

Éprouver l'inquiétante étrangeté de l'altérité préhistorique

Chloé Morille, Université Bordeaux Montaigne

1. Prélude : le salut énigmatique des mains pariétales

Le penseur porte dans ses mains, quand elles sont vides,
quand elles sont nues, quand il les examine, le pourquoi
originaire¹.

Pascal Quignard

Une nouvelle icône a fait son entrée dans l'imaginaire collectif depuis environ un siècle. Il s'agit d'un type d'images pariétales appelées « mains négatives » qu'on retrouve sur l'ensemble de la planète, de la Cueva de las Manos en Patagonie argentine jusqu'à Bornéo en Indonésie où elles dateraient de près de 40 000 ans. L'art préhistorique compte très peu de représentations anthropomorphes, si bien que ces mains négatives sont capitales pour nous rappeler qu'un homme était derrière, un *homo sapiens* tout comme nous. Ces empreintes, anatomiquement similaires aux nôtres, restent néanmoins des points d'interrogation pour les préhistoriens. On ne sait ni *qui* en étaient les auteurs (hommes, femmes, adolescents ?) ni *ce qu'elles symbolisent*. Et bien sûr, leur signification n'est probablement pas la même partout. Seul le procédé est constant : à chaque fois, quelqu'un a placé sa main sur une paroi rocheuse et l'a détournée en soufflant dessus des pigments grâce à la technique universelle du pochoir qui interpose un plein pour laisser voir un vide, une fois la main soustraite. Marie-José Mondzain reconstitue ainsi « le scénario inaugural qui instaura l'homme en tant que spectateur dans une relation d'altérité² » :

« Un homme quitte la surface de la terre et s'enfonce dans une grotte. [...] Nous sommes sur le site d'un départ, dans le champ de toutes les séparations. L'homme qui devient humain [...] va transformer un rapport de force où le réel l'écrase en un rapport imaginaire qui lui confère sa capacité de naître, donc d'être cause de lui-même, de se mettre au monde et d'entretenir avec ce monde un commerce de signes. [...] Le voici qui tend le bras, qui s'appuie à la paroi et s'en sépare dans un même mouvement : la

¹ Pascal Quignard, *Abîmes. Dernier Royaume III*, Paris, Grasset, 2002, p. 198.

² Marie-José Mondzain, *Homo spectator*, Paris, Bayard, 2007, p. 26.

mesure d'un bras telle est en effet la première mise à distance de soi [...]. L'homme souffle sur sa main. [...] Mais vient alors le troisième acte, l'acte décisif : c'est le geste de retrait. Il faut que la main se retire. Le corps se sépare de son appui. Mais ce n'est pas la main maculée de pigments que l'homme regarde car apparaît devant les yeux du souffleur l'image, son image, telle qu'il peut la voir parce que la main n'est plus là. [...] *La paroi est un miroir de l'homme, mais un miroir non spéculaire et cette main est le premier autoportrait non spéculaire de l'homme.* [...] L'homme de la grotte fabrique son horizon et se donne naissance en tendant sa main vers une *altérité* irréductible et vivifiante, la sienne. [...]. Faire une image, c'est donner à voir à un *autre*, fût-ce à soi en tant que sujet séparé de soi [...]. Ces mains ont la figure d'un appel à la reconnaissance de ce qui fait de nous des humains et que nous avons entre nos mains. Ce geste d'autofondation de soi par soi, ce signe de la main nous parvient comme un message concernant notre naissance à l'humanité³. »

On peut dégager de cette matrice un triple horizon d'altérité. 1) La main négative manifeste une *intention de communication* : elle dit qu'à un moment donné, quelqu'un a voulu signifier quelque chose à quelqu'un d'autre. 2) De notre présent, nous reconnaissons qu'un autre homme, un semblable, l'a produite. Néanmoins la reconnaissance est problématique, l'écart temporel nous rend *autre* le peintre qui vécut peut-être il y a 40 000 ans. 3) En projetant quelque chose de personnel sur la paroi du monde extérieur, l'artiste a pu se voir en miroir dans son œuvre et expérimenter une capacité de dédoublement par le biais de l'art. Autrement dit, la mise à distance artistique révèle à l'homme son altérité intime. Une telle intention symbolique éveille en nous une reconnaissance proche de l'« inquiétante étrangeté » décrite par Freud. Celui-ci part d'un constat philologique : le mot allemand *heimlich*, qui se rattache en premier lieu à la maison et signifie « familier », « n'a pas un seul et même sens, mais [...] appartient à deux groupes de représentations qui, sans être opposés, sont cependant très éloignés l'un de l'autre : celui de ce qui est familier, confortable, et celui de ce qui est caché, dissimulé⁴. » Le contraire de « familier » peut être « étranger », mais Freud remarque que le deuxième sens qui tire vers le « secret » se rapproche alors de l'antonyme *unheimlich*. Il en déduit cette nouvelle acception du mot *unheimlich* : « tout ce qui aurait dû rester caché, secret, mais se manifeste⁵. » La

³ *Op. cit.*, p. 26-37. Je souligne.

⁴ Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » (1933), trad. Marie Bonaparte et E. Marty, dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971, Nrf n° 263, p. 163-210.

⁵ *Op. cit.*

traduction de *Das Unheimliche* est problématique en français. On retient en général la traduction de Marie Bonaparte par « inquiétante étrangeté » mais d'autres traductions sont possibles dont « l'étrange familier », ou même « le (familier) pas comme chez soi⁶ ». Freud considère l'inquiétante étrangeté comme un exemple de retour du refoulé : « L'inquiétante étrangeté sera cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières » et « serait [donc] tout ce qui aurait dû rester caché, secret, mais se manifeste⁷ ». Dans cette perspective, ce n'est pas l'inconnu qui est inquiétant mais ce qui est légèrement familier, reconnaissable malgré sa bizarrerie ; ainsi de l'angoisse occasionnée par la réapparition inopinée de ce qu'on croyait révolu, comme le retour des morts en tant que fantômes.

Or, les signes impénétrables de la préhistoire sont précisément des résurgences à contretemps. Nous avons retrouvé de curieux saluts des cavernes adressés — à qui ? — par des ancêtres morts et bien morts depuis des millénaires. Au fond des grottes profondes et noires, l'altérité préhistorique se mêle de façon perturbante à quelque chose de familier. Nous ne suivrons pas ici la stricte perspective psychanalytique de l'inquiétante étrangeté, mais serons plutôt guidés par la puissance métaphorique de ce concept qui reconnaît de l'altérité dans l'identité. Tout comme le peintre pariétal se reconnaît même et différent dans son empreinte, nous autres contemporains sommes *étrangement semblables* à cette lointaine humanité. Cependant, le rapport à l'homme préhistorique est tronqué ; si ses traces éveillent en nous une impression d'inquiétante étrangeté, lui reste inatteignable, nous condamnant surtout à faire l'expérience de son absence.

Nous évoquerons des créateurs contemporains que l'autre préhistorique questionne en profondeur : l'écrivain Pascal Quignard, et le duo formé par le plasticien Miquel Barceló et le chorégraphe Josef Nadj. Nous nous demanderons comment ils expérimentent cette altérité disparue, ce qu'ils reconnaissent dans l'autre immémorial qui puisse les troubler et pourquoi son évocation étrangement inquiète se fait *éprouvante* ?

2. Pascal Quignard : la souvenance et la perte de l'altérité préhistorique

L'auteur de *Tous les matins du monde* a commencé avec *Dernier Royaume* une vaste œuvre composite faite de fragments (contes, aphorismes, réflexions diverses) dont le premier tome (*Les ombres errantes*) sur les neuf actuellement parus a reçu le prix Goncourt en 2002. Cette

⁶ Bertrand Féron, traducteur de *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, coll. « Folio essais », répertorie ces traductions, p. 212.

⁷ Sigmund Freud, *op. cit.*

œuvre réputée difficile, obscure parfois, s'intéresse à la préhistoire depuis des décennies mais se construit à l'opposé d'un système philosophique.

2.1. L'*alter ego* préhistorique comme hantise

Pascal Quignard ressent intensément le retour intempestif qui caractérise l'inquiétante étrangeté. Ce *retour* est d'abord *matériel* puisque l'immémorial a très concrètement ressurgi avec la découverte de vestiges archéologiques à la fin du XIX^e siècle (os, silex) et au début du XX^e siècle (grottes ornées). Pour dire ce savoir préhistorique récent, Quignard — qui considère que « la profondeur du temps préhistorique est toute neuve⁸ » —, a le goût du raccourci et se plaît à rappeler que nous venons à peine de réaliser l'immensité de l'histoire humaine : « L'homme de Tautavel, qui était entré il y a 450 000 ans dans la grotte Caune de l'Arago, en est sorti en 1971⁹. » Mais Quignard évoque aussi un *retour intimement vécu* lorsqu'il avance qu'« un homme qui pénètre dans une caverne paléolithique, alors que c'est la première fois, la reconnaît. [qu']il revient¹⁰. » Tous les préhistoriens à être descendus dans les grottes paléolithiques relatent un semblable retour, comme en un lieu où l'on aurait vécu antérieurement, comme dans une ancienne maison.

« La sensation de revenir, de reconnaissance, d'évidence, la sensation de brûler, *la sensation de familiarité*, l'assurance inexplicable, le sentiment océanique, l'impression de déjà vécu, de déjà vu, de déjà connu, toutes les petites transes spontanées qui envahissent le corps avec tant d'exultation conduisent dans le même temps à une lisière d'angoisse. *Limes* où la toute-puissance affronte l'angoisse. Nous avons raison de craindre de ne pas être maîtres de ce qui se passe ; nous sommes fous de croire que nous le sommes jamais ; nous errons entre les deux pôles du temps ; nous sommes comme les cerfs-volants ou les yo-yo que les enfants font flotter entre ciel et terre [...]. On n'est jamais sûr de revenir. Mais ce qui revient en nous dans ces impressions n'est rien qui puisse dérouter entièrement car cela s'est produit ; c'est le passé pur qui lance sa vague ; c'est le jadis ; le passé avant la mémoire [...]. Tout ce qui paraît sans retour, quittant l'astre de la menace, paraît sans danger. Mais quand le retour surgit, on est dévasté en un instant. Ce qui n'est plus est du néant et néanmoins ce reflux sur nous que rien ne préparait vient sur nous avec la violence d'un cyclone. Et on se trouve nu au fond de

⁸ Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 215.

⁹ *Ibid.*, p. 238.

¹⁰ *Ibid.*, p. 86.

l'abîme alors que rien n'a surgi dans le réel que le temps invisible¹¹. »

Quignard reconnaît dans ce « retour » un « déjà vu ». L'impression d'inquiétante étrangeté réside alors dans l'expérience d'un « court-circuit entre deux temps [...] Les mains se touchent au travers de la paroi de la grotte¹² », comme si le peintre préhistorique était là et qu'il devenait possible de le toucher du doigt. Mais ce retour du passé révolu bouleverse — il mène à une « lisière d'angoisse » — et dévaste — il a la « violence d'un cyclone ».

2.2. Éprouver la réminiscence

L'épreuve ici décrite est une réminiscence. Or, la réminiscence n'est pas une véritable rencontre ; la coïncidence n'est qu'éphémère et s'achève en dépossession. Quignard se confronte une nouvelle fois au drame de la perte qui anime l'ensemble de son œuvre. L'autre préhistorique devient une privation métaphysique, la pièce manquante au puzzle de notre identité. Puisqu'il n'a pas laissé d'écriture qui nous rendrait compréhensible son univers, nous ignorons qui il est et il ne viendra jamais nous l'expliquer. Ses peintures demeurent des « scènes coites¹³ ». Leur sens s'est perdu, ne reste que leur beauté mutique susceptible d'éveiller en nous la mémoire d'un oubli. « Tel est le jadis : ce que nous avons oublié ne nous oublie pas¹⁴ », écrit Quignard. Hier hante aujourd'hui, comme si l'art pariétal nous rappelait... qu'il nous manque précisément un souvenir. La préhistoire constitue en ce sens une *épreuve mentale* qui nous fait toucher aux limites de notre entendement et ébranle nos catégories établies, si bien que l'auteur ressent le besoin d'inventer des mots nouveaux pour parler de ce temps *autre* aux limites de l'impensable, qu'il nomme le « jadis », « l'abîme » ou « l'aoriste ». Mais l'inquiétante étrangeté préhistorique est surtout une *épreuve émotionnelle* qui ébranle le corps par le vertige, la commotion esthétique ou l'inquiétude. Concevoir intellectuellement l'ancêtre préhistorique n'est pas possible, Quignard opte donc pour deux attitudes tour à tour : premièrement, il préconise l'acceptation du non-savoir en une sorte de sagesse pratique car « on ne sait pas ce qui s'est passé si on n'en a pas le récit. [...] Il faut se faire à cette situation vertigineuse puis l'aimer. On n'est jamais apaisé. [...] La vérité ne se fait pas¹⁵. » Reste à accepter la limite et respecter l'autre en tant qu'inconnu. Deuxièmement, il poursuit la recherche du jadis car « il n'y a pas de passé qui ressurgisse qu'il ne procure une sensation de naissance. Tout homme qui

¹¹ *Ibid.*, p. 172-176, je souligne.

¹² Pascal Quignard, *Sur le jadis, Dernier Royaume II*, Paris, Grasset, 2002, respectivement p. 83 et 33.

¹³ Pascal Quignard, *Sordidissimes, Dernier Royaume V*, Paris, Grasset, 2005, p. 99.

¹⁴ Pascal Quignard, *Abîmes, op. cit.*, p. 47.

¹⁵ *Ibid.*, p. 70.

jouit se souvient. Son corps est le passé en train de jouir¹⁶. » Le jadis, même entr'aperçu, procure une joie intense, qui justifie qu'on le traque avec persévérance. Il réjouit, et ce faisant devient cure de jouvence. L'émotion (jouissance ou trouble de l'inquiétante étrangeté) constitue ainsi notre unique point de rencontre avec l'altérité du fond des âges.

2.3. Trouver l'autre en soi-même

L'autre appartient à la sphère de l'extériorité ; c'est depuis le dehors que nous l'approchons. Mais le dehors est radical avec la préhistoire, nous sommes définitivement forclos de cette ère révolue. On ne pourra jamais comprendre la sphère mentale de l'ancêtre paléolithique, ses mythes se sont perdus avec la parole qui les soutenait. Pourtant, ce n'est pas parce que nous ne le *comprendons* pas qu'il n'y a pas reconnaissance d'*autre chose* dans ses reliques, *par l'émotion*. C'est dans le for intérieur que pourrait donc advenir une rencontre autrement impossible. Quignard s'attelle donc à « déceler les revenants qui pensent en tout homme et en toute femme¹⁷ », lui qui ne cesse de citer les auteurs qu'il aime selon une pratique constante de l'innutrition.

« Toute créature humaine, née de l'autre, fondée sur l'autre, instruite par l'autre, ne fonctionn[e] qu'au gré et au hasard d'une altérité irréductible. Nous ne sommes que des dérivés ; langue, identité, corps, mémoire tout est dérivé en nous. La fondation de *ego* en nous présente beaucoup plus de fragilité et beaucoup moins de volume que l'origine par l'autre, *ab alio* [...]»¹⁸. »

En effet, c'est d'autrui que nous apprenons (notre langue, nos mœurs, nos valeurs, nos lois...) Tout vient d'un autre qui nous précède. Et nous venons aussi de cet autre préhistorique si lointain dont quelque chose perdure en nous. Vouloir appréhender l'autre préhistorique revient aussi par conséquent à chercher à se comprendre, soi. Et si l'on veut saisir un élément de cette continuité, il faut se pencher sur notre propre expérience humaine. « Un homme qui parle peut se contredire. Un homme qui sent n'a pas en puissance de contre-sentir¹⁹ », écrit Quignard, qui veut rompre avec la description d'un être purement rationnel. « Sentir » est ici l'antonyme de « parler ». Le logos qu'on tient depuis l'Antiquité pour l'essence de l'homme permet de mentir, ou de dire une chose et son contraire. « Sentir », éprouver, est en revanche un événement intime

¹⁶ Pascal Quignard, *Sur le jadis*, op. cit., p. 59, sic.

¹⁷ *Ibid.*, p. 297.

¹⁸ Pascal Quignard, *Les ombres errantes. Dernier Royaume I*, Paris, Grasset, 2002, p. 124.

¹⁹ Pascal Quignard, *Sordidissimes*, op. cit., p. 236.

irréfutable. Quignard ne distingue pas la sensation physique de l'émotion qu'elle suscite et les entrelace : « Si on nomme désuet ce qui date de l'âge des cavernes et qu'on prétend éliminer le retour, alors la concupiscence, la honte, la mort, la sexualité, l'angoisse, la langue, la peur, la voix, l'envie, la vision, la pesanteur, la faim, la joie doivent être proscrites²⁰. » L'écrivain mêle des phénomènes variés : opérations des sens (« vision », audition de la « voix »), sensations (« pesanteur », « faim »), émotions (« concupiscence », « honte », « angoisse », « peur », « joie »). Le point commun à ces éléments réunis sous la forme d'une liste est qu'ils ont tous partie liée avec le corps, de la sensation qui résulte de stimuli perceptifs extérieurs, à l'émotion qui est déjà une intériorisation du monde éprouvé dans la sensation. Et si l'auteur y adjoint curieusement des réalités sociales (la « langue ») et/ou biologiques (la « mort », la « sexualité »), c'est que nos concepts modernes de « langue » ou de « sexualité » sont tout tramés d'émotions, qui ont elles-mêmes une assise physiologique. Autrement dit, l'émotion est une réaction à la fois physiologique et psychologique. Chaque expérience humaine s'accompagne d'un changement d'état qui s'éprouve dans le corps. Le mélange de familiarité plaisante et d'angoissante différence suscité par les traces préhistoriques, tout comme le plaisir, l'érotisme et les passions évoqués précédemment témoignent d'une humanité plus sensitive que logique. Cette part sensible de l'expérience n'a rien de « désuet », rien qu'il nous faille renier (contre l'idéalisme du cogito cartésien), puisqu'elle nous indique notre condition fondamentale d'homme. L'indéniable vécu du corps contemporain ramène ainsi Quignard à un très simple et essentiel constat : l'homme — préhistorique comme actuel — est un être sensible, un animal parmi les autres — et non l'exception qu'il s'imagine. C'est pourquoi Miquel Barceló et Josef Nadj placent également dans leurs propres corps la possibilité d'éprouver une proximité avec l'ancêtre plurimillénaire.

3. *Paso doble* : (se) mettre à l'épreuve de l'altérité préhistorique

*Paso doble*²¹ est une performance de quarante minutes créée par Miquel Barceló et Josef Nadj. Il s'agit d'une succession d'actions sans parole pour deux *performers* qui se confrontent à une paroi d'argile fraîche qu'ils couvrent de dessins. Pour autant, le but n'est pas de représenter l'homme préhistorique ni d'en copier les images. Josef Nadj, danseur et chorégraphe français,

²⁰ Pascal Quignard, *Abîmes*, *ibid.*, p. 31.

²¹ Il existe plusieurs captations vidéo : nous nous référons à *Paso doble*, Miquel Barcelo, Josef Nadj ; Bruno Delbonnel et Augustin Torres (réal.), 2006, Les Poissons Volants, qui est un montage des différentes représentations ayant eu lieu au Festival d'Avignon. On peut aussi visionner une version de *Paso doble* au Mali dans *El cuaderno de Barro*, Isaki Lacuesta (réal.), 2011, « El documental », RTVE. Enfin, il existe une version non officielle du festival d'Avignon en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=rhUWkEqYPt0>, consultée le 12 mars 2017.

né en ex-Yougoslavie, était l'invité d'honneur du festival d'Avignon en 2006. C'est à cette occasion qu'il convie le plasticien majorquin à créer avec lui un *happening* — pratique encore inédite dans leurs parcours respectifs. Miquel Barceló est un peintre avant tout mais, en grand expérimentateur, il pratique aussi la sculpture, la céramique, la gravure et de nombreuses techniques hybrides. Il a rénové en 2007 la chapelle San Pere de la cathédrale de Palma de Majorque à l'aide d'immenses fresques en terre cuite et a façonné en 2008 la coupole de la Salle de l'Alliance des Civilisations du Palais des Nations Unies de Genève en y plaçant des stalactites de couleur. En 2016, il réalise *Le grand verre de terre* pour l'exposition *Sol y Sombra* à la BNF, une fresque couvrant les 190 mètres de long sur 6 mètres de haut de la galerie Julien Cain de dessins tracés au doigt sur une fine couche d'argile appliquée sur verre, inspirés entre autres de sa fréquentation des peintures pariétales.

3.1. Une mise à l'épreuve réciproque

Paso doble est une épreuve à tous les sens du terme. C'est d'abord un essai formel, une expérimentation, puisque pour la première fois, Barceló et Nadj s'essayaient à la performance et ce, en mélangeant leurs deux esthétiques. Le spectacle doit autant au lien tissé par Barceló avec la préhistoire (amateur de grottes ornées, il a été conseiller artistique sur le chantier de la réplique de la Grotte Chauvet) qu'à *Last Landscape* (2006), dans lequel Nadj danse en costume dans l'argile de sa ville natale Kanizsa. Faire l'épreuve de l'altérité revient pour chacun à sortir de son art (la danse ou la peinture) afin d'expérimenter une forme *autre*, en duo, d'où le titre de l'œuvre : *paso doble*, qui évoque en danse le « pas de deux ». Mais *Paso doble* est surtout une performance athlétique qui accorde une très grande importance au geste, à son caractère d'épreuve physique. Chaque mouvement est impulsé avec force. Nadj endosse des coups répétés au point de supporter sur son corps et sa tête des dizaines de kilos d'argile qui l'ont parfois fait s'évanouir sur scène. La performance devient combat titanesque, non pas tant des protagonistes l'un contre l'autre, mais de chacun contre la matière. À l'instar des préhistoriens qui, pour mieux saisir un comportement, recourent parfois à une méthode d'archéologie expérimentale en essayant de reproduire les gestes du tailleur de silex ou du peintre pariétal, l'action des artistes peut servir un but heuristique. Leur expérience les fait endosser une condition *autre*, peut-être pour mieux la comprendre de l'intérieur, voire pour atteindre le *tout autre* que constitue le sacré dans un état de transe comme a pu le suggérer la critique²². Mais

²² Paul Ardenne, « À propos de *Paso Doble*, présentation et extraits de la vidéo-performance », dans *Performance, art et anthropologie* (« Les actes »), 2009 [En ligne : <http://actesbranly.revues.org/423>]. Consulté le 24 novembre 2014.

les artistes de *Paso doble* n'éprouvent pas seulement la condition de peintre pariétal, ils se prêtent aussi à l'expérimentation d'une curieuse condition animale. Au cours du spectacle, le duo revêt des masques. Le travestissement est bien sûr un moyen privilégié d'accéder temporairement à l'altérité. Leurs visages deviennent des têtes d'animaux ; l'argile molle, comme une pâte à modeler, se métamorphose — différemment à chaque représentation — en groin, en cornes, crête, défense, trompe, branchies... À en croire Barceló, très impressionné par le bestiaire paléolithique, ce « devenir-animal » n'est pas un moyen de se bestialiser, « s'animaliser est [au contraire] la preuve d'un extrême humanisme²³ ».

Pour avoir ressenti un sentiment d'étrange familiarité à l'égard de l'autre préhistorique, Barceló et Nadj vont tenter de faire éprouver au spectateur l'inquiétante étrangeté du phénomène. Il s'agit de défamiliariser le public, de créer de l'étrangeté pour l'inciter à la réflexion. D'où ces métamorphoses constantes de la matière molle en faciès animaux des plus variés. La mise à l'épreuve des *performeurs* rejoint celle du spectateur désorienté. La performance se fait éprouvante. L'inquiétante étrangeté ressurgit quand le spectacle débouche sur un simulacre trouble qui n'est rien moins qu'une mise à mort. Ce fait oblige à faire retour au titre car le *paso doble* n'est pas seulement une danse, c'est aussi une musique espagnole d'inspiration militaire jouée lors des *corridos*. Mais qui met-on à mort ici ? Un homme ? Un animal ? Le spectateur est mené à éprouver un inconfort, que renforce le rythme des actions de plus en plus soutenu et la musique de plus en plus forte et stridente, conférant au finale son caractère inquiétant et tragique.

3.2. Enjeux d'une performance néo-primitiviste

Pareil rituel, doublé d'une allusion à la préhistoire, rappelle les propos de Kirk Varnedoe sur le primitivisme en art.

« Chaque civilisation invente le « primitif » dont elle a besoin, non pas seulement comme une antithèse à la sophistication de sa culture, mais aussi pour y voir une image partielle de ce qu'elle est, afin de répondre à ses propres doutes ou de critiquer ses idéaux²⁴. »

²³ Miquel Barceló dans *Portrait de Miquel Barceló en artiste pariétal*, Pierre Péju, Éric Mézil (dir.), Agustí Torres (photo.), Paris, Gallimard et Collection Lambert en Avignon, 2008, p. 172.

²⁴ Kirk Varnedoe, « Le primitivisme dans l'art moderne. Gauguin », dans *Le Primitivisme dans l'art du 20^e siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*, William Stanley Rubin (dir.), Jean-Louis Paudrat (éd. fr.), Paris, Flammarion, 1991, p. 181.

Barceló se rappelle très bien que Lascaux a été découverte en pleine Seconde Guerre mondiale, l'après-guerre prenant conscience de la beauté préhistorique sur fond d'homicide généralisé. Le détour par l'autre, inquiétant et familier, permet de questionner notre nature humaine. L'incongruité du spectacle vise à nous étonner nous-mêmes, pour nous faire reconnaître en nous le trouble mis en scène. Ainsi de la violence qu'on préfère toujours imputer à l'autre plutôt qu'à soi. Notons encore qu'il n'y a aucune parole dans cette performance. Barceló et Nadj ne racontent pas l'épopée de l'homme, la narration fait défaut. Comme dans l'art préhistorique, il y a image mais non discours. Ce silence est un choix qui peut s'interpréter comme un désir de déconstruire le discours idéologique du progrès des civilisations. Miquel Barceló a souvent professé combien les peintures de la grotte Chauvet sabotaient toute idée d'un progrès de l'histoire de l'art (puisque les peintures sont parfaites dès les temps les plus anciens). L'histoire humaine telle que l'idéologie positiviste la raconte est subvertie dans *Paso doble*. Les artistes semblent s'ingénier à brouiller les pistes entre « civilisé » et prétendu « primitif ». On peut en effet avoir l'impression de remonter le temps depuis les signes de culture jusqu'au chaos argileux. La scène initiale ressemble à un immense livre ouvert, Nadj vient d'ailleurs replier un des coins de ce livre d'argile comme on ferme une page. Les protagonistes apparaissent ensuite vêtus d'un costume, signe s'il en est de l'habillement occidental civilisé. Viennent ensuite des outils en bois qui servent à dresser un curieux champ d'argile rouge, dont les mottes évoquent aussi bien les stalagmites d'une caverne que la naissance de l'agriculture. Plus tard, Nadj et Barceló se servent de vases en argile, indiquant la maîtrise de la céramique. Et ainsi progresse-t-on à rebours jusqu'au magma de matière finale. Mais ce n'est pas même si simple, car *Paso doble* ne raconte pas l'histoire à l'envers puisque la performance ne raconte rien du tout. Dépourvue de parole, elle joue à superposer les images. Barceló déclare avoir emprunté cette technique du palimpseste au peintre qui traça dans la grotte Chauvet un hibou au doigt sur l'argile ocre, laissant transparaître le blanc de la paroi. Quand on gratte l'argile, on peut observer une couche d'une autre couleur, ainsi du manuscrit sur lequel apparaît en filigranes un texte antérieur. On pourrait y voir la métaphore d'une mémoire de l'espèce ayant enregistré des couches historiques invisibles mais peut-être moins oubliées qu'on ne le croit. Le mur d'argile de *Paso doble* devient une surface sensible, comme une peau qui conserve la trace amplifiée du moindre geste, caresse ou griffure. Puis, tout le théâtre de la destruction est recouvert de blanc, prêt à un nouveau départ (par deux fois, Barceló repeint à la lance à incendie remplie d'argile liquide la scène de plus en plus informe). Le temps humain n'est pas seulement inversé, il recommence de manière cyclique. *Paso doble* présente des « tableaux » en mutation perpétuelle, qui deviennent sans cesse autres tout comme les performers changent de visages. L'altérité

préhistorique mise en œuvre fait se souvenir à l'homme qu'il est sans cesse en instance d'altérité, que l'être humain en tant que créature soumise au temps est un devenir et non une identité figée. Pour Georges Didi-Huberman, « l'acte de voir nous renvoie, nous ouvre à un vide, qui nous regarde, nous concerne et, en un sens, nous constitue²⁵. » Dans la lignée de Walter Benjamin qui considère l'aura comme un moment où l'œuvre semble lever les yeux sur son spectateur, Didi-Huberman perçoit dans l'objet esthétique une « capacité évitante²⁶ » qui ouvre une brèche en nous. L'historien de l'art rapporte cette expérience de désorientation à l'Unheimliche, lorsque les polarités vacillent et que naît un « pouvoir du regardé sur le regardant²⁷ ». Ainsi, en dépit du chaos apparent, la scène finale de la performance laisse voir chaque soir une image (semblable et différente à chaque représentation) : celle d'un visage aux deux grandes orbites interrogatrices. Visage hirsute de Cro-Magnon, ou face émouvante de quelque animal (n'y reconnaît-on pas le hibou de la grotte Chauvet ?). Jusqu'au bout, la performance travaille à nous faire éprouver l'inquiétante étrangeté préhistorique mais non pas parler en son nom. *Paso doble* finit donc par une question en forme d'image, une image qui nous dévisage, tant l'on sait depuis Levinas que « l'accès au visage est d'emblée éthique²⁸ ».

Conclusion

Depuis la fin du XIX^e siècle, l'occident s'est passionné pour la question de l'altérité, à travers l'émergence de différentes disciplines, notamment l'ethnologie qui étudie l'autre dans l'espace et l'archéologie qui étudie l'autre dans le temps (et l'a découvert toujours plus éloigné, de l'antiquité à la préhistoire en passant par la paléontologie). Mais l'homme du XX^e siècle aura appris à se reconnaître autre qu'il ne pensait, aussi bien avec l'émergence de l'inconscient freudien qu'à travers l'histoire sans précédent de la mise à mort massive de l'homme par l'homme. L'altérité qui était conçue comme l'envers de l'identité noyauté désormais la conscience de soi : l'inquiétante étrangeté touche le sujet lui-même, l'altérité est devenue intime. La connaissance préhistorique complexifie le schéma ; l'inquiétante étrangeté atteint l'identité d'espèce : Pascal Quignard est troublé de se sentir si proche d'une si lointaine humanité sapiens. Comme chez Barceló et Nadj, l'altérité préhistorique lui sert de prisme à l'examen de notre condition humaine présente. Et l'étrangeté préhistorique s'avère familièrement inquiétante parce qu'elle donne l'occasion d'un retour ; qu'on l'interprète

²⁵ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1992, p. 11.

²⁶ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 22.

²⁷ *Ibid.*, p. 179.

²⁸ Emmanuel Levinas, *Éthique et infini*, dialogues avec Philippe Nemo, Paris, Le Livre de Poche, 1982, p. 79.

comme un retour du refoulé social angoissant (notre animalité ? notre violence ?) ou comme une salutaire leçon d'humilité qui nous rappelle que l'animal pensant est plurimillénaire. Ces créateurs s'attachent donc à faire éprouver pour faire penser. L'horizon préhistorique aide ainsi l'homme contemporain à admettre que son identité est moins monolithique que celle rassurante à laquelle il veut croire. Finissons par ces mots de Julia Kristeva, dans son commentaire de « L'inquiétante étrangeté » de Freud, qui dégage l'implication éthique de l'épreuve de l'altérité : « Désormais, nous nous savons étrangers à nous-mêmes, et c'est à partir de ce seul appui que nous pouvons essayer de vivre avec les autres. [...] Désormais, l'étranger n'est ni une race ni une nation²⁹. » « L'étranger nous habite : il est la face cachée de notre identité [...]. De le reconnaître en nous, nous nous épargnons de le détester en lui-même³⁰. »

Bibliographie

Ardenne Paul, « À propos de *Paso Doble*, présentation et extraits de la vidéo-performance », *Performance, art et anthropologie* (« Les actes »), 2009 [En ligne : <http://actesbranly.revues.org/423>]. Consulté le 24 novembre 2014.

Didi-Huberman Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, « Critique », 1992.

Freud Sigmund, « L'inquiétante étrangeté » (1933), trad. Marie Bonaparte et E. Marty, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971, n° 263, p. 163-210.

Kristeva Julia, « Réflexions sur l'étranger », conférence au Collège des Bernardins, 1 octobre 2014 [En ligne : <http://www.kristeva.fr/reflexions-sur-l-etranger.html>]. Consultée le 15 mars 2016.

Kristeva Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.

Levinas Emmanuel, *Éthique et infini*, dialogues avec Philippe Nemo, Paris, Le Livre de Poche, 1982.

Mondzain Marie-José, *Homo spectator*, Paris, Bayard, 2007.

Péju Pierre et Mézil Éric, *Portrait de Miquel Barceló en artiste pariétal*, Paris, Gallimard et Collection Lambert en Avignon, 2008.

Quignard Pascal, *Abîmes. Dernier Royaume III*, Paris, Grasset, 2002.

Quignard Pascal, *Les ombres errantes. Dernier Royaume I*, Paris, Grasset, 2002.

Quignard Pascal, *Sordidissimes, Dernier Royaume V*, Paris, Grasset, 2005.

²⁹ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, p. 250-268.

³⁰ Julia Kristeva, « Réflexions sur l'étranger », conférence au Collège des Bernardins, 1 octobre 2014 [En ligne : <http://www.kristeva.fr/reflexions-sur-l-etranger.html>]. Consultée le 15 mars 2016.

Quignard Pascal, *Sur le jadis, Dernier Royaume II*, Paris, Grasset, 2002.

Varnedoe Kirk, « Le primitivisme dans l'art moderne. Gauguin », dans *Le Primitivisme dans l'art du 20^e siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*, William Stanley Rubin (dir.), Jean-Louis Paudrat (éd. fr), Paris, Flammarion, 1991.

Biographie de l'auteure

Ancienne élève de l'ENS de Lyon (filiale « Lettres et Arts », spécialité « Lettres modernes ») et agrégée de Lettres modernes, ses recherches de littérature comparée portent sur les interactions entre littérature et arts. Après s'être intéressée aux livres de dialogue entre le poète Pablo Neruda et le photographe Sergio Larrain et avoir suivi un parcours de formation-recherche entre l'École Normale Supérieure de Lyon et l'École Nationale Supérieure de la Photographie d'Arles, elle devient doctorante contractuelle à l'université Bordeaux Montaigne (ED 480 « Montaigne Humanités », EA 4195 : Telem), où elle mène une thèse de littérature comparée sous la direction de MM. Jean-Paul Engelibert (Bordeaux 3) et François Jeune (Paris 8) sur les résonances de la préhistoire dans la littérature et les arts-plastiques de l'entre-deux-guerres à nos jours, sous-titrée « Repenser le primitivisme ».