascor*, « naître » ; d'où le participe futur *natura*, ce qui « va naître », par opposition à ce qui est déjà né ou naissant ; d'où « naissance », que ce soit au présent, au passé ou au futur. *Natura* désignant à l'origine « l'action de faire naître », le caractère naturel de ce qui naissait s'en suivit naturellement³.

Exemple : *Natura filius*, « un fils par nature », par opposition à *adoptio filius*, « un fils par adoption⁴ ». Ce dernier n'étant le frère du premier qu'au moyen d'un *artifice* juridique. Une convention en vertu de laquelle, on feint de tenir le fictif pour le véridique, l'artificiel pour le naturel, et le fils adoptif pour le frère du fils naturel. Cependant le naturel et l'artificiel, malgré toutes les tentatives de « brouillage » et fausses solutions de continuité, relèvent irrévocablement de statuts ontologiques disjoints et contradictoires. Entre les deux passe toujours un seuil, un saut, une rupture, une épithète qui précise ou modifie le nom auquel elle se rapporte (fils) ; et la nature refoulée rejaillit en force. Sauvons les mots sous peine de sombrer dans la confusion.

Si « nous sommes la nature qui se défend », comme prétendent l'être les chefs occultes des « Soulèvements de la terre⁵ », de quelle nature est leur nature ? de qui et contre quoi se défend-elle ? Quelle est son *anti-* ou sa *contre-nature* ? Son opposée, sinon son ennemie ?

Pour ceux qui se désignent comme *naturiens*, en référence aux anarchistes anti-industriels du XIX^e siècle⁶ - et d'ailleurs, pour tous ceux qui parlent français - l'artificiel est l'antinomie du naturel. Le naturel est ce qui naît ; l'artificiel, ce que l'on fabrique. Opposition entre ce qui contient en soi le principe de sa génération (autonomie de la nature) ; et ce qui reçoit son existence de l'extérieur (hétéronomie de l'artefact). Si vous n'y croyez pas, enfermez deux

¹ J. Fletcher, *The Ethics of Genetic Control: Ending Reproduction Roulette*, Buffalo (NY), Prometheus Books, 1988, cité in Pièces et main d'oeuvre. *Manifeste des Chimpanzés du futur contre le transhumanisme*. Service compris, 2017 – rééd. 2023

² Cf. *Dictionnaire étymologique du français*. Robert, 1989. p. 422

³ Cf. *Dictionnaire étymologique du français*. Robert, 1989. p. 324

⁴ *Dictionnaire latin-français rédigé d'après les meilleurs travaux allemands et principalement d'après le grand ouvrage de Freund par M. Theil, professeur au lycée Saint-Louis*. Librairie de Paris, 1852. p. 1027

⁵ Les Soulèvements de la terre, *Premières secousses*. La Fabrique, p. 157-165

⁶ Cf. Renaud Garcia, « Léon Tolstoï & les naturiens », in *Notre Bibliothèque Verte*, vol.1, Service compris, 2022

souris, mâle et femelle, et deux *smartphones* (mâle et femelle), dans deux cages voisines, et voyez lequel des deux couples va se reproduire le premier.

Les fleurs, les neiges et les viandes dites « artificielles » (« de culture »), ne sont que des simulacres et des succédanés, malgré les efforts des industriels pour interdire qu'on le rappelle ; et pour nous contraindre à y voir « la même chose » que les véridiques objets naturels qu'ils falsifient. De même, il n'y a pas plus d'hommes ou de femmes artificiels (« trans »), que de fleurs, de neige ou de viande « de culture » (« de synthèse », en plastique). Mais rien que des faux-semblants sous de fausses appellations, produits de l'industrie médico-pharmaceutique ; et qui imitent *quoi*, sinon une nature première et authentique (*bio*) dont ils outrent les caricatures sexistes, d'une manière que n'oseraient plus les pires machistes et misogynes.

On sait du reste que faute de pouvoir produire de *vrais* hommes ou femmes artificiels – des humains bio - les idéologues « transidentitaires » s'efforcent de ruiner la valeur de l'authentique et de promouvoir celle du factice, désormais réputée supérieure ; au prétexte qu'il résulterait d'une volonté délibérée. Ils y réussiront peut-être grâce au développement forcené de ce que les têtes pensantes des « Soulèvements de la terre » nomment par euphémisme, « les nouvelles pratiques reproductives⁷ ». C'est-à-dire la reproduction artificielle de l'humain avec toute la séquelle de ses artifices ; de la FIV aux gamètes artificiels ; du tri et des manipulations génétiques à l'utérus artificiel⁸.

Si les « Soulèvements de la terre », c'est-à-dire leurs chefs, sont « la nature qui se défend », tout ce que réclame cette pseudo nature, queer & trans, c'est la poursuite consciente de notre « coévolution », *mais sous leur gouverne et suivant leurs volontés*. Ni plus, ni moins que les cosmistes, les transhumanistes et autres cybernéticiens postulant à la direction du « système Terre », de « l'holobionte Terre », *alias* « le Vivant », « Gaïa », la « noosphère » – bref, du superorganisme totalitaire dont ils prétendent n'être à la fois que d'humbles composants et les pilotes avisés.

Quant à leur « contre-nature », on a bien compris que ce n'était ni l'artificialisme, ni l'industrialisme, mais un fourre-tout fantastique où le « capitalisme » et ses avatars, « patriarcat », « racisme » et « fascisme » s'entremêlaient de tous temps et en tous lieux à toutes sortes de « phobies » prétendues.

Nous les humains, nous avons toujours su d'où nous sortions et de quoi nous étions faits. C'est dans notre nom ; *humus*, *adamah*, le glaiseux, le terreux. Nous le savions avant de lire la Genèse et le mythe de Deucalion⁹. Nos ancêtres du Paléolithique, après 2,8 millions d'années, se souvenaient et savaient d'où étaient montés leurs ancêtres. Leurs inscriptions au fond des trous restent en archives pour nous le signifier. Il fallait, à ces reptations au long d'angoissants goulots, à ces perpétuels retours, des millénaires durant, dans ces entrailles humides et obscures, des raisons de vie et de mort.

Le rite qui rappelle. L'*ex-voto* qui demande ou remercie. La figure et le signe symbolique qui s'adressent à ceux qui viendront là. Ils ont eu raison, nos anciens, dans leur émouvante et incroyable confiance envers leur si lointaine descendance. Depuis moins de deux siècles leurs archives commencent d'être ouvertes et interprétées. S'ils ne peuvent déjà traduire leurs stries, points, cercles, et autres grilles ou spirales abstraites, ceux qui sont enfin venus là, ne peuvent que tressaillir de reconnaissance face aux grandes fresques rupestres d'humains, d'animaux et d'êtres hybrides. *Ça leur dit quelque chose*. Dans ces vastes salles souterraines, au bout d'affreux détroits initiatiques, c'est un temple qu'ils pénètrent ; où le culte à la lueur des torches célébrait

⁷ Les Soulèvements de la terre, *Premières secousses*. La Fabrique, p. 162-163

⁸ Cf. Pièces et main d'œuvre, *Alertez les bébés ! Objections aux progrès de l'eugénisme et de l'artificialisation de l'espèce humaine*, Service compris, 2020.

⁹ Cf. Ovide, *Les Métamorphoses*

la venue au monde, et la représentait. Actions de grâce à la Mère souterraine ; cérémonies de retour à la vie ; reproductions magiques de créatures. Nous aussi, les humains, nous sommes puissants. Peintres, potiers et géniteurs.

Pièces et main d'œuvre

21 mai 2024

Les rupestres

(environ 38 000 BP- 11 000 BP¹⁰)

1985. Henri Cosquer, plongeur professionnel, directeur du centre de Cassis, pique dans le bleu pour explorer la calanque de la Triperie, dans le golfe de Marseille. Il repère une ouverture à quelque trente-sept mètres de profondeur, puis se glisse dans un boyau. Rien ne peut être laissé au hasard, avec une réserve d'oxygène limitée et ses partenaires qui l'attendent sur le bateau. Un goulot étroit. Le corps du plongeur soulève des sédiments qui, à tout moment, peuvent lui cacher la voie du retour. Il faudra plusieurs essais et l'assurance d'un fil d'Ariane assez solide pour remonter une galerie ennoyée de cent-vingt mètres et se confronter au vertige d'une caverne magique : loin là-bas, encore émergée. Les pieds foulant un sol jonché de concrétions, tachant de reprendre ses esprits, Cosquer pose sa lampe sur le rebord d'une paroi. Coup de projecteur : une main négative se révèle, c'est-à-dire la forme d'une main jaillissant par contraste sur fond de pigments (noirs ou rouges) soufflés, à la manière d'un dessin sur pochoir. Le plongeur vient d'être happé dans l'abîme du temps, au Paléolithique supérieur, voici quelque 19 000 ans ; à une époque que les préhistoriens nomment le Solutréen mais qui, dans le cas de la culture paléolithique de Provence, relève plus précisément de l'Épigravettien.

Cosquer revient quelques années durant, explorer les salles diverses sauvées de la montée des eaux, également visitées clandestinement, avec de funestes conséquences, par d'autres plongeurs. Le secret doit être éventé. C'est en 1991 que l'existence de la grotte Cosquer est authentifiée, inaugurant une série d'expéditions menées par les archéologues, paléontologues et spéléologues ; Jean Courtin, Jean Clottes et Luc Vanrell (qui retrouva également l'avion de Saint-Exupéry, abattu au large de Marseille par la chasse nazie), en 1993 et 1994 puis en 2001, 2002 et 2003, non sans tracasseries administratives.

Sans cesse, la grotte Cosquer doit être redécouverte, en tant que chef d'œuvre de l'art pariétal, ou encore art rupestre, ou enfin art des « cavernes », dans son sens le plus commun...et trompeur. En effet, au Paléolithique supérieur, les premiers hommes modernes (Sapiens par opposition à Néandertal), sortis d'Afrique voici 50 000 ans pour se répandre en Eurasie, peignent, gravent et tracent également dans des abris en plein air, dans les anfractuosités de roches facilement accessibles. Ils produisent en outre un art « mobilier » (susceptible d'être emporté) constitué de parures décorées d'incursions, de plaquettes de pierre, de statuettes en ivoire de mammoth ou roches dures colorées, et de différents objets confectionnés à partir de l'« industrie osseuse ». Mais la caverne, tapie dans les profondeurs, lieu des engendremens premiers, habitat des peurs originelles, se refusant aux profanes, appelle le mystère et le questionnement métaphysique de Sapiens. Elle révèle aussi d'éblouissantes réussites figuratives. D'où son attrait majeur.

C'est en tout cas ce qui attend à Marseille les visiteurs de la reproduction de la grotte, que des wagonnets charrient d'un bout à l'autre de la (fausse) caverne sous-marine, en s'attardant sur les motifs et thèmes les plus frappants ; et non sans repérer par ailleurs de multiples signes abstraits et quelques mouchages de torche ayant permis, comme les tracés au charbon, des datations au carbone 14 (¹⁴C). Touristes et curieux traversent ce décor archaïque à un rythme industriel, non sans en retirer tout de même un sentiment d'admiration mêlée de solennité envers nos ancêtres, qui ne se nourrit pourtant que d'une part minime des figures et signes relevés *jusqu'ici* — les clauses temporelles s'avèrent indispensables dans ce domaine — par les spécialistes.

¹⁰ BP : avant le présent

En 2005, Clottes, Courtin et Vanrell ont établi un relevé de 177 animaux, un humain, 65 mains négatives, 20 figures indéterminées et 216 signes dont 8 sexes (majoritairement féminins). Certains datent plutôt de 29 000 BP, d'autres fluctuent entre 19 000 et 18 000 BP. Outre les animaux typiques de l'art rupestre popularisé par la découverte d'Altamira en Espagne (fin du XIX^e siècle) et celle de Lascaux en Dordogne — cheval, bouquetin, cerf, renne, bison —, le site marseillais se distingue par la présence d'une antilope saïga, de phoques et de pingouins. À l'ère glaciaire, avant la montée progressive des eaux — dont l'emballage postérieur à la Seconde Guerre mondiale promet, en ce XXI^e siècle, de noyer les salles de Cosquer encore émergées —, il faut s'imaginer une Provence gelée en hiver, des paysages de steppe au printemps et, poussant sur les actuelles Calanques, des forêts de pins sylvestres (désormais repoussés plus haut, sur le massif de l'Étoile). Les Provençaux d'alors vivaient avec des bêtes que leurs lointains descendants ne voient plus qu'en aquarium ou dans des parcs — les Calanques, elles-mêmes, dégénéralent en réserve connectée pour *Homo numericus*¹¹.

Il a fallu tant d'années aux experts pour relever avec exhaustivité l'art rupestre de Cosquer car, outre leur minutie, leur volonté de ne pas dégrader l'état de la grotte par des expéditions prolongées ou encore les suspensions de travaux décrétées par les pouvoirs publics, leur progression fut retardée en 1994 par la découverte d'un autre site rupestre foisonnant : la grotte Chauvet, située non loin de l'arche du Pont d'Arc, en Ardèche.

Familiers des grottes ornées, Jean-Marie Chauvet, Éliette Brunel Deschamps et Christian Hillaire, trois spéléologues ardéchois, descendent par une journée de décembre ensoleillée, dans des trous qu'ils ont déjà explorés. Chauvet est le plus insistant pour continuer en ces boyaux connus, en se fiant à un frêle courant d'air à travers des cailloutis. Il faut déblayer, se faufiler dans une chatière, ouverte par Éliette Brunel, avant de déboucher sur un balcon dominant une salle plongée dans l'obscurité. Au seuil de l'histoire humaine, pressés par l'intensité de la découverte, les trois spéléologues rebroussement chemin pour rechercher du matériel, se fraient de nouveau une voie dans l'autre sens jusqu'à ce que Jean-Marie Chauvet, qui s'estime en droit de passer le premier en raison de sa ténacité, déplie l'échelle qui conduit les trois inventeurs au plus profond du silence, dans une salle immense ornée de draperies et de colonnes de calcite immaculée. La découverte se poursuit, à pas feutrés. Éliette Brunel raconte :

« Nous avançons maintenant dans une nouvelle galerie. Comme pour répondre à ma nouvelle préoccupation, une vision fugace me frappe d'évidence. Et je m'écrie : " ils sont venus ! " Christian et Jean-Marie me rejoignent, émus, le sourire aux lèvres. Nous savons pertinemment qui sont ces « *Ils* » dont je viens de parler. Je leur désigne deux petits traits de quelques centimètres, à l'ocre rouge. Deux petits traits qui ne paient pas de mine, à hauteur de nos yeux, sur la paroi à ma droite. Ainsi, bien avant nous, nos ancêtres ont parcouru ces lieux... Nos ancêtres sont passés ici, et ont laissé des traces de leur passage. Notre regard sur la cavité va immédiatement changer. Nous venons de basculer dans un autre monde¹² ».

À quelques 180 kilomètres de Cosquer, au pays des chèvres, des sangliers et des kayaks, les apprentis préhistoriens peuvent remonter aux tout débuts du Paléolithique supérieur, à l'Aurignacien (du nom du site d'Aurignac, près de Toulouse), vers 36 000 BP, en parcourant la reproduction de la grotte Chauvet. Soumise à un climat subarctique, entre 15° en été et -20° en hiver, l'Ardèche de l'Aurignacien abrite une faune enfouie. Ce sont d'abord des ossements d'ours des cavernes, et leurs bauges, qui accueillent le visiteur. Il faut s'imaginer les chasseurs-cueilleurs (ou plutôt « collecteurs », dit-on désormais) ruser avec des mammifères de trois mètres en station debout sur leurs pattes arrière et de 400 à 600 kilos, pour ne pénétrer dans la grotte

¹¹ Cf Le Platane, « Les calanques, c'est fini » (2022) sur www.piecesetmaindoeuvre.com

¹² Éliette Brunel/ Jean-Marie Chauvet/ Christian Hillaire, *La découverte de la grotte Chauvet-Pont d'Arc*, Équinoxe, 2014, p. 25.

qu'à la fin de l'hivernation. Peint également avec des pigments rouges (probablement de la roche hématite broyée puis mélangée à de l'eau ou de la graisse), l'ours des cavernes est représenté à seize reprises dans la grotte. Parois après parois, un bestiaire de plus de quatre-cents représentations se révèle : cheval, bouquetin, bison, mammouths mais aussi mégaceros (un cerf majestueux d'un mètre quatre-vingts au garrot, avec des bois d'une envergure de trois mètres), aurochs, panthère, rhinocéros laineux, hyène et lions des cavernes, qui s'animent sous la vigilance d'un hibou.

Si l'on s'en tient à des critères de description naturaliste, nous croyons voir sur les parois des scènes de parade entre mâles et femelles, des groupes d'animaux en mouvement, un troupeau de lions lancés à la chasse, en de véritables fresques. À la hâte, on ne peut s'empêcher de formuler quelque interprétation : l'attitude de l'homme à l'égard de la nature se réfracte dans ces animaux en mouvement ; des animaux chasseurs ou amoureux, ayant surmonté l'hiver, se plaisant au retour du printemps. À l'Aurignacien, ce n'est pas au crapaud vulgaire de témoigner de la cyclicité du temps et de la persistance du vivant¹³, mais aux gros mammifères. Voyez ce qui en survit dans les traditions locales d'Ariège, une autre région riche en grottes ornées (Niaux, les Trois-Frères, le Mas-d'Azil), avec la fête de l'ours concomitante du retour du printemps. Tout ceci est plausible. Ce que l'on voit avec certitude, c'est ce que savent les mains des hommes de 36 000 BP, ainsi que leur sensibilité à la matière : dessin avec la technique du poing/paume, pigments rouges (roche concassée), pigments noirs (au charbon de bois — plus facile à dater au ¹⁴C), éclairage avec des lampes à graisse (à partir de graisse de renne) permettant de jouer avec les anfractuosités, de préparer les parois et les effets de clair-obscur, utilisations d'aspérités pour déployer peintures et gravures — comme sur cet œil fossilisé autour duquel se dessine une figure de lion —, tamponnage et soufflage (de colorant autour de la main), estompe (marque charbonneuse étalée avec le doigt) et gravure à l'aide d'un silex ou de fragments d'os aigus.

Ces grottes ont été fréquentées à des millénaires de distance, des dessins sont parfois superposés, engendrant des créatures fantastiques, néanmoins une constance technique se dégage, ainsi qu'une certaine unité thématique. Le partisan de l'humanité vivante dans une nature libre ne peut réprimer sa tendance à y voir un art sensible consubstantiel à l'homme anatomiquement moderne, où s'entrelacent culture et nature. Malheureusement, en ces matières, l'interprète contemporain doit se défier de sa tendance à prendre ses fictions pour la réalité. En fait de nature, il s'agit à l'évidence d'une nature sans paysage — comment pourrait-il en aller autrement sans l'invention de la perspective ? —, dont les insectes et les petits animaux tels que les rongeurs sont également absents. Et puis, que faire des signes et tracés digitaux, omniprésents chez les rupestres sur une période de 26 000 ans ? Inévitablement, l'art des grottes appelle l'interprétation. Le frisson du contact avec l'origine du monde ne saurait se contenter d'une description des figures, de leur recoupement thématique, de leur classification stylistique. Le « comment ? » ne suffit pas. On s'aventure à demander « pourquoi ? ». Pourquoi sont-ils venus, quel motif a pu les pousser à se frayer un passage dans d'obscurs diverticules afin d'y laisser, à la lueur des torches, ces dessins et ces gravures ?

Depuis la découverte d'Altamira (région cantabrique) en 1880, et de Lascaux en 1940, deux cavités du Magdalénien, dernière période du Paléolithique supérieur (17 500 BP – 11 000 BP), les tentatives de réponse n'ont pas manqué. Rappelons-le dans cette notice d'amateur en la matière : ce désir de comprendre est aussi impérieux qu'incertaines les réponses que l'on pourrait lui apporter. Mais puisque de bons esprits ont relevé le défi, tachons au moins d'établir l'état de l'art.

Jean Clottes, conservateur général du patrimoine, expert en art rupestre auprès de l'UNESCO, membre des équipes qui firent les relevés des expressions pariétales à Cosquer puis à Chauvet,

¹³ Cf. George Orwell, « Quelques réflexions sur le crapaud ordinaire », sur www.piecesetmaindoeuvre.com

est formel : au point de vue évolutif, l'homme des temps glaciaires, dès l'Aurignacien, était doté d'un cerveau semblable au nôtre ; il vivait dans des tipis, travaillait des ornements et sa taille était semblable à la nôtre (on a retrouvé à Cosquer une trace de main d'enfant à 2,20 mètres du sol, ce qui laisse penser qu'un adulte d'1,80 m ou 1,90 m l'aurait porté). C'est en raison de cette similitude que Clottes postule une universalité des structures mentales, dont il approfondit le caractère heuristique (autrement dit, la façon dont le postulat sert la recherche, la met sur la voie de résultats) en se livrant à une enquête ethnologique sur les croyances et les pratiques artistiques de peuples traditionnels chasseurs-cueilleurs, en Amérique du Nord, en Asie et en Australie (très peu en Afrique). Telle est la méthode de son ouvrage *Pourquoi l'art préhistorique ?*, qui prend soin de se détacher dans un premier temps des hypothèses classiques pour expliquer l'art des cavernes.

On trouve de tout à ce sujet, selon des degrés d'incertitude plus ou moins prononcés, du plus improbable au plus crédible. On a avancé l'hypothèse de l'art pour l'art, autrement dit la pure jouissance des hommes préhistoriques pour l'expression artistique, voire une forme de passe-temps adolescent. Dès que l'on se demande pourquoi prendre la peine, et le risque, de plonger dans les entrailles de la terre pour simplement batifoler, l'hypothèse s'écroule.

Du côté des interprétations spirituelles, le rapport des peintures d'animaux avec le totémisme fut évoqué, notamment par l'archéologue Salomon Reinach (1858-1932) au tout début du XX^e siècle. Mais pourquoi représenter des mammifères (souvent des bisons) transpercés par des flèches empennées, c'est-à-dire tuer l'animal fétiche, si le totémisme devait valoir comme cadre explicatif global des peintures rupestres ? Les scènes de chasse ont attiré l'œil des commentateurs qui, cédant au réalisme, y ont vu le thème majeur de l'art pariétal. Sur ce point, la scène du « puits de Lascaux », qui montre un homme (à tête d'oiseau) semblant tomber à la renverse (mais le pénis dressé) sous la charge d'un bison transpercé par une sagaie en train de se vider de ses entrailles, pourrait représenter l'archétype de cet art cynégétique, à l'égal du « panneau des lions » de la grotte Chauvet, où les félins paraissent s'en prendre à des bisons.

Les travaux et interprétations de l'abbé Henri Breuil (1877-1961), le « pape de la préhistoire », furent déterminants pour accréditer une interprétation des peintures rupestres comme actes cérémoniels de magie propitiatoire, afin d'envoûter l'animal, de faire en sorte qu'il se multiplie comme gibier, ou encore de l'éliminer purement et simplement. André Leroi-Gourhan (1911-1986), après une période structuraliste où il s'était efforcé de déterminer la structure interne des dessins et des gravures sans effectuer de comparaison avec les peuples de chasseurs-cueilleurs traditionnels, pour aboutir à la présentation d'un système symbolique sexuel binaire, mâle et femelle, finit par suivre les intuitions de Breuil en retravaillant sur Lascaux et sur le réalisme du comportement dans l'art paléolithique d'Europe de l'Ouest¹⁴. Il y a pléthore de représentations faisant songer à des rituels de chasseurs : cerf s'effondrant, cheval tombant à la renverse, bison percé de sept traits, félin percé de huit traits à Lascaux ; cervidé dont la tête semble prise dans un signe en filet à La Pasiega, grotte majeure du Magdalénien située en Cantabrie ; bovidé tombant et homme percé de traits dans la grotte du Pech-Merle dans le Lot ; bison criblé de cupules, bison blessé par une sagaie à Niaux en Ariège ; ours blessé dans la grotte des Trois-Frères en Ariège ; etc.

La thèse de la magie de la chasse a au moins pour elle de souligner la dimension symbolique de l'intelligence du prétendu « homme des cavernes », puisqu'il s'agirait, d'une manière ou d'une autre, de produire par des tracés et des représentations des effets qui supposent l'intervention de forces surnaturelles. Dans son histoire de l'humanisation et de son retournement par la soumission au progrès scientifique et technique, Lewis Mumford, lecteur de Breuil et de Leroi-Gourhan, voit non seulement dans le rituel magique des cavernes une préparation à la chasse efficace mais encore la révélation, par

¹⁴ André Leroi-Gourhan et Jacques Allain, *Lascaux inconnu*, Éditions du CNRS, 1979.

l'homme, du caractère sacré de sa présence sur terre : « Comme l'intérieur de la grotte que des forces naturelles avaient pourvue de parois et de voûtes, et dont l'homme s'est d'abord inspiré pour créer son architecture symbolique, ces images ouvraient un monde de couleurs et de formes qui transcendait la beauté des objets naturels, car il renfermait en outre la propre personnalité de l'homme¹⁵ ».

Thèse que l'on ne saurait rejeter entièrement, qui remet à sa juste place — subordonnée — la définition de l'homme comme fabricant d'outils. On éprouvera néanmoins quelque peine à expliquer par ce biais la présence de mains, négatives et positives, sur les parois, de la même manière qu'on comprendra mal, par exemple, que les rupestres de Niaux qui représentaient majoritairement des bisons percés de sagaies et de flèches fussent pour l'essentiel des chasseurs de bouquetins. Pour le reste, de nombreux détails restent à clarifier dans les scènes de chasse. Pour ne citer que les plus remarquables, dans la fresque de Chauvet, seul un bison excentré à gauche semble fuir lors de l'avancée du troupeau de lions tandis que les autres demeurent extraordinairement calmes ; dans la peinture du « Puits » de Lascaux, il faudrait encore rendre compte de cette mystérieuse tête d'oiseau qui surmonte le corps de l'homme tombant à la renverse. En somme, il n'est pas exclu que les exégètes du XX^e siècle aient projeté sur les scènes rupestres un symbolisme adapté au mode de vie chasseur-collecteur, la signification restant dans l'œil de celui qui regarde, informé ou déformé par des représentations récentes. Comme si les parois des cavernes étaient devenues les réceptacles des peintures de chasse d'un Courbet à la recherche, dans ses forêts du Doubs, de la force primitive.

Après avoir passé en revue ces diverses hypothèses, Jean Clottes en retient la définition d'un *Homo spiritualis artifex*. Autrement dit, celui que nous appelons communément Sapiens a hérité de techniques développées par Homo Erectus lors de la période de l'Acheuléen — du nom du gisement de Saint-Acheul, proche d'Amiens, où fut découvert un outillage dont la pièce centrale est le biface (700 000 BP en France, 1,4 Ma en Afrique). Il a mis alors ses capacités artistiques au service d'une compréhension consciente de la complexité du monde qui l'entoure, et tenté de s'y confronter en faisant appel à des forces immatérielles. En choisissant des lieux bien précis, cavités encaissées, bords de rivières (Pont-d'Arc ; Tarascon-sur-Ariège), canyons, fjords et littoraux, les rupestres en auraient appelé aux cavernes comme à des lieux de pouvoir, abritant des esprits, voire des expressions de la matrice originelle, comme semble l'indiquer la grotte du Parpalló, non loin de Valence, dont l'entrée a la forme d'une vulve. Hypothèse de la caverne spirituelle féconde en associations d'idées, depuis que l'abbé Breuil avait dénommé Lascaux la « chapelle Sixtine de la préhistoire ». De quel sens caché la grotte sanctuaire est-elle la dépositaire ? N'incite-t-elle pas à relativiser le miracle grec et la vérité conçue comme un dévoilement ? N'avons-nous pas été mal disposés à son encontre, par l'allégorie platonicienne de la caverne matrice d'illusions, prison sensible dont il convient de s'arracher pour s'élever vers les Idées, formes ultimes de la réalité saisies dans une lumière aussi brûlante que le soleil (*La République*, livre VII) ? Ou bien, avec l'épicurisme glaçant d'un Lovecraft jouant avec les peurs ancestrales et la domination des Grands Anciens¹⁶, ne doit-on voir dans ces parois sacrées qu'une occasion de tourner en dérision la capacité fabulatrice de l'homme ?

Selon Clottes, *Homo Spiritualis Artifex* voit dans la roche bien plus que le support d'un art. La matérialité du minéral appelle certes l'œuvre : anfractuosités, bosses, volumes induisent des effets esthétiques. Elle est en outre requalifiée comme un passage vers l'au-delà. L'homme du Paléolithique se retire dans des lieux cachés pour orner des salles spectaculaires. Une moisson d'exemples issus des cosmologies de chasseurs-collecteurs vient en appui à cette thèse : mondes

¹⁵ Lewis Mumford, *Le mythe de la machine. Technique et développement humain*, Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances, 2019 [1966], p. 167.

¹⁶ Cf. S.T. Joshi and David E. Schultz, *An Epicure in the Terrible : A Centennial Anthology of Essays in Honor of H.P. Lovecraft*, Hippocampus Press, June 2011 ; et, de Lovecraft, *Les Montagnes de la démence*, Bragelonne, 2012.

humains et animaux, réalité terrestre et monde des esprits se révèlent perméables et fluides. La présence de figures composites (Cheval/bison à Cosquer, licorne de Lascaux, hommes/animaux des Trois-Frères et du Pech-Merle) semble attester ce troc des identités, typique des cultures animistes. Par cette analogie entre univers conceptuels, Clottes introduit sa thèse d'une motivation chamanique au principe de l'art rupestre. Chamanes ou *medicine men* devaient se trouver parmi nos ancêtres, aux yeux desquels, comme pour les Hopis d'Arizona ou les indiens Oglalas du chamane Black Elk, il devait être évident que l'homme « n'est pas dans la nature » (pas même comme un poisson dans l'eau) mais qu'il « est la nature ». Une hypothèse d'écologie « profonde » qui devrait plaire à nos amis anti-industriels primitivistes des États-Unis¹⁷.

À Cosquer, Clottes s'est intéressé au grattage de certaines parties de la paroi et il y a vu non plus des tracés digitaux expressifs mais des prélèvements de *mondmilch*, cette substance calcaire blanche qui abonde dans les concrétions des grottes. Susceptible d'être badigeonnée sous sa forme plastique et concassée sous sa forme sèche, elle peut être utilisée comme remède ou parement. Utilisant à nouveau l'analogie, Clottes cite des tribus camerounaises qui ont recours à la *kalaba* ou *fembe*, craie servant à décorer les corps au cours de rituels, notamment pour célébrer les naissances. Il montre également, depuis la Chine ancienne jusque dans l'Europe du XVII^e siècle, comment le carbonate de calcium (issu de la poudre de stalactite) fut utilisé pour arrêter la diarrhée et les hémorragies, pour soulager la toux, faire transpirer pendant les fièvres, favoriser la montée du lait chez les nourrices, ou encore soigner les abcès et les maladies des yeux.

En somme, s'introduire dans les défilés périlleux de la grotte Cosquer aurait été, pour nos ancêtres cultivant le chamanisme, un moyen de capter une part des pouvoirs prophylactiques de la roche, lors de cérémonies collectives. Ailleurs, selon la même grille de lecture, l'interprète se livre à un commentaire de la « Vénus » de Chauvet, un sexe de femme dont le tracé au charbon se continue en un bison. Il faudrait voir ici la relation d'une mortelle avec un dieu ou esprit transformé. Quant à la scène énigmatique du Puits de Lascaux, il souligne que la prétendue image de chasse abrite aussi une tête d'oiseau montée sur un fil, qui observe la chute de l'homme en érection. Comment s'expliquer ce motif ornithologique ? L'expert estime, à juste titre, qu'une atmosphère de mort se dégage de la scène du Puits ; or, cette scène a été dessinée dans une salle fermée tôt au public en raison de très forts taux de gaz carbonique. Cette cavité irrespirable, où l'humain défaille et perd la tête, aurait été symbolisée par le motif de l'oiseau, comme pour signifier l'envol de l'esprit...

En somme, sur une période de vingt à vingt-cinq mille ans, Jean Clottes pense être en mesure de dégager une unité stylistique laissant penser à une tradition culturelle commune. Il a fallu des talents innés mais aussi des apprentissages techniques inclus dans un cadre conceptuel cohérent pour exprimer ces peintures, ces gravures et ces tracés. Des artistes chamanes, sans doute dépositaires du secret des esprits, seraient descendus dans les grottes pour établir des liens entre nature et surnature. Mais des gens les accompagnaient, notamment des enfants, s'essayant à des productions techniques dans le cadre de cérémonies rituelles.

Tout ceci est sans doute suggestif et d'une belle imagination, cela pourrait même flatter nos penchants primitivistes de défenseurs des hommes aux pieds nus sur la terre sacrée, mais se révèle malheureusement d'une scientificité douteuse. L'anthropologue et préhistorien Jean-Loïc Le Quellec, par ailleurs directeur de recherche émérite au CNRS, n'est pas vraiment tendre à l'égard de Jean Clottes (qui le lui rend bien). À l'écart des combats de coqs universitaires, prenons acte du principal reproche formulé par Le Quellec, qui se contente ici de reprendre les principes de l'épistémologie (ou théorie du discours scientifique) : pour que l'analyse d'un phénomène soit acceptable au plan scientifique, il faut que l'*explicans* (c'est-à-dire le facteur explicatif) ne soit pas moins certain que l'*explicandum* (c'est-à-dire le phénomène qui doit être

¹⁷ Cf. David Watson, *Beyond Bookchin. Preface for a Future Social Ecology*, Autonomedia, 1996 (notamment le chapitre 3, « The Wolf's point of view »).

expliqué). Bref, *explicans* et *explicandum* doivent être congrus, sous peine d'entrer dans une régression à l'infini, où il faudra expliquer l'*explicans*, et ainsi de suite.

Concernant l'interprétation de Clottes, qui emprunte quelques éléments sémantiques aux idées de Breuil, notamment les grottes « sanctuaires » et la « sacralité », il faudrait être en mesure de démontrer que quelque chose comme le chamanisme — qui reste une façon bien spécifique de répartir le pouvoir dans les sociétés traditionnelles — existait au Paléolithique supérieur. Dans la mesure où Clottes procède par analogie sans jamais entrer dans une telle démonstration (sans doute parce qu'elle est impossible), ses interprétations peuvent sans doute toucher juste par endroits, elles n'en demeurent pas moins contestables dans leur prétention globalisante.

En réalité, Le Quellec, dont la somme *La Caverne originelle* (2022) présente le dernier état de l'art sur la question qui nous occupe, part d'une impasse : on ne peut établir de signification globale de l'art pariétal. Néanmoins, puisque les hommes préhistoriques partageaient nécessairement une représentation du monde, ils possédaient une ontologie, un discours sur l'être et les êtres, sous-tendue par une mythologie. C'est en ce sens qu'il faut chercher, en voyant si les peintures, les tracés ou les os fichés s'inscrivent dans un « grand récit », de manière à rendre compte de l'impulsion vers l'art pariétal (la descente dangereuse dans des cavernes), tout en réduisant le plus possible le degré d'approximation de l'*explicans*.

Le Quellec lutte donc sur deux fronts, évacuant d'abord les interprétations qui égarent avant de justifier son hypothèse. Bien souvent, dans les hypothèses de ses prédécesseurs, l'anthropologue débusque des projections ethnocentriques, une difficulté à laisser place à une vision perspectiviste, où l'humain et l'animal ne se font plus face (comme dans une banale scène de chasse) mais, participant d'un même élan du vivant, échangent leurs apparences. En somme, du Philippe Descola (*Par-delà nature et culture*) appliqué à la préhistoire. Cela étant dit, si l'on peut se permettre un crime de lèse-majesté, rien de plus « descolatouro-centré » (en fait, « parisiano-centré »), par les temps qui courent, que cette volonté de décentrement *perspectiviste*, au risque de fonder une nouvelle unité englobante et indifférenciée, celle des peuples « perspectivistes¹⁸ ».

Nonobstant cette concession à l'air du temps, on se persuade avec Le Quellec que, de l'Aurignacien au Magdalénien, les motifs animaux et les thèmes sont restés à peu près semblables en Eurasie, ce qui laisse penser à une culture commune ; mais aussi en Australie et en Asie du Sud-Est, ce qui suppose une diffusion depuis une souche originelle. On se rappelle que Clottes (reproduisant à son insu la thèse de Mumford) préfère évoquer l'*Homo Spiritualis Artifex* plutôt que *Sapiens* : un homme moderne se distinguant de Néandertal par sa capacité linguistique à créer des phrases complexes et à manier les symboles. Le Quellec en tire la conclusion que cette faculté lui aurait permis de transmettre et façonner des mythes, éléments matriciels d'une culture collective.

L'auteur utilise aux fins de sa démonstration une base de données de 8280 images zoomorphes, avec une majorité de chevaux, de bisons et de cerfs. Il les confronte à des récits mythiques dont il évalue la diffusion et la permanence dans le temps à l'aide de deux outils méthodologiques : d'une part l'aréologie, c'est-à-dire l'étude historico-géographique de la distribution des récits mythiques ; d'autre part la phylomémétique, étude de la « descendance par modification » de « taxons » narratifs, les mythèmes, sur le modèle de l'évolution de la population des gènes. Après enquête dans l'espace et dans le temps, l'histoire à prétention globalisante qui en ressort, sous de multiples variantes, est la suivante :

« Les premiers humains anatomiquement modernes à parvenir dans la région franco-ibérique il y a au moins 40 ka appartenaient à des groupes dont le grand mythe d'origine était vraisemblablement celui de l'Émergence, narrant que les humains et les animaux sortirent un jour de terre par une ouverture identifiable à une grotte. Les artistes qui

¹⁸ Un travers dans lequel finit par tomber l'anthropologue Eduardo Viveiros de Castro, l'ami brésilien de Bruno Latour et Philippe Descola. Cf. *Le regard du jaguar. Introduction au perspectivisme amérindien*, La Tempête, 2021.

s'enfoncèrent dans des cavernes pour y représenter humains et animaux appartenant donc à des cultures connaissant ce mythe. »

Ayant collecté à travers les continents les multiples histoires d'humains et d'animaux sortant de cavités, de petits trous voire de fourmilières ou de termitières, Le Quellec souligne leur densité en Afrique australe, qui fut le foyer de diffusion de Sapiens.

L'Europe, et notamment la région franco-cantabrique, ne semble pourtant pas compter dans son folklore, à de rares exceptions près, un mythe chtonien semblable. Ce que Le Quellec explique par la prégnance d'autres récits, tel que celui du « Corps souillé », davantage compatible, par la suite, avec des figures comme le glaiseux Adam : le diable se serait emparé du corps d'hommes encore dénués d'esprit pendant que leur démiurge s'en était allé chercher de quoi les animer, et les aurait souillés de sa salive. Le dieu une fois revenu, voyant l'œuvre répugnante du diable, aurait retourné vers l'intérieur l'extérieur sali des hommes (d'où la saleté accumulée dans les intestins humains). Néanmoins, puisqu'il se trouve dans cette aire géographique pléthore de grottes ornées, on peut soutenir qu'une population issue de la culture de l'Émergence primordiale est venue pour peindre dans les grottes, réactivant alors son fonds mythique. Les animaux s'accumulent sur les parois du tréfond des grottes, laissant place aux représentations humaines (sexes, mains) à mesure que l'on s'approche de la surface (impression notable à Chauvet) ; parfois, les chimères et superpositions jettent le trouble sur les origines : a-t-on affaire à des humains d'origine animale ou à des animaux d'extraction humaine ? Est-ce la linéarité de la descendance qui importe, ou bien la ronde des formes de vie arrachées aux profondeurs du temps ?

Si Le Quellec a raison (et, pour l'instant, son travail d'enquête et de compilation ne semble pas en mesure d'être égalé) alors on peut comprendre la technique des rupestres comme un chant du monde. Un art noué à l'émergence de la vie, à l'élévation du vivant sur terre, qu'il soit humain d'origine animale ou animal de vestiges humains ; en un mot, une célébration de la naissance. De la venue au monde et, plus encore peut-être, de la venue en la vie. Voilà qui laisse entrevoir avec quelque crédibilité une interprétation séduisante : du plus loin de leurs mythes peints avec maestria, les hommes anatomiquement modernes (c'est-à-dire, post-néandertaliens) se sont rapportés au monde en *naturiens*, liant à même les parois naissance, nature et humanité.

Charge à nous, piètres avortons issus des transformations technologiques successives de l'homme, de mesurer à quel point l'archaïque survit encore dans le présent. Survivance : le terme est miné, toujours exposé au reproche de déprécier les sociétés dites « traditionnelles », chez lesquelles survivraient des éléments spirituels primitifs, sur une échelle de l'évolution qui les relèguerait loin derrière les sociétés technologiquement « avancées ».

Il faut alors entendre le mot « survivance » autrement : ce qui persiste, sous la carapace de la technologie et de la sursocialisation, d'un geste, d'une attention et d'une expression de la vie prenant forme. Nul besoin pour cela — même si nous n'aurions rien contre — de visiter les communautés des Amérindiens ou des Aborigènes australiens. Pour terminer notre petit périple en Provence et dessiner un triangle rupestre, il s'agit cette fois de remonter d'environ cent trente kilomètres depuis Marseille, pour cheminer autour de Digne-les-Bains.

On y trouvera le sentier des refuges d'art du plasticien britannique Andy Goldsworthy (né en 1956), un des représentants majeurs du Land Art. Cette forme esthétique éphémère utilise les matériaux livrés par la nature (feuilles, bois, mousse, eau, pierres, variations lumineuses, vent) pour en sublimer la vision à l'aide de sculptures chargées de mystère. Arches, serpentins, cercles, ouroboros, qui en galets polis sur la grève, qui en feuilles d'automne en pleine forêt, qui en brindilles érigées en portes entre le sol et les arbres : le Land Art célèbre la création continuée de la nature, le cycle des saisons et le renouvellement des êtres. C'est une manière ancestrale que retrouve Goldsworthy lorsqu'on le voit à la recherche d'une roche ocre, qu'il pulvérise avant de la lâcher dans une rivière claire, laissant le courant inventer des coloris inédits. « We share a

connection with stones », affirme l'artiste dans son atelier, qui se confond bien souvent avec le plein air.

Cela pourrait ressembler à une recette *New Age*, prescrite par quelque docteur « collapsologue », expert en reconnexion avec la Terre. Plus modestement, cela exalte surtout l'art des rupestres, soulignant au passage combien le règne minéral avait été jusqu'ici le grand oublié de nos notices naturiennes. Pour le reste, que l'on s'approche des œuvres du Land Art ou des reproductions magistrales de Chauvet, Cosquer et de tous les autres trésors ornés de la région franco-cantabrique, une même chose nous est léguée en partage : la beauté de venir dans la vie et d'appartenir à la nature.

Renaud Garcia
Printemps 2024

Lectures :

- Jean Clottes, Jean Courtin, Luc Vanrell, *Cosquer redécouvert*, Seuil, 2005.
- Jean Clottes, *Pourquoi l'art préhistorique ?*, Folio Gallimard, 2011.
- Jean Clottes (dir.), *La France préhistorique*, NRF Gallimard, 2010.
- Jean-Loïc Le Quellec, *La caverne originelle*, La Découverte, 2022.

Gustave Courbet

(1819-1877)

Plus qu'avec d'autres, il faut, avec Courbet, commencer par l'origine. En 1866, à la demande d'un diplomate turc, Khalil-Bey, qui fut son mécène, Courbet réalise un tableau montrant un torse de femme nue, dont les jambes écartées révèlent le sexe. Par métonymie, on la devine alanguie dans ses draps, mais ce n'est qu'une des multiples suggestions de *L'Origine du monde*, ce tableau majeur de l'histoire de l'art. L'effet de choc confirme la réputation sulfureuse du peintre viril, qui n'en est ni à son premier nu, ni à son premier scandale. Faut-il y voir un exorcisme des attentes frustrées de Courbet envers les femmes ? Un symbole de l'angoisse de castration, comme y invite, par association d'idées, le fait que Jacques Lacan et sa compagne Sylvia Bataille aient fait l'acquisition du tableau en 1955 ? On ne sait. Ou plutôt, on ne sait que trop ce que les tableaux de ce genre entraînent d'interprétations sophistiquées, qui flattent davantage l'interprète que l'objet en question. Quant à nous, sans aller plus loin, c'est le geste de Courbet qui nous retient. Dans la peinture de ce morceau de corps sexué — sinon sexualisé, l'artiste renoue avec le tracé archaïque d'un emblème féminin sur une paroi (on pense aux estompes de pubis et de vulves retrouvées entre autres dans la grotte Chauvet du Pont d'Arc et la grotte Cosquer de Marseille). Geste premier typique d'un peintre de la vitalité, des corps et de la nature entremêlés.

Courbet naît en 1819 à Ornans, dans le Doubs, d'une famille de paysans francs-comtois. En fait de paysannerie, il s'agit de la petite bourgeoisie rurale. Balzac aurait volontiers narré l'ascension sociale de la famille sur plusieurs générations. Toujours est-il que Régis Courbet, le père du peintre, est un propriétaire terrien respecté à Flagey, bourg situé à une dizaine de kilomètres au sud d'Ornans. Électeur censitaire sous Louis-Philippe, Régis Courbet est marié à Suzanne Oudot, dont le grand-père était général et le cousin professeur de droit à Paris. Proche du plateau vallonné du Jura, Ornans est traversé par une rivière, la Loue, affluent du Doubs, bordée par des grottes, des falaises, des forêts de pins et des pâturages. C'est le paysage dans lequel grandit Courbet et auquel il reviendra sans cesse, notamment dans la dernière partie de son œuvre. En attendant, il faut partir étudier à Besançon. Régis Courbet, on le devine, est en mesure de payer les études de son aîné (Courbet aura trois sœurs cadettes, dont il sera proche et qu'il représentera dans certains tableaux), pour qui il espère un statut social encore meilleur.

Le jeune homme, qui a pris des cours de dessin à Ornans, se familiarise à Besançon avec la philosophie de l'époque, notamment la dialectique de l'allemand Hegel, réinterprétée par un philosophe du cru, Pierre-Joseph Proudhon, né en 1809 à Besançon. Malgré son mal du pays, Courbet s'installe désormais à Paris, où les Francs-comtois ont pris racine sous l'impulsion de Charles Nodier. Écrivain romantique, natif de Besançon, bibliothécaire à l'Arsenal depuis 1824, qui y tient cénacle en compagnie de Victor Hugo, lui-même bisontin de naissance.

Sous le régime un peu plus libéral de la maison d'Orléans, où les oppositions fusent de toutes parts, entre légitimistes, bonapartistes, républicains hérauts de 1789 et socialistes faiseurs d'utopies, le massif Courbet emménage au Quartier Latin, rive gauche. Il fréquente quelques écoles d'art, copie des tableaux de maîtres au Louvre, mais refuse de s'inscrire à l'école des Beaux-Arts, par rejet de l'académisme qui y prévaut.

Voici déjà un trait de caractère : pratiquer sans relâche, confiant en ses forces, sans se soumettre aux formes usitées. En ces années de formation, dans la décennie 1840, le romantisme domine. Courbet y consent dans ses autoportraits de jeunesse, qu'il s'agisse du *Désespéré* ou de *L'Homme à la pipe*. Mais il va également en Belgique et en Hollande, où il incorpore à sa palette

l'inspiration des flamands, Rembrandt en tête. Survient la « révolution » de 1848 et la proclamation de la République. Dans l'élan révolutionnaire, comme par contamination — car il n'y participe pas directement —, Courbet se tourne vers le réel. Autrement dit, vers une peinture franche, dénuée d'affectation. Il fait la connaissance du critique d'art Jules Champfleury, partisan d'un art naïf — jusqu'à l'estompement de tout commentaire politique — et de Baudelaire, lequel rédige les notices des œuvres que le peintre envoie au Salon en 1849, cependant que Courbet est chargé de noter les réactions provoquées par la drogue durant le sommeil de son compère.

L'artiste délivre alors ses tableaux à contenu « social », qui marquent la rupture du « réalisme » en peinture : *Une après-dînée à Ornans* (1849) ; *Les paysans de Flagey revenant de la foire* (1851) ; *Un enterrement à Ornans* (1851) ; *Les casseurs de pierre* (1849-1850) ; *Les lutteurs* (1853) et *Les cribleuses de blé* (1854).

Qu'est-ce que le « réalisme » ? Courbet, souvent tenu pour mal doué à l'écrit, en a pourtant donné une claire définition dans son *Manifeste réaliste*, introduction à l'exposition personnelle de quarante tableaux du peintre, en 1855 : « Savoir pour pouvoir, telle fut ma pensée. Être à même de traduire les mœurs, les idées, l'aspect de mon époque, selon mon appréciation, en un mot, faire de l'art vivant, tel est mon but ».

Ceci dit pour tenir en respect les partisans de « l'art pour l'art », c'est-à-dire les artistes lancés dans des recherches formelles, incapables de mordre sur la réalité, vides de toute étoffe sociale. Les dénominations sont toujours plus ou moins trompeuses, se prêtent de part et d'autre à la caricature. Tel que le pense Théophile Gautier, un de ses plus célèbres promoteurs, l'art pour l'art excède le formalisme étriqué. Tandis que le « réalisme » de Courbet, ainsi qu'on le verra, est traversé par la recherche de l'idéal.

De ce qu'il en dit dans son bref *Manifeste*, on retient que la formule « savoir pour pouvoir » se rapproche du « savoir pour prévoir » dans le *Discours sur l'esprit positif* d'Auguste Comte. En 1848, l'ancien collaborateur de Saint-Simon lance un club nommé la « Société positiviste » avant d'achever la publication de ses cours en plusieurs volumes. Courbet absorbe à l'évidence cette version-là du « réalisme », autrement dit l'investigation des éléments observables de la réalité sociale (comme Zola, dans la préface de *Thérèse Raquin* (1867), se voudra chirurgien des conduites sociales).

À cette fin, Courbet se tourne vers les personnages qu'il connaît, issus de son milieu rural jurassien. Il les peint en grand format, sans souci d'en faire des symboles de quoi que ce soit, les estimant dignes de représentation à l'égal des sujets académiques et historiques. *Une après-dînée à Ornans* marque ce premier tournant réaliste. Scène d'intimité dans la bourgade de naissance du peintre : Régis Courbet, à la gauche du tableau, les traits tirés, semble assoupi, un verre d'alcool à la main ; Urbain Cuénot, ami proche du peintre, dont la ressemblance avec Courbet s'avère troublante, est à ses côtés, écoutant nonchalamment le violon de son ami Alphonse Promayet ; au centre du tableau, un ami chasseur, Marlet, est vu de dos, accompagné de son chien — au remarquable pelage, en train d'allumer sa pipe. Une nature morte au vin et aux fruits complète l'ensemble, qui fait songer à Rembrandt ou au Caravage. Remarqué par Francis Wey, un critique d'art franc-comtois pensionnaire de l'École des Chartes et directeur de la Société des gens de lettres, le tableau introduit le « réalisme » de Courbet dans le monde littéraire. D'une *Après-dînée à Ornans*, un critique dira qu'il était « impossible de traîner l'art dans le caniveau avec une plus grande virtuosité technique ». Riposte de Courbet : « Oui, l'art doit être traîné dans le caniveau ! »

Un enterrement à Ornans confirme la tendance subversive du peintre. Il traite d'un sujet, sans doute le plus grave de tous, en le ramenant aux dimensions d'un événement provincial. Les esthètes du Salon s'en offusquent : quel type d'homme est donc ce peintre pour montrer, grandeur nature, des hommes du commun venus d'une bourgade inconnue ? Le tableau est massif (plus de trois mètres de haut sur six mètres de large), sombre, peu religieux en

définitive. On retient les trognes des notables locaux, notamment les bedeaux légèrement ivres, mais aussi le petit vigneron faisant office de fossoyeur, les interrogations des enfants de chœur, le prêtre qui, plongé dans son missel, feint de n'en rien entendre. En réalité, Courbet représente ses proches : son grand-père, ses trois sœurs, de nouveau ses amis Cuénot, Promayet et Marlet, d'autres figures locales encore. Mais cela importe moins que l'impression d'ensemble que dégage cette scène ; les gens d'Ornans tirent à hue et à dia en un moment qui ne saurait le tolérer. Pour Proudhon, commentateur de l'œuvre, *Un enterrement à Ornans* est un tableau de critique sociale de la plus haute portée, qui présente un miroir grimaçant à une époque éloignée du sentiment du sacré, en voie d'abrutissement par les plaisirs sensuels.

En ces années 1850, Courbet demande un jour à l'auteur de *Qu'est-ce que la propriété ?* (1840) une préface pour un catalogue. De quelques paragraphes, le graphomane bisontin fera un livre, quasiment achevé à sa mort en 1865 : *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, consacré en grande partie à Courbet. On y trouve sans doute plus de philosophie que ce que Courbet en avait mis lui-même dans ses œuvres. Toujours est-il qu'en fait de réalisme, l'œuvre du peintre d'Ornans ne saurait se limiter à une simple illustration du réel. Il s'agit toujours d'y voir une occasion du « perfectionnement physique et moral de notre espèce ». Pour Proudhon, les œuvres des années 1850 sont donc traversées par un *idéal*. Contemporain des deux tableaux précédemment cités, *Les casseurs de pierre* en sont l'illustration. Suivant le saint-simonisme et les plans pour réorganiser scientifiquement la société, la France urbaine naissante s'oppose à la France rurale. Aux travaux des vanneurs et des glaneuses sonnés par l'angélus commence à se substituer le salaire journalier. Une récompense pour un travail sans contenu dont le bris de pierres est l'exemple le plus clair : constituer du gravier pouvant servir de béton rudimentaire. Courbet prend la mesure du basculement. Là où son contemporain Jean-François Millet, issu de l'école de Barbizon, près de Fontainebleau, se rend célèbre par la solennité de ses toiles paysannes, nimbées de sacralité et de résonances bibliques, Courbet peint sans fard deux travailleurs de force. L'un est un vieillard, machine « raidie par le service et l'âge ». L'autre est un jeune homme d'une quinzaine d'années, dont la chemise tenue par une bretelle est en lambeaux et les souliers bâillant. Ses outils sont éparpillés au bord du chemin écrasé par le soleil. Force nue promise à l'extinction rapide. Proudhon y voit une « ironie à l'adresse de notre civilisation industrielle, qui tous les jours invente des machines merveilleuses » capables « d'affranchir l'homme des travaux les plus grossiers, les plus pénibles, les plus répugnants, apanage éternel de la misère ».

Gardons-nous de faire de Proudhon un luddite : il eût aimé que les machines se müssent d'elles-mêmes, mais on aura beau suppléer aux bras humains pour des tâches toujours plus nombreuses, il restera toujours une portion de travail servile humain incompressible : « l'homme serf, tel est le dernier mot de l'industrialisme moderne ». Ou encore l'homme chosifié et consommé, tels ces lutteurs aux corps musculeux et veinés, tendons apparents, qui semblent jaillir du tableau, en gros plan, tandis que la bourgeoisie du début du Second Empire, douillettement massée à l'arrière dans les gradins, se repaît du spectacle.

Une chose est certaine, Courbet n'a guère de dilection pour la peinture de la ville. Son milieu provincial, la « Franche-Comté », autrement dit la province libre, lui paraît tout aussi intéressant que Paris. Autant pour ses personnages que pour sa nature et sa vitalité. Le traitement des uns, les personnages, puis de l'autre, la nature et ses habitants, occupe les deux versants de son œuvre. Que l'on songe aux *Paysans de Flagey revenant de la foire*, représentation d'un important moment de la vie agricole pour les propriétaires villageois, allégorie d'une « France rustique » avec sa « langue simple, ses passions douces, son style sans emphase, sa pensée plus près de terre que des nues », sa « préférence décidée pour les façons communes » (Proudhon). Quant aux *Baigneuses*, elles inaugurent les séries de nus du peintre, tout en alimentant le qu'en dira-t-on. Deux femmes conversent près d'un ruisseau forestier. Peinte de dos, le personnage

principal concentre l'attention ; plus précisément, sa croupe imposante et flasque, qui déchaîne les sarcasmes. Théophile Gautier s'exclame : « figurez-vous une sorte de Vénus hottentote sortant de l'eau, et tournant vers le spectateur une croupe monstrueuse et capitonnée de fossettes ». Il se dit que l'impératrice elle-même, en visite au salon de 1853, se demanda à la vue de cette femme robuste si la baigneuse était de race percheronne. Proudhon, une nouvelle fois, vole au secours de Courbet : non seulement le peintre s'entend, selon lui, à peindre la nudité féminine comme personne, n'en déplaise aux hypocrites effarouchés (un jugement étonnant de la part de l'auteur pudibond et misogyne de *La Pornocratie*), mais ces reins grasseyés ne sont rien d'autre que l'exposition des conséquences du régime bourgeois et de son oisiveté.

Ce n'est donc que justice si le philosophe bisontin trouve sa place parmi les élus du peintre, à sa droite dans le tableau qui cherche à tout dire de la vie de Courbet, de ses aspirations et de son art : *L'atelier du peintre*, sous-titré *allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique* (1855). De part et d'autre du cadre, une douzaine de personnages croqués dans des teintes sombres se répartissent autour de Courbet recréant un paysage de sa terre franc-comtoise, sous les yeux d'une femme nue servant de modèle, d'un enfant et d'un chat joueur : trois incarnations de la vie vivante et de la liberté indomptable.

Renseignés par une lettre de Courbet à Champfleury, les critiques ont tenté d'éclaircir le sens du tableau en mettant des noms sur les personnages. Lors d'une rétrospective au Louvre en 1977-1978, pour le centenaire de la mort du peintre, le conservateur Hélène Toussaint a dissipé la plupart des mystères de la partie gauche du tableau, celle que le peintre qualifiait de représentation des « gens qui vivent de la mort ». On y trouve donc un vieux juif inspiré par la figure d'Achille Fould, ministre de Napoléon III, banquier qui joua un rôle majeur dans l'expansion industrielle de l'Empire, Exposition Universelle à l'appui ; un prêtre représentant la bourgeoisie catholique traditionnelle, qui ressemble à un journaliste ultraroyaliste, Louis Veuillot ; un républicain de « 93 », chargé d'incarner la persistance d'idéaux déçus, de même que quatre figures révolutionnaires en Italie, Hongrie, Pologne et Russie, expressions des luttes de libération nationale et, pour certains, du Printemps des peuples européens en 1848 : Giuseppe Garibaldi, Lajos Kossuth, Thaddeus Kosciuszko et Michel Bakounine (le Bakounine matois de la *Confession*, bien avant qu'il ne théorise — et ne pratique — l'anarchisme) ; un Turc et un clown élargissent le tableau à l'Asie ; on distingue également une irlandaise (Courbet en représentera quelques-unes) et son enfant, rappel de la famine qui frappa l'Irlande dans les années 1840, et plus largement de la situation engendrée par la révolution industrielle dans le monde britannique ; un entrepreneur et un colporteur en produits textiles ressemblent respectivement à Émile de Girardin, journaliste, et au comte de Persigny, ministre de l'intérieur de Napoléon III ; reste un personnage de chasseur, courbé sur une chaise, avec ses deux chiens. Le portrait de l'empereur est clair. Est-il chasseur ? N'est-il pas davantage braconnier, à la faveur de son coup d'État ayant volé au peuple sa souveraineté ?

Face à l'engeance opportuniste des industrialistes, fossoyeurs des idéaux révolutionnaires, Courbet en appelle aux forces de vie et se prévaut du soutien des défenseurs de l'art. Homme sûr de lui, arrogant peut-être, il se pose lui-même à l'avant-garde d'un groupe composé de son ami Promayet, du mécène saint-simonien Alfred Bruyas, qui l'a accueilli à Montpellier, de Proudhon (dont Courbet réalisera, à partir d'une photographie, un portrait familial posthume — le philosophe sur le perron de sa demeure parisienne, entouré de ses deux filles), d'Urbain Cuénot, l'ami d'Ornans, arrêté en 1851 pour ses activités politiques puis exilé, du poète réaliste Max Buchon, de Champfleury, d'un couple d'amoureux où l'on croit reconnaître Virginie Binet, maîtresse que Courbet se refusa à épouser, la laissant partir après qu'elle lui eut donné un fils ; un couple composé de deux de ses mécènes, l'utopiste fouriériste François Sabatier et sa femme, chanteuse, se tiennent juste devant le dernier personnage représenté : Charles Baudelaire, plongé dans un livre — un Baudelaire que Courbet devait perdre de vue à partir de cette période. Le monde social, en ses tensions, vient se faire peindre dans l'atelier du peintre, qui se représente

lui-même, dans un acte de réconciliation, en paysagiste et chantre du corps sensuel. C'est en cela qu'il nous devient proche.

Pour certains critiques de l'époque, Courbet c'est la laideur, la saleté, l'académisme bafoué. Nous préférons le voir dans la lumière du midi, son génie attisé par les conceptions de son mécène Bruyas qui, en saint-simonien, voit dans l'artiste un *producteur* au plus haut degré, sorte de mage salvateur de l'humanité (Voyez *La Rencontre ou Bonjour Monsieur Courbet*). Courbet est « grandeur nature », comme dans son *Bord de la mer à Palavas*, où le peintre-poète illustre la pureté du ciel et de l'eau en exécutant les vagues au couteau, comme pour en faire mieux sentir la matérialité lumineuse. Il salue la mer, qui l'exalte par son immensité alors même qu'il sait son art capable de lui en donner l'éphémère maîtrise. Ses meilleures toiles témoignent d'un appétit d'espace, aussi physique que moral, qui se retrempe dans sa terre natale. À son époque, les peintres de Barbizon, auxquels il se joint d'ailleurs de temps à autre, cherchent un refuge dans la peinture de la nature. La *Vallée de Tiffauge* (1837-1844), de Théodore Rousseau, illustre ce retour à la nature, conçu comme le moyen d'échapper à l'aliénation de la ville. Le mécène François Sabatier, en quête de l'harmonie chère à Fourier, écrit :

« Que nous le voulions ou non, il nous faut songer à abandonner les villes. Il semble que la Providence ait chargé les paysagistes de nous préparer à cet événement en nous familiarisant et en nous réconciliant avec la campagne, le foyer naturel de l'homme. C'est pourquoi, vous pouvez en être sûrs, il y a tant de paysagistes compétents aujourd'hui. Le paysage lui-même devient socialiste, ne riez pas : simplement le socialisme n'est rien d'autre que l'accroissement du pouvoir de la nature par la raison, et sa mise en ordre harmonieuse par la science et par l'amour. »

Les mots du fourériste sont ambigus. Il évoque un accroissement du pouvoir *de* la nature et non pas *sur* la nature. Cela signifie-t-il la capacité de l'homme à aménager son milieu pour l'embellir, à la façon dont le géographe Élisée Reclus envisageait l'action humaine sur terre ? Ou bien un projet d'*organisation* du milieu ? Et dans ce cas, comment faire le départ entre le rôle de la science et celui de l'amour ?

Au moment où Reclus rédige ses « histoires », notamment l'*Histoire d'un ruisseau*, Courbet livre le magnifique *Ruisseau couvert* ou *Puits noir*, paysage comtois et réserve d'énergie vitale. L'harmonie se dévoile dans cette trouée à la fois lumineuse et humide encaissée entre les rochers et le couvert des arbres. Où va se perdre ce ruisseau ? Nul ne le sait, mais les teintes du tableau dégagent une impression de protection, entre vitalité et quiétude. Annonçant le geste impressionniste, Courbet peint par séries et, s'il s'appuie parfois sur des photographies, il s'immerge aussi dans la nature qu'il connaît le mieux, aux alentours d'Ornans. On y trouve des cours d'eau, des chutes d'eau, des forêts et des grottes. On a beau avoir affaire à un « réaliste », la symbolique féminine et matricielle est trop évidente pour être davantage développée ici. Les parallèles avec Barbizon ne doivent pas nous abuser : la nature chez Courbet relève moins de l'harmonie esthétisante inspirée de Corot que de la force primitive. Puissance d'engendrement, sensibilité à l'élémentaire, mystère auquel s'accrochent des fantasmes sexuels, il y a tout cela dans *La source de la Loue* (1864), peinture d'une grotte qui fait écho à *L'Origine du monde*. La suggestion érotique de l'eau est exploitée à plein dans les nus de cette période, tels que *La Femme dans les vagues*, *Trois baigneuses* et *La source*, tous trois peints en 1868. Cinq ans auparavant, Édouard Manet a présenté au Salon des Refusés son *Déjeuner sur l'herbe*, avec son modèle Victorine Meurent nue au centre de la toile. Mais si la femme nue fixe le spectateur, elle demeure neutre, presque indifférente. Les femmes de Courbet, elles, se présentent abandonnées, en proie au fantasme, voire lascives, depuis *La Fileuse* (représentant une paysanne d'Ornans endormie près du rouet) jusqu'à la scène lesbienne *Vénus et Psyché*.

Hormis dans quelques tableaux quasi photographiques, comme *Immensité* (1869), la nature de Courbet est rarement virginale. Nul « rousseauisme » à la Bernardin de Saint-Pierre ici. Lorsqu'elle n'est pas investie par les fantasmes et l'aura du corps sensuel, elle se trouve peuplée d'animaux et d'hommes en proie à leurs appétits, tendus par la violence et les désirs d'appropriation — une autre facette du bouillonnement de la vie. Chasseur régulier lors de ses retours en Franche-Comté mais aussi en Allemagne (il y aurait tué un jour un cerf de treize ans et cent-quatre-vingts kilos), Courbet a peint un grand nombre de scènes de combats entre animaux, comme entre les hommes et les animaux. Une façon pour lui de puiser à la source primitive. L'ancêtre rupestre, une fois sorti de sa grotte ou de son abri, se livrait à la conquête de la nature pour affirmer sa puissance, ou bien observait le comportement animal avant de le magnifier, par un tracé délié, à même la paroi. Le peintre retrouve ainsi le motif archaïque du cerf, un des animaux le plus représenté par les hommes du paléolithique supérieur. Dans *L'hallali du cerf* (1867), il donne la part belle aux chasseurs. Mais dans *Le combat de cerfs*, ou *Rut du printemps* (1861), il sacralise une nouvelle fois à grande échelle la noblesse de l'animal marchant à la mort dans une lutte de dominance, sous les yeux de la femelle bramant sa détresse, dans un décor de sous-bois parsemé de lueurs.

On rejoint le conservateur de musée Pierre Georgel, rédacteur de la notice sur Courbet dans *L'encyclopédie universalis*, pour affirmer qu'une bonne part de la peinture du natif d'Ornans déploie un poème de la nature : « paysages de mer, de falaises et de sous-bois, visages et corps de femmes, fleurs et fruits, animaux, la nature sous tous ses aspects apparaît dans l'œuvre de Courbet comme une immense réserve d'énergie et de mystère ». Or, à force d'apologie du confort et de réduction scientifique du monde, la société industrielle entrave cette énergie et ce mystère. C'est pourquoi la peinture « paysagère » de Courbet ne saurait être séparée de ses œuvres « politiques ». Les fastes de la nature, son érotisme et sa violence sont pour le peintre les garants de son indépendance : « Je n'ai jamais eu d'autres maîtres que la nature et mon sentiment » écrit-il le 19 mars 1850 au peintre Édouard Reynart, qui avait acquis *Une après-dînée à Ornans* pour le musée de Lille. Symbole de cette défense politique de la nature, la représentation du *Chêne de Flagey*, ou *Chêne de Vercingétorix*, peint en 1864. Solidement planté sur la terre du Doubs grâce à son tronc massif, l'arbre au splendide feuillage barre la vision, ne laissant par-dessous au ciel que quelques issues pour se montrer. Un chien et un lièvre courent, symboles de l'alliance du règne végétal et du règne animal. Image de solidité et de quiétude, le chêne de Flagey évoque aussi bien les arbres plantés à la Révolution que le site d'Alésia, dont on a discuté de l'emplacement, entre Bourgogne et Jura. Quoi qu'il en soit, il exprime la résistance à l'autorité centrale chez un Courbet imbu des leçons anarchistes proudhoniennes.

L'engagement politique de Courbet, pourfendeur du trône et de l'autel, court en filigrane depuis le début de sa carrière. Lui qui avait fini par refuser une légion d'Honneur dispensée par le pouvoir autocratique, après avoir commis par ailleurs la toile anticléricale *Le retour de la conférence*, montrant des ecclésiastiques pris d'ivresse et victimes des séductions de la chair.

Cet engagement éclate après la défaite militaire contre la Prusse, lors de la Commune de Paris, en mars 1871. Élu à la Commune au conseil municipal du 6^e arrondissement, membre d'une commission de sauvetage des œuvres d'art, Courbet est sur scène. Mais dès septembre 1870, il avait eu une idée saugrenue, justifiée par le désir d'affirmer, malgré la défaite, la liberté d'une France débarrassée du despotisme napoléonien : déboulonner la colonne de la place Vendôme, constituée à partir des canons fondus pris par Napoléon I^{er} lors de la bataille d'Austerlitz.

Début avril 1871, Jules Vallès réclame à son tour la destruction de la colonne dans *Le cri du peuple*. Un décret est publié en ce sens le 12 avril, avant même l'élection de Courbet à la Commune. Lors de leur offensive, les Versaillais fulminent contre la destruction de la colonne. Ils cherchent un bouc-émissaire. Courbet, qui n'a pas fui, est arrêté, enfermé à Sainte-Pélagie et condamné à une peine de prison assortie d'amendes. Quoiqu'il obtienne une cellule privée et parvienne à se faire porter des repas de l'extérieur, sa santé se dégrade. Il se peint lui-même, le

foulard rouge des Communards autour du cou (*Portrait de l'artiste à Sainte-Pélagie*, 1873-1874), et compense son manque de vie par la réalisation de natures mortes dont les fruits palpitent, charnus comme les corps de ses modèles. On s'en couperait une tranche comme pour sa représentation de la *Vague* (1870), peinte au couteau, caricaturée par les satiristes pour sa lourdeur. Ou comme ces truites de la Loue (1872), gueules et ouïes ouvertes suspendues à un crochet, en un ultime sursaut vital.

Bientôt, ses tableaux sont refusés, de même que son idée d'exposition permanente à Paris. Ses biens sont confisqués pour payer la restauration de la colonne Vendôme. En 1873, il décide alors de fuir pour la Suisse et s'installe dans le canton de Vaud, à La Tour-de-Peilz, au bord du lac Léman. La Suisse et sa fédération jurassienne affiliée à l'Internationale anti-autoritaire, imprégnée de la fougue de Bakounine. Malade, frappé d'hydropisie, devenu obèse sous l'effet de l'alcool, il est néanmoins entouré d'amis. Son père lui rend visite en 1873. Courbet réalise son portrait. Il ne se lasse pas non plus de représenter la beauté des paysages alpestres et lacustres, en une série de couchers de soleil sur le lac Léman. Mais la sérénité de ces toiles a quelque chose de crépusculaire. Le verdict final tombe en 1877 : Courbet devra payer exactement 323 091, 68 francs pour le rétablissement de la colonne Vendôme, réglables par des versements semestriels de 5000 francs. Le peintre accepte la sanction, désireux avant tout de rentrer en France, de retrouver son père et l'une de ses sœurs, Juliette (sa sœur Zélie étant quant à elle morte durant son exil). Il se lance alors dans un dernier tableau d'ampleur : un *Grand panorama des Alpes, la dent du midi*. C'est le moment où, en France, Mac Mahon impose le duc de Broglie, monarchiste, en Premier Ministre. Désespéré par le reflux des idéaux républicains, Courbet abandonne son tableau et reste en Suisse, où il s'éteint, rongé par la maladie, son père — Ornans en chair et en os — à ses côtés.

L'histoire, pourtant, continue. En 1877, la Suisse est terre d'élection du communard et anarchiste Reclus, qui travaille à Clarens, rejoint par le géographe russe Kropotkine. Ceux-là poursuivent l'inspiration de Proudhon, tandis qu'en France, les peintres anarchisants Pissarro et Sisley ont posé les bases de l'impressionnisme, en compagnie de Cézanne et Monet. Des affamés de nature et de liberté. Sans la volonté du colosse d'Ornans de s'exprimer en peinture par une « langue toute physique », rien de tout cela n'aurait été possible et les naturiens y auraient perdu ces moments de beauté qui sauvent un peu la vie.

Renaud Garcia
Printemps 2024

Lectures :

- Pierre Georgel, *Courbet. Le poème de la nature*, Gallimard, 1995.
- Stéphane Guégan/ Michèle Haddad, *L'ABCdaire de Courbet*, Flammarion, 1996.
- James H. Rubin, *Courbet*, Phaidon, 2003.
- Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Les Presses du réel, 2002.