



**HAL**  
open science

# Retour à Lascaux. Daniel Fabre et le paradigme de l'apparition

Nicolas Sarzeaud

► **To cite this version:**

Nicolas Sarzeaud. Retour à Lascaux. Daniel Fabre et le paradigme de l'apparition. Archives de Sciences Sociales des Religions, 2018, 184, pp.135-142. 10.4000/assr.38963 . halshs-03632989

**HAL Id: halshs-03632989**

**<https://shs.hal.science/halshs-03632989>**

Submitted on 9 Apr 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Nicolas Sarzeaud

## Retour à Lascaux

### Daniel Fabre et le paradigme de l'apparition

À propos de :

FABRE Daniel, *Bataille à Lascaux. Comment l'art préhistorique apparut aux enfants*, Paris, L'échoppe, 2014.

« Qu'est-ce que la poétique dans la pensée ? », demande Rémy Labrusse dans son compte rendu de l'ouvrage de Daniel Fabre, *Bataille à Lascaux. Comment l'art préhistorique apparut aux enfants* (Fabre, 2014a) : « La fatalité d'une réflexion conceptuelle à être indissolublement une épreuve existentielle, à s'enraciner dans un amont des mots qui les trouble et les enflamme, qui les éclaire d'en-dessous » (Labrusse, 2015). Il s'en faut de beaucoup que tous ceux qui développent une réflexion conceptuelle assument la valeur existentielle de telles recherches, d'autant plus quand elles s'affrontent à des objets d'étude puissants comme l'est le *Lascaux* de Bataille. Pour prendre la mesure de textes géniaux, l'historien se contente parfois de faire un pas de recul, réduisant l'œuvre pour mieux la manipuler ou, à l'inverse, de saisir l'œuvre au premier degré, lui offrant une simple caisse de résonance. Fabre propose quant à lui un « pas de côté » : il ne parlera ni de Lascaux, ni de poésie, mais de Bataille et prendra une posture d'interprète. Pionnier de l'ethnologie des monuments, il a la pratique des grands hommes. Depuis 2012, il a produit plusieurs enquêtes sur les « failles de l'être savant » (Mary, 2016), écrivant sur Claude Lévi-Strauss, Ferdinand de Saussure ou encore Marcel Proust (Fabre, 2012 ; Fabre, Massenzio, 2013 ; Fabre, 2014b). Ici, il use son sens du récit et construit sa démonstration en analogies ; en écho à l'apparition des peintures dans les faisceaux des torches que rejoue Bataille, Fabre fait surgir Marie dans la grotte intérieure du poète. Répondant à l'énigme de la scène du puits, c'est le silence de Bataille que Fabre formule à son tour en énigme, l'énigme d'une œuvre et d'une vie. Enfin, il fait faux bond à l'analogie et franchit le silence du poète pour résoudre l'énigme ; l'inceste, voilà la clé. Nous progressons toujours plus profond dans le texte de Bataille, dans lequel Fabre traque des

signes, et les signes débordent du texte pour jaillir dans la vie de l'ethnologue ; il raconte ainsi la découverte fortuite, chez un bouquiniste, d'un livre qui fait écho à sa thèse.

Cette sorte d'enquête nécessite l'œil d'un penseur-poète comme Fabre, qui a haute conscience de la nature d'épreuve personnelle que constitue la plongée dans l'œuvre d'un autre. Bien sûr, sa disparition alourdit le signe existentiel et l'épreuve que constitue ce livre, pour le lecteur même. On ne peut s'empêcher de penser que cet ouvrage, le dernier d'un auteur qui en a raconté plus qu'il n'en a publié, à la croisée de ses préoccupations sur le récit, l'enfance, le patrimoine, contient une clé de pensée analogue à celle qu'il a su dénicher chez Bataille. Bien sûr, je n'ai pas l'ambition de partir à sa recherche dans ces quelques pages. En écho à la recension de Claudine Gauthier publiée dans ces pages (Gauthier, 2015), je voudrais proposer le produit de la collision bizarre de deux essais dans mes mains, le *Bataille à Lascaux* de Fabre et un autre « dernier texte », celui de Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, rédigé dans les premiers mois de 1940, peu avant que ne surgisse Lascaux. Ensemble, ils esquissent une approche du passé en apparitions. D'après leur définition de ce paradigme, voici quatre pistes qu'il me semble fructueux d'explorer.

## L'aura

« La sidération que suscite le surgissement des formes dans le faisceau des lampes, l'attraction soudain exclusive pour ces traces humaines en qui s'incarne une durée immense, inimaginable, presque infinie, donnent à tous ces découvreurs le sentiment d'un privilège, d'un message à eux personnellement adressé » (Fabre, 2014a : 44). Ce récit par Fabre de l'apparition de Lascaux à ces inventeurs est exemplaire de la notion d'aura, comme la définit Benjamin dans sa *Petite histoire de la photographie* puis dans *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*. Il s'agit de « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il » – manière, précise-t-il, d'« exprimer la valeur culturelle de l'œuvre d'art en termes de perception spatio-temporelle » (Benjamin, 2000 : 280). Bien des auteurs ont débattu l'*unique* dans cette définition, mais le terme d'*apparition* appelle une autre réflexion, sur la saillance visible de la *valeur culturelle* des œuvres. Fabre travaille Lascaux dans ce sens, mettant en parallèle les apparitions rupestres de la Vierge et la découverte des peintures pariétales.

Il souligne aussi la claustration actuelle de la grotte, interdite au tout-venant, tandis que « les chefs de l'État et les ministres de la culture doivent périodiquement attester qu'elle est bien vivante au sortir d'une descente souterraine qui est en passe de devenir une sorte de rituel » (Fabre, 2014a : 11). Cette invisibilité du patrimoine, trop fragile pour s'offrir au regard de tous, fait écho à une remarque de Benjamin : « Aujourd'hui, la valeur culturelle en tant que telle semble presque exiger que l'œuvre d'art soit gardée au secret : certaines statues de dieux ne sont accessibles qu'au prêtre dans la cella, et certaines Vierges restent couvertes presque toute l'année, certaines sculptures de cathédrales gothiques sont invisibles si on les regarde du sol » (Benjamin, 2000 : 283 sq.).

C'est l'une des caractéristiques de l'objet auratique, il ne se donne pas à ses récepteurs, mais, au contraire, se soustrait à notre vue pour mieux apparaître le moment venu ; la récurrence des jeux de voilement/dévoilement d'images ou d'objets pourvus d'agentivité en témoigne (Dittmar, 2015a).

L'aura, comme combinaison d'une distance, temporelle, symbolique, et d'une proximité physique, trouve dans la trace préhistorique son expression extrême. Le vertige de l'incommensurable du temps joue contre l'immédiateté du vestige devant nous, l'impression d'un message qui nous est adressé joue contre l'énigme qui demeure, l'inévitable « on ne le saura jamais », sorte de refrain du discours patrimonial. Il y a tout à la fois l'impossible appropriation d'images d'une altérité radicale et le ressentir très vif d'elles en nous. Ces contradictions marquent l'expérience de la grotte de Bataille, qui mesure sans cesse la distance entre l'émotion et l'incompréhension, le silence et le discours, l'éphémère et le temps sans mesure. Dans celle des inventeurs, l'emportent l'exaltation, l'émotion, la sensation d'une « communication » – le mot revient très souvent chez Bataille – entre deux groupes d'humains de part et d'autre du temps (Fabre, 2014a : 88, 94). Les insuffisances du regard face à la trace sont soufflées par la joie extrême de découvrir, mais peut-être encore par l'insouciance des inventeurs ; parce qu'ils sont enfants, ils n'ont aucun mal à abolir la distance et sont à même de communiquer directement avec les peintres.

Cependant, ils vont connaître une autre distance, « entre leur découverte et leur condition », car ces peintures sont « l'objet d'un savoir qui les surplombe, les refuse et les écrase » (*ibid.* : 44) ; décidément de telles images ont pour essence de ne pas se laisser saisir. Emma Aubin-Boltanski parle d'un « désordre critique » accompagnant le développement du culte de la Vierge de Souffanieh (Aubin-Boltanski, 2015 : 106) ; face aux apparitions les institutions s'attachent essentiellement à remettre de l'ordre dans la manifestation d'un au-delà, en disqualifiant le voyant, ou en jalonnant la vision pour organiser et diriger le culte, et dépasser la crise qui accompagne l'épiphanie.

## L'apparition primultime

L'unicité de l'œuvre d'art est un point fondamental de la définition de l'aura par Benjamin ; ce n'est pas le sujet du livre de Fabre – je laisse donc de côté l'actualité fascinante du chantier de Lascaux IV (à paraître dans les *Cahiers du LAHIC*, une enquête sur la copie de la grotte de Chauvet-Pont-d'Arc). Ce n'est pas non plus le lieu pour augmenter la discussion épistémologique sur la reproductibilité de l'œuvre d'art. Toutefois, il faudrait penser avec l'unicité de l'objet, dont beaucoup ont souligné les limites, la singularité de l'expérience qu'on en a, fondamentale dans les pratiques modernes du patrimoine. Benjamin doute de la capacité des peintures de s'offrir à une « réception collective simultanée » (Benjamin, 2000 : 302). Et en effet, Bataille, qui a le privilège de visiter la grotte nuitamment avec Albert Skira, ressent infiniment plus l'aura que les visiteurs ordinaires s'y déplaçant en masse pendant les

heures d'ouverture : « L'espace de circulation et d'échange marchand anonymes [...] annule le sentiment de plongée temporelle dont Lascaux devrait être par excellence l'occasion » (Fabre, 2014a : 32).

Pour aller tout à fait au bout de la logique de Bataille, l'apparition de Lascaux est parfaitement unique, dans un sens plus entier encore que ce qu'entendait Benjamin ; les images ne sont vraiment apparues qu'une fois, aux enfants qui les ont découvertes en 1940. Ainsi Bataille écrit que le sens des peintures « se donne dans l'apparition et non dans la chose durable qui demeure après l'apparition » (*ibid.* : 74). « Instant suprême qui annule le temps », écrit encore Fabre, « le message peint lancé vers l'inconnu par les créateurs de Lascaux atteint alors une cible, il prend forme dans d'autres regards humains. Tous ceux qui viendront ensuite ne pourront vivre qu'à distance, par procuration et "en image", un simulacre de ce contact, de cet échange » (*ibid.* : 35 sq.).

Cette apparition-disparition, on la dira primultime, adjectif coquet et dramatique inventé par Jankélévitch : toute chose arrive pour la première et la dernière fois (Jankélévitch, 1974 : 46). Fabre ouvre et ferme son livre par le constat de la disparition de la grotte, finalement fermée au public, et sur la prescience qu'avait le poète de cette disparition (*ibid.* : 130). En définitive, pour Bataille, la grotte a déjà disparu quand il y entre, sauf dans la mémoire de ceux qui l'ont vu apparaître.

Le surgissement fulgurant du passé dans un présent et la rencontre de deux a-présents a aussi été discutée par Benjamin dans son essai *Sur le concept d'histoire* : « L'image vraie du passé passe en un éclair. On ne peut retenir le passé que dans une image qui surgit et s'évanouit pour toujours à l'instant même où elle s'offre à la connaissance. [...] C'est une image irrécupérable du passé qui risque de s'évanouir avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu en elle » (Benjamin, 2000 : 430). Voilà qui fait bien écho à l'approche de Bataille : « Dans ce moment, si je m'étais trouvé là, il me semble que j'aurais pu m'introduire vraiment dans ce monde disparu » (*ibid.* : 76). Il semble à Bataille que la pure rencontre des a-présents est passée et l'*image vraie* de Lascaux est logée dans l'œil des inventeurs, eux qui ont vu les peintures en premier et avec leur innocence d'enfants.

Benjamin refuse le temps « homogène et vide » de l'historicisme : « L'historicisme compose l'image "éternelle" du passé, le matérialisme historique dépeint l'expérience unique de la rencontre avec ce passé. Il laisse d'autres se dépenser dans le bordel de l'historicisme avec la putain "Il était une fois". Il reste maître de ses forces : assez viril pour faire éclater le continuum de l'histoire » (*ibid.* : 441). La rare violence de la sentence force un silence. Dans la logique de Benjamin, l'apparition du passé a pour vertu de briser le continuum du temps. L'historien connaît le vertige face à un très vieil objet, la sensation d'extrême fragilité de soi et la déformation pour quelques instants de sa conception chronologique de l'histoire, la vie même semblant une fulgurance. Bien sûr, par tout un discours savant qui remplace, reconstitue, explique, fait parler l'objet, il reconstruit le continuum de l'existence, mais Benjamin

nous incite à laisser le temps traditionnel de l'histoire dissous par l'apparition. Tout visiteur d'une grotte plurimillénaire connaît la même logique, la collision des temporalités, une sorte de brèche, qu'on colmate par les discours convenus de la science et du patrimoine. La beauté du texte de Bataille est précisément qu'il laisse la plaie béante et qu'il regarde ce qui s'en écoule.

Nathalie Heinich écrit : « La preuve du patrimoine serait qu'on est ému » (Heinich, 2013, 195) ; ces émotions patrimoniales sont au cœur des réflexions des chercheurs réunis autour de Fabre et Claudie Voisenat au Lahic. Parmi leurs conclusions, ils ont pu mettre en avant un mode récurrent de consommation du patrimoine aujourd'hui, vécu comme une expérience personnelle, émotive. À ce titre, l'exemple de Bataille, qui investit sa propre existence dans son approche de Lascaux, peut être considéré comme un jalon d'une manière moderne de vivre les monuments.

## Vouloir revivre

L'aura procure une émotion ambiguë, dont on ne peut pas dire qu'elle est complètement heureuse. C'est une sorte de mélange incongru, collision de jouissance et de nostalgie. Pour dépasser la fêlure consécutive au choc, on peut donc reconstituer le continuum en se raccrochant au discours des préhistoriens. Comment vivaient les peintres, qu'ont-ils voulu dire, ne sont-ils pas les ancêtres de nos artistes ? On peut aussi tenter de faire revivre le moment de pure exaltation que constitue la découverte, afin de déjouer le caractère primultime de l'apparition. C'est la logique du poète : « La connaissance vraie de Lascaux – dans la vérité que recherchait Bataille – pouvait donc paraître irréalisable, à moins d'éprouver le face-à-face avec les peintures dans des conditions qui, pour lui, *devaient répéter celles des jeunes inventeurs* » (Fabre, 2014a : 33).

À propos de la méthode de Fustel de Coulanges, qui consiste à faire abstraction de tout ce qui s'est passé après l'événement étudié, Benjamin écrit : « C'est la méthode de l'empathie. Elle naît de la paresse du cœur, de l'*acedia*, qui désespère de saisir la véritable image historique dans son surgissement fugitif. Les théologiens du Moyen Âge considéraient l'*acedia* comme la source de la tristesse. Flaubert, qui l'a connue, écrit : “Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Constantinople” » (Benjamin, 2000 : 432). L'acédie, tristesse qui rend muet et ébranle la foi, est peut-être le nom du sentiment mélancolique qui succède à l'apparition auratique. Elle amène à vouloir revivre ce qui est passé, ou à reconstituer le passé, malgré le caractère chimérique de telles entreprises (« C'est le “re” de revivre qui est la folle chimère. Tout reparaît, rien ne reparaît. Rien ne disparaît, tout disparaît », Jankélévitch, 1976 : 69).

Søren Kierkegaard distingue le « ressouvenir », fait de se remémorer un événement passé, et la « reprise », réinscrire un événement passé dans le présent : « Le ressouvenir est une reprise en arrière, la reprise un ressouvenir en avant » (Kierkegaard, 2008 : 66). C'est bien d'une reprise qu'il s'agit chez Bataille : il veut reprendre le témoignage des enfants pour arriver presque à le vivre à son

tour, et presque à comprendre Lascaux. Il est en empathie non pas avec les créateurs, mais avec les découvreurs. De cette façon, il espère lui aussi parvenir à dépasser la rupture du continuum qui succède à l'apparition-disparition : « La reprise c'est la réalité, le sérieux de l'existence » (*ibid.* : 67), c'est ce qui exige et permet de survivre aux disparitions.

## Voir à travers

Dans son approche du phénomène de l'apparition, Fabre nous incite à en considérer deux dimensions. Il définit d'abord des réseaux d'apparitions rupestres, aux modalités équivalentes, contemporaines et voisines les unes des autres. Une apparition, ou une image miraculeuse, arrive rarement seule, et il est très fructueux, comme l'a fait notamment Emma Aubin-Boltanski, de cerner le régime conjoint d'efficacité et ses variations, mais encore les logiques géographiques, politiques et sociales disséminant, selon la logique d'Alfred Gell, un agent souvent unique (Gell, 2009 : 128-129). Il pose aussi la question des relais de l'apparition : comment les voyants font-ils de la vision qu'ils ont reçue seuls une apparition collective ? Fabre, pour qui l'enfant est un médiateur privilégié, souligne l'importance de ces personnalités : « Dans l'apparition chrétienne l'espoir se tourne bientôt vers les récepteurs du message et la participation au miracle consiste, justement, à voir les voyants, dans l'espoir de les voir en train de voir, à l'occasion d'une réplique dont ils seraient à nouveau les destinataires » (Fabre, 2014a : 74). Sur ce mode, il peut s'établir un couple entre un mystique et une image (Aubin-Boltanski, 2015), dont la démultiplication, en médailles de plomb, en plâtre peint ou en numérique, crée les conditions d'un rebond de la vision et d'un re-jeu de l'apparition, vers le possesseur de l'image.

Cette logique de la *vision répliquée* fonctionne, semble-t-il, depuis le Moyen Âge, et le réseau des saintes Faces imprimées, et trouve une puissante expression avec le développement de la gravure efficace qui fixe et diffuse les apparitions. C'est le sens dans lequel Caroline Bynum travaille le type iconographique de la messe de Grégoire au xv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècle, dans son article « Seeing beyond » : « L'indulgence est attachée non à l'Homme de Douleur, mais à l'Homme de Douleur comme une image de la vision de Grégoire. Celui qui regarde voit ce que Grégoire a (peut-être) vu » (Bynum, 2006 : 216). La centralité du médium gravure est encore souligné par Landau et Parshall : « Le fait est que la gravure est effectivement devenue la mesure d'une forme particulière, mais finalement très puissante de vérité visuelle à la Renaissance, la vérité de l'œil du témoin, représentée ou *contrefaite* » (Landau, Parshall, 1994 : 259).

La photographie, qui prolonge la logique de l'impression, s'inscrit dans le même mouvement et prend une place fondamentale dans le système contemporain de l'apparition du passé et du divin (Dittmar, 2015b). En effet, la photographie n'est pas seulement duplication de l'objet photographié, mais encore pérennisation d'une *apparition* en une *trace*, la fixation du primultime, comme l'a exprimé Roland Barthes, déployant les notions de *punctum* et de

*ça-a-été* (Barthes, 1980). Aujourd’hui, parmi les rares privilégiés autorisés à entrer dans la grotte originale de Lascaux, on trouve essentiellement des caméramans et des photographes (Fabre, 2014a : 22).

Nicolas SARZEAUD  
*Abloma* (EHESS)  
 nicolas.sarzeaud@gmail.com

## Bibliographie

- AUBIN-BOLTANSKI Emma, 2015, « La très petite image de Soufanieh », *Archives de sciences sociales des religions*, 74, p. 101-123.
- BARTHES Roland, 1980, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Payot.
- BENJAMIN Walter, 2000, *CŒuvres. Tome III*, Paris, Gallimard.
- BYNUM Caroline, 2006, « Seeing and seeing beyond: the mass of St. Gregory in the fifteenth century » in Hamburger J., Bouché A.-M. (eds.), *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton, Princeton University Press, p. 208-240.
- DITTMAR Pierre-Olivier, 2015a, « Cachez ce saint que je ne saurais voir. Modifications de visibilité en contexte rituel au Moyen Âge », *Cahiers d'anthropologie sociale*, p. 84-99.
- , 2015b, « De la trace à l'apparition. La prière photographique », *Archives de sciences sociales des religions*, 74, 2015, p. 169-194.
- FABRE Daniel, 2012, « D'Isaac Strauss à Claude Lévi-Strauss. Le judaïsme comme culture » in Descola P. (éd.), *Claude Lévi-Strauss, un parcours dans le siècle*, Paris, Odile Jacob, p. 267-293.
- , 2014a, *Bataille à Lascaux. Comment l'art préhistorique apparut aux enfants*, Paris, L'Échoppe.
- , 2014b, « Marcel Proust en mal de mère. Une fiction du créateur », *Gradhiva*, 20, p. 49-81.
- FABRE Daniel, MASSENZIO Marcello, 2013, « Vies parallèles. Ferdinand de Saussure avec Ernesto De Martino », *L'Homme*, 205, p. 137-152.
- GAUTHIER Claudine, 2015, « Daniel Fabre, Bataille à Lascaux. Comment l'art préhistorique apparut aux enfants », *Archives de sciences sociales des religions*, 75, p. 296-298. [En ligne]. <https://journals.openedition.org/assr/27356>.
- GELL Alfred, 2009 [1998], *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique [Art and Agency: An Anthropological Theory]*, Dijon, Les Presses du réel.
- HEINICH Nathalie, 2013, « Esquisse d'une typologie des émotions patrimoniales », in Fabre D. (éd.), *Émotions patrimoniales*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, p. 195-210.
- JANKÉLÉVITCH Vladimir, 1974, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion.
- KIERKEGAARD Søren, 2008, *La reprise*, traduction, introduction, dossier et notes par Nelly Viallaneix, Paris, Flammarion.

- LABRUSSE Rémy, 2015, « Daniel Fabre, Bataille à Lascaux. Comment l'art préhistorique apparut aux enfants », *Gradhiva*, 22, p. 238-240. [En ligne]. <https://journals.openedition.org/gradhiva/3119>.
- LANDAU David, PARSHALL Peter, 1994, *The Renaissance Print. 1470-1550*, New Haven, Yale University Press.
- MARY André, 2016, « Notes de lecture », *Ethnologie française*, 1-161, p. 165-170. [En ligne]. [http://garae.fr/Lascaux%20Note%20Ethno%20fr\\_161.pdf](http://garae.fr/Lascaux%20Note%20Ethno%20fr_161.pdf).