

DIANE GABRYSIAK

Birkbeck College, University of London

Georges Bataille : art, origine et transgression dans les peintures de Lascaux

ABSTRACT: In 1955 Georges Bataille published two books on art: *Manet* located the origin of modernism in Manet's work, while the other, *Lascaux ou la naissance de l'art*, located the birth of humanity in the cave paintings of Lascaux, the first known example of prehistoric cave painting. Discovered in 1940, the cave came to represent, for many intellectuals of the post-war years, the origin of humanity as well as the origin of art. This article problematizes the notion of transgression in its relation to aesthetics and aesthetic creation in Bataille's writings on Lascaux, exploring his developments on alteration, transfiguration, uselessness and "the inform". For Bataille, the paintings in the cave became the symbol of the origin of art as the origin of transgression, as well as the idea of the origin as transgression itself.

KEY WORDS: Georges Bataille, Lascaux, transgression, cave painting, art, alteration.

Cet article se propose d'aborder la notion de transgression telle que Georges Bataille l'a présentée dans *Lascaux ou la naissance de l'art* [L], à la lumière d'études relativement récentes, en particulier celles de Suzanne Guerlac et Douglas Smith.

Mot-clé et notion centrale dans l'œuvre de Bataille, la transgression traverse en filigrane une grande partie des récits et figure comme thème d'étude dans les ouvrages plus théoriques. La transgression est au cœur même de son écriture, subversion permanente de la forme qui « se déforme sans arrêt, se déguise, se défait » (HOLLIER, D., 1993 : 54). Bataille consacre des chapitres entiers à la transgression dans son rapport à l'interdit, à l'érotisme, à l'art, au désir, au langage ou encore à Nietzsche. *L'Histoire de l'érotisme* [HE] comporte ainsi une partie intitulée « La transgression », *La Souveraineté* consacre un chapitre à « Nietzsche et la transgression des interdits ». La première partie de *L'Érotisme* a pour objet « l'interdit et la transgression ». Foucault voit dans la transgression telle que Bataille l'a conçue le possible remplacement de la « classique » dialectic-

tique hégélienne : « Peut-être apparaîtra-t-elle aussi décisive pour notre culture, aussi enfouie dans son sol que l'a été naguère, pour la pensée, l'expérience de la contradiction » (FOUCAULT, M., 1963 : 236).

La transgression, cependant, ne peut pas être considérée « comme une catégorie philosophique », elle « est de l'ordre du figural et du geste » (ARNAUD, A., EXCOFFON-LAFARGE, G., 1996 : 96—97). Transgression est un terme couramment utilisé aujourd'hui, notamment dans sa connotation morale ou religieuse. Il est cependant plus rare d'entendre le terme employé pour évoquer l'art pré-historique. Le propos de ce texte n'est en outre pas d'en analyser les utilisations contemporaines, ou de « se laisser prendre au piège de la transgression : son aspect pieux, son caractère religieux » (ARNAUD, A., EXCOFFON-LAFARGE, G., 1996 : 96).

D'une manière générale, que son sens soit lié à la géographie, à la rhétorique ou à la religion, c'est la notion de franchissement, de passage au-delà d'un seuil, d'une limite, d'une interdiction, qui demeure la signification centrale de ce mot apparu dans la langue française au Moyen Âge. En outre le préfixe latin *trans-* signifie 'par delà', 'à travers' et souligne, en français 'le passage', 'le changement'.

La transgression, donc, est liée à ce « geste qui concerne la limite » (FOUCAULT, M., 1963 : 236). En d'autres termes, c'est « le mouvement qui ignore mais repousse la limite, et donc ne l'ignore pas vraiment, feint de l'ignorer (mouvement de ruse, de feinte), y revient, s'en éloigne » (ARNAUD, A., EXCOFFON-LAFARGE, G., 1996 : 96). C'est pourquoi la transgression traverse une grande partie de l'œuvre, un peu comme une méthode de pensée, un outil d'analyse.

Si Bataille a davantage élaboré la notion de transgression dans *L'Histoire de l'érotisme* et *L'Érotisme*, il est déjà question de transgression dans ses textes antérieurs, et notamment dans *Lascaux*, qui préfigure les développements à venir. Par ailleurs, tandis que le nombre d'études critiques sur la transgression dans *L'Érotisme* et *L'Histoire de l'érotisme* abondent, elles sont beaucoup moins nombreuses pour ce qui concerne la transgression dans les ouvrages de Bataille sur l'art.

Qui plus est, la transgression est souvent pensée exclusivement dans son rapport à l'écriture et au texte, à travers sa reformulation comme « antimatière du réalisme » (SOLLERS, P., 1968 : 182), notamment dans les théories post-structuralistes des années 60 et 70. Cette lecture de Bataille est elle-même héritière, comme le démontre Suzanne Guerlac, de l'analyse de Michel Foucault dans « Préface à la transgression », texte publié après la mort de Bataille et dont le propos identifie transgression et « philosophie de l'érotisme » et est en grande partie basé sur les textes ultérieurs à *Lascaux* (GUERLAC, S., 1996 : 6—10 ; GUERLAC, S., 1998 : 47—53). Cette lecture, ajoute Suzanne Guerlac, a amené la dualité interdit — transgression au niveau d'une lutte permanente, d'une guerre entre deux termes qui s'affrontent sans cesse et s'opposent, au lieu de la dualité in-

séparable et indistinguable proposée par Bataille dans *Lascaux*. En outre, « s'il y a un terme dont le post-structuralisme ne pouvait se passer — tout du moins dans les cercles intellectuels associés à la revue *Tel Quel*, c'est bien celui de 'transgression', hérité de Bataille » (GUERLAC, S., 1996 : 6)¹.

C'est pourquoi il est important de revenir à la transgression comprise dans « le moment sacré de la figuration », en d'autres termes en rapport à un certain réalisme visuel allié au raffinement artistique des peintures de la grotte de Lascaux, peut-être trop rapidement écarté par les théories post-structuralistes dans le souci d'éviter toute forme de figuration au profit du seul texte.

L'objectif de cet article est d'essayer de contribuer à la discussion autour du sens du mot 'transgression' tel qu'il est utilisé pour décrire à la fois la « découverte renversante » [L 15] de la grotte en 1940 et le processus d'altération, de transfiguration à l'œuvre dans les peintures figurées sur ses parois, tout en soulignant l'intérêt renouvelé, après la guerre, pour l'art préhistorique comme découverte d'une possible « origine » de l'humanité.

I

Le 12 septembre 1940, des adolescents du village de Montignac, dans la vallée de la Vézère, jouaient près d'un grand arbre récemment déraciné par une tempête, et c'est à l'emplacement même de ses racines que l'entrée d'une grotte a été mise à jour : « [...] un peu plus loin la tempête n'aurait pas tracé la voie qui mène au trésor des Mille et Une Nuits qu'est la grotte » [L 15]. Bientôt alerté de cette découverte exceptionnelle par l'instituteur local, l'Abbé Henri Breuil fut le premier spécialiste de l'art pariétal de l'âge paléolithique à découvrir et étudier ces peintures. Cette première visite donna lieu à un compte-rendu détaillé (BREUIL, H., 1940 : 31—41), suivi, en 1952, trois ans donc avant l'ouvrage de Bataille, de la publication de *Quatre cents siècles d'art pariétal*, qui dresse pour la première fois un panorama de l'art paléolithique franco-cantabrique connu à l'époque. Le but ici n'est pas de procéder à une analyse des peintures elles-mêmes, analyse qui a été réalisée par ailleurs et à laquelle on pourrait consacrer un article entier (BREUIL, H., 1952 ; LEROI-GOURHAN, A., 1995 ; ANATI, E., 1989 ; CLOTTES, J., LEWIS-WILLIAMS, D., 1996). On peut cependant rappeler que les parois de la grotte présentent de façon prédominante des peintures d'animaux sans décor, des représentations végétales et très peu de figures humaines, comme dans la plupart des exemples d'art Aurignacien ou Magdalénien dont nous avons connaissance (PICARD, J.J., 2003 : 8).

¹ Les traductions des articles en anglais sont de moi.

La découverte de Lascaux signale, avec l'émergence du nouveau primitivisme à la fin des années 40 et au début des années 50, un intérêt renouvelé pour une quête, un retour à l'origine de l'art et de l'humanité symbolisés par les peintures rupestres.

Après la guerre, nombre d'artistes et d'écrivains vont s'inspirer de peintures préhistoriques dans leur écriture ou leur analyse de l'art (René Char, Maurice Blanchot, Jean-Paul Sartre ou Georges Bataille), tandis que des artistes semblent évoquer l'art rupestre dans leurs propres compositions (Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Brassai dans ses photographies de graffitis parisiens, la main de Le Corbusier imprimée sur les murs du cabanon de Roquebrune-Cap-Martin). À la même époque, des philosophes, tels Bachelard ou Bergson, se penchent sur le sens de la matière (WILSON, S., 1993 : 33—34).

D'après Sarah Wilson, l'inspiration de ce nouveau primitivisme provient non de sources exotiques mais de sources indigènes, avec notamment l'art préhistorique comme source ancienne, et les graffitis comme source contemporaine (WILSON, S., 1993 : 33 ; SMITH, D., 2004 : 220). Cet engouement pour Lascaux montre par ailleurs le souci d'insister sur « l'importance culturelle de la France, à un moment où son prestige semble de plus en plus fragile » (SMITH, D., 2004 : 222).

En 1955, Bataille se lance lui aussi, à la lumière de ses propres théories, dans une interprétation de Lascaux deux ans après l'exposition intitulée *40 000 ans d'art moderne* au Musée municipal d'Art Moderne de Paris, qui affirmait la continuité de l'art depuis l'époque préhistorique, allant jusqu'à créer un fac-similé de la grotte de Lascaux pour exposer les œuvres de l'exposition (SMITH, D., 2004 : 221 et *Catalogue* de l'exposition préfacé par Henri Breuil).

Écrits tous deux en 1955, *Lascaux*, tout comme *Manet*, sont des ouvrages relativement mineurs, des ouvrages de transition dans l'œuvre de Bataille, « une courte tentative d'atteindre un public plus large grâce au livre d'art » (SMITH, D., 2004 : 223). Cependant, les concepts et notions employés pour comprendre ces œuvres d'art ne sont pas en rupture avec le reste de l'œuvre de Bataille (TEIXEIRA, V., 1997), bien au contraire. Bataille est préoccupé par la quête des origines dans *Manet* comme dans *Lascaux*, origine du modernisme pour l'un et naissance « historique » de l'humanité pour l'autre. Qui plus est, comme le souligne Smith, les deux textes « lient le thème de l'origine à la question de la négation ou de la transgression des interdits, une préoccupation centrale de l'œuvre ultérieure de Bataille » (SMITH, D., 2004 : 223).

Dans *Lascaux*, Bataille a voulu « montrer la place éminente de la caverne de Lascaux dans l'histoire de l'art et, plus généralement, dans l'histoire de l'humanité » [L, 9].

II

Lascaux propose un mythe parodique des origines, liant l'origine de l'art à l'origine des espèces, et imaginant les hommes de l'ère aurignacienne comme, avant tout, des sujets de transgression. Bataille réécrit le miracle de la Grèce, lui substituant un monde primitif, un monde du sacré. *Lascaux* nous transporte à un autre seuil, non pas celui de la raison mais celui de la bête humaine, de l'archaïque et de l'animal.

Dès 1933, Bataille s'intéresse à la genèse de cet art que d'aucuns appellent «primitif», comme en témoigne l'article «L'Art primitif» [*AP*], compte-rendu du livre éponyme de G.H. LUQUET (1930).

La méthode de Luquet procède d'une comparaison de l'art préhistorique avec l'art des enfants, qu'il combina pour mettre au point une théorie de l'art primitif, introduisant le concept de réalisme intellectuel qu'il différençia du «réalisme visuel», jugé trop mimétique. Le réalisme intellectuel est celui qui entend montrer les choses telles que la conscience les envisage, permettant de comprendre les modes de figuration primitifs dont une des caractéristiques est d'être mimétiquement inexacts : «[...] une image est ressemblante pour l'adulte quand elle reproduit ce que son œil en voit, pour le primitif lorsqu'elle traduit ce que son esprit en sait» (LUQUET, 1930 dans *AP*, 249). Luquet fait de ce concept la méthode centrale pour comprendre l'art préhistorique. Bataille, admirateur certes de Luquet, n'en est pas moins réservé sur les méthodes et les résultats, notamment parce que l'art des aurignaciens ne s'adapte pas à cette grille de lecture dans la mesure où les peintures animales font preuve de réalisme visuel plus qu'intellectuel.

Dans sa quête d'une origine de l'œuvre d'art, Bataille met en doute la théorie de Luquet. Si on s'en tenait à Luquet «les premiers hommes qui ont fait ce que nous appelons aujourd'hui œuvre d'art, auraient ignoré l'art primitif» [*AP*, 251]. Bataille va ainsi utiliser Luquet pour formuler une nouvelle théorie de l'art primitif ainsi qu'une genèse de l'art figuratif, autour de la notion centrale d'altération — de transgression pourrait-on presque dire — en tant que désir de modifier, d'altérer tout ce qui est représenté et représentable.

Dès «L'Art primitif», Bataille estime que si les peintures animales font preuve de réalisme visuel, les représentations d'êtres humains sont informes et portent la trace d'un processus d'une «altération volontaire des formes» [*AP*, 251]. L'altération procède à la déformation systématique de tout objet représentable, dans un processus de «destructions successives» [*AP*, 253] : «L'objet détruit (le papier ou le mur) est altéré à un tel point qu'il est transformé en un nouvel objet, un cheval, une tête, un homme» [*AP*, 253].

La notion d'altération, adaptée de l'étude du sacré par Rudolf OTTO (1929), permet à Bataille d'inclure tout ce que Luquet a exclu dans son étude sur l'art primitif, et en particulier l'informe, caractéristique des figures humaines peintes

dans la grotte de Lascaux, et en particulier la peinture de « l'homme du puits »². Bataille va à la fois puiser dans les conclusions de Luquet et traiter l'art des Aurignaciens et les sculptures que Luquet avait dû écarter de son champ d'étude.

Son interprétation dépasse l'opposition entre représentation figurative et représentation relevant davantage de ce qu'il nomme *l'informe*, les premières représentant plutôt les animaux et les secondes les humains. Les peintures d'êtres pas encore tout à fait humains ne sont pas informes au sens où elles ne mettraient en jeu aucune représentation figurative, mais dans la mesure où le résultat se rapproche du « griffonnage » [AP, 253], en d'autres termes issues de l'altération, de la déformation d'un matériau ainsi rendu informe. Le réalisme visuel des figures animales signale une négation, un « refus » visible dans les « représentations informes des humains », qui ont été « soumises à une 'déformation volontaire', tandis que les images animales attestent du pouvoir de figuration des artistes préhistoriques » (GUERLAC, S., 1996 : 14) :

Les rennes, les bisons ou les chevaux sont représentés avec une [...] minutie parfaite [...]. Mais les dessins et les sculptures qui ont été chargés de représenter les Aurignaciens sont presque tous informes et beaucoup moins humains que ceux qui représentent les animaux.

AP, 251

III

On peut déjà voir dans le texte sur Luquet les prémisses de l'étude sur le renversement des alliances développée à propos des peintures de Lascaux, et qui introduit la notion de transgression. Le renversement des alliances offre, dans cette étude, une interprétation psychologique, par des expériences affectives d'attraction et de répulsion, du changement de sens de l'image figurative.

La première étape de « l'altération principale », en d'autres termes l'opération négative, ouvre le monde de l'interdit, alors que le second degré de l'altération ouvre le monde de la transgression dans l'appropriation de l'image. Cette double transfiguration se produit à travers les deux moments du sacré, les deux mouvements du renversement des alliances : l'interdiction et la transgression à travers lesquelles il est possible de « retrouver le sensible » (GUERLAC, S., 1996 : 12). Dans *Lascaux*, Bataille associe interdit et transgression aux peintures murales, et surtout au geste qui préside à leur création.

² Pour plus d'informations notamment sur la scène de l'homme du puits, la représentation humaine la plus énigmatique de la grotte de Lascaux révisée plusieurs fois par Bataille, se référer à l'analyse de Douglas SMITH (2004 : 224—226).

Ainsi Lascaux transfigure l'animalité dans un double mouvement, une *ronde*. Les peintures des grottes transfigurent l'animal qu'elles représentent, en lui donnant non seulement une belle forme mais également une force de prestige. C'est précisément cette figuration au-delà — celle qui passe par la forme, par la représentation — qui nous transforme. Enfin, ce pouvoir de séduction des peintures transfigure les artistes qui les ont créés. De bête humaine l'homme des grottes quitte l'animalité pour se rapprocher de l'homme, c'est-à-dire de quelqu'un qui « nous ressemble » [L, 17]. L'homme de Neandertal devient l'homme de Lascaux. En suivant le propos de Bataille dans *Lascaux*, nous entrons nous-mêmes dans la *ronde*, dans cette danse circulaire des animaux mise en scène par nos mouvements sur les parois de la grotte, « une cavalcade animale, se poursuivant sur les parois » [L, 12].

Ce que Bataille appelle la « transfiguration », à Lascaux, est intimement lié à la transgression. La transfiguration, tout autant que la transgression, ont besoin d'une figure, non pas d'une *mimésis* ou d'un autoportrait « ressemblant », mais d'une figure inutile, d'une peinture qui ne serait pas une représentation exacte de ce qui fut. Dès lors, cette image, pour exister, passe par la transfiguration, c'est-à-dire au-delà du système d'énonciation et à travers une tierce figure, le « il » de la figure inutile de l'animal comme masque, le « il » de l'homme-bête. Les masques animaux sont porteurs de prestige et démontrent une certaine capacité à jouer, à créer des illusions.

C'est l'acte de figuration, de trans-formation qui fera du « il » un « nous ». L'acte de figuration de soi devient l'acte conscient de « représentation de l'homme » à l'adresse d'autres hommes [L, 62]. L'homme-bête, « qui différerait profondément de nous » en arrive, « par le mouvement qui le portait et qui l'arrachait à la stagnation », à nous ressembler, parce que « quelque chose d'indéterminé naissait en lui » [L, 27]. « Il nous ressemblait », écrit Bataille, introduisant dans cette phrase un changement de position discursive du « il » au « nous » : le « il » devient presque « nous », grâce à la création, à l'altération, à l'interdit et à la transgression.

Ainsi, la grotte de Lascaux nous transfigure à plusieurs titres : par la question des origines, d'un passage de l'animal à l'homme, passage qui a ouvert notre futur ; dans la question de nos fins ou, plus précisément, dans la transfiguration vers notre propre moi, vers ce que nous sommes ; dans l'appréciation du miracle qui nous entoure sur les murs de la grotte [L, 16]. Cette transfiguration a lieu dans et par le renversement des alliances, dans et par un va-et-vient constant entre interdit et transgression.

Comme Bataille l'explique plus longuement dans *L'Histoire de l'érotisme*, rédigée entre 1950 et 1954, « ce double mouvement n'implique même pas de phases distinctes. [...] il s'agit d'un ensemble solidaire et l'on ne peut en vérité parler de l'un qu'en impliquant l'autre » [HE, 67]. L'interdit se manifeste dans « l'horreur de la nature » [HE, 66] qui mène à la culture et transforme ainsi l'ani-

mal en homme. Cette négation de la nature donne lieu à un « contrecoup » [HE, 66] immédiat, créant ainsi le deuxième mouvement, la transgression, en d'autres termes la fiction duelle, l'« opération duelle » entre interdit et transgression, au cœur du « renversement des alliances ».

L'Érotisme conceptualise plus avant la ou les notions de transgression et d'interdit en les liant davantage à l'expérience du profane et du sacré, dans une ronde d'attrance et de répulsion qui rend les deux moments de l'érotisme d'autant plus difficiles à distinguer. L'interdit et la transgression y deviennent des notions plus subjectives et moins liées, comme dans *Lascaux*, à une expérience esthétique, au « miracle » de la grotte et à la création de l'homme par sa propre représentation.

IV

Bataille refuse toute « interprétation conventionnelle des peintures d'animaux, en leur conférant un pouvoir magique dont la vocation serait instrumentale, les mettant au service de rituels avec pour objectif, par exemple, d'améliorer les résultats de la chasse » (GUERLAC, S., 1996 : 15). L'aspect magique, transgressif, de la création artistique implique nécessairement que le sacré supplante le travail. Pour Bataille, ces peintures — existant hors ou au-delà de la sphère du travail — étaient inutiles à l'homme aurignacien lui-même. Elles furent réalisées dans un pur moment d'exubérance, de célébration de la magie, de sacré, où le nombre d'heures nécessaire à leur réalisation ne compte pas, et où les peintures elles-mêmes sont dénuées de tout objectif utilitaire : elles sont des images inutiles. Sur les parois de la grotte, la « portée de l'art oppose à l'activité utilitaire la figuration inutile de ces signes qui séduisent, qui naissent de l'émotion et s'adressent à elle » [L, 13].

C'est qu'en effet, « la transgression implique le passage d'*homo faber* à *homo ludens* » (GUERLAC, S., 1996 : 12). *L'homo ludens* doit supplanter *l'homo faber* dans sa capacité à dépasser le seul mode du travail pour entrer sur le territoire de l'art et donc du jeu. Bataille emprunte l'expression *homo ludens* à Johan Huizinga dont l'ouvrage *Homo ludens* (1938) fut traduit en français en 1951 et dont Bataille fit le compte-rendu (1951). Bataille s'enthousiasme pour la théorie de Huizinga sur le développement du jeu comme central au développement de l'humanité même, mais il dénonce l'idée du ludique comme gouverné par une série de règles rigides. Au contraire du travail qui est, pour Bataille, réglementé par des règles strictes, empêchant notamment de subir les effets de la mort ou de la sexualité, la création de l'art représente une libération, une « transgression ludique des règles du travail » (SMITH, D., 2004 : 224). L'art doit être pour Bataille inutile, de nature ludique et peut comporter, dans une certaine mesure,

une dimension religieuse, un aspect sacré. C'est cette capacité à transgresser les limites et interdits de l'*homo faber* qui rend l'homme humain, un homme qui « nous ressemble » et dans lequel nous nous reconnaissons.

La portée de l'art, ajoute Bataille, « oppose à l'activité utilitaire la figuration inutile de ces signes qui séduisent, qui naissent de l'émotion et s'adressent à elle » [L, 17], dans une circularité dynamique figurée par la *ronde* de l'animal. Dès lors, le sentiment éprouvé par l'homme préhistorique est pressenti comme parallèle au nôtre : c'est le « sentiment de miracle » un « sentiment de présence — de claire et brûlante présence », sentiment appartenant en propre à l'homme :

Les peintures, devant nous, sont miraculeuses, elles nous communiquent une émotion forte et intime. [...] Si bien que cette beauté incomparable et la sympathie qu'elle éveille en nous laissant péniblement suspendu.

L, 14

Lascaux nous renverse comme l'arbre a été renversé par la tempête à l'entrée de la grotte, elle met à nu nos racines, nous laissant ainsi suspendus. Notre réponse émotionnelle, notre réaction à la découverte de ces peintures — notre renversement — est le signe de notre transfiguration, et par extension celle de la bête humaine en être humain, de l'*homo faber* en *homo ludens*.

Nous entrons dans la grotte « à la recherche d'un instant sacré » [L, 13]. Nous ressentons le signe sensible de notre présence avec un sentiment de temps perdu, sentiment de l'inutile, inutile dans la mesure où nous ne ressentons pas le temps passé mais le temps *perdu*. Ce sentiment est précisément celui qui caractérise l'instant sacré de la figuration, de la fête et du sacrifice. Le sacrifice libère du « temps vécu », un temps mesuré dans lequel nous sommes enfermés. Le sacrifice ouvre la dimension du temps comme expérience de l'être et de l'être comme expérience du temps. C'est pourquoi « les formes de l'art n'ont d'autre origine que la fête de tous les temps » et « l'art, le jeu et la transgression ne se rencontrent que liés, dans un mouvement unique de négation des principes du travail » [L, 41].

À Lascaux, le sacrifice est le moment paroxystique de cette « fête de tous les temps », alors que la transgression se manifeste dans la représentation, dans la fiction de ces figures inutiles, et peut-être aussi dans la « jeunesse » [L, 15] de ces peintures « que n'a pas altérées la durée interminable du temps » [L, 12]. L'inutilité de ces images est en outre accentuée par le masque, par la représentation « si parfaite » de l'animal, et si imparfaite de l'être humain, dont les traits sont dissimulés « sous le masque de l'animal » [L, 63]. C'est précisément cette image figurée qui témoigne de la transgression et opère notre transfiguration en animal divin, un sujet de transgression.

L'origine de l'homme est ainsi clairement liée ici à l'origine de l'art, tandis que l'émerveillement provient de ce miracle devant nos yeux :

Le passage de l'animal à l'homme fut d'abord le reniement que fait l'homme de l'animalité. Nous tenons aujourd'hui comme à l'essentiel à la différence qui nous oppose à l'animal. Ce qui rappelle en nous l'animalité subsistante est objet d'horreur et suscite un mouvement analogue à celui de l'interdit.

L, 62

Ainsi, Lascaux devient le lieu de l'origine de l'œuvre d'art et le « lieu de notre naissance », le signe (premier) de notre « présence sensible » [*L*, 43]. « La grotte de Lascaux nous ramène à nos premiers balbutiements » [*L*, 43] : « Nous sommes, dans la profondeur du sol, égarés, d'une certaine manière 'à la recherche du temps perdu' ». Suzanne GUERLAC remarque que *Lascaux* « nous place 'à la recherche du temps perdu', alors que nous entrons dans la merveilleuse grotte, à la recherche d'un instant sacré, uniquement pour rencontrer notre analogue dans un monde primitif ou pour nous retrouver inscrits dans un acte de souvenir et de retour sensible » (1996 : 12).

Cette parodie du miracle de la Grèce, du miracle de l'art et bien sûr du miracle de l'origine reproduit la question de Nietzsche dans *Ecce Homo* : comment devient-on ce que l'on est ? Ici l'art figuratif nous permet de comprendre à la fois notre origine et notre cheminement. Ce mouvement, cette transgression, s'achemine dans deux directions en même temps, en avant et en arrière ; comme la *ronde* : l'homme aurignacien se transfigure en nous en trans-figurant l'homme à travers l'animal dans une représentation qui nous est parvenue. Dans le même temps il nous transfigure avec ces peintures qui nous transpercent, nous traversent et nous stupéfient, nous transformant d'homme rationnel en animal religieux.

V

Aussi, la lecture de Bataille identifie-t-elle la transgression à la peinture, à l'écriture même, le fictif ou le figuré perdant de leur importance jusqu'à en être presque supprimés. La transgression est le « passage » obligé de toute création d'exception, elle se situe avant et pendant le geste de peinture, d'écriture. Elle n'est donc pas l'aboutissement de l'art, elle préside à l'acte même de création, en opposition à la régularité du travail et de la vie quotidienne :

Toujours la transgression se traduit en formes prodigieuses : telles les formes de la poésie et de la musique, de la danse, de la tragédie ou de la peinture. Les formes de l'art n'ont d'autre origine que la fête de tous les temps [...]. Le jeu est en un point la transgression de la loi du travail : l'art, le jeu et la transgres-

sion ne se rencontrent que liés, dans un mouvement unique de négation des principes présidant à la régularité du travail.

L, 41

Dans la grotte, la transgression a lieu dans et à travers le « moment sacré de la figuration » [L, 62—63] ; figuration qui passe par l'intermédiaire d'une animalité élevée au rang du divin, ce « divin, dont le caractère infini s'exprimait sous forme animale ».

Lascaux introduit donc, quelques années avant *L'Érotisme*, le lien intrinsèque entre transgression et art de la figuration, un art de l'image qui se livre à nous tel un « naturalisme du merveilleux » et nous offre les premières représentations « altérées » de l'homme.

Enfin, *Lascaux* lie l'origine de l'art à l'origine de la transgression, de l'interdit, du jeu et de la mort :

Au sens fort, la transgression n'existe qu'à partir du moment où l'art lui-même se manifeste et qu'à peu près, la naissance coïncide, à l'Âge du renne, avec un tumulte de jeu et de fête, qu'annoncent au fond des cavernes ces figures ou éclate la vie, qui toujours se dépasse et qui s'accomplit dans le jeu de la mort et de la naissance.

L, 41

Lascaux nous offre « l'image de l'origine de l'art » [L, 36] de la même manière qu'elle nous propose l'image comme origine de l'art et suggère, comme le souligne Suzane Guerlac, une origine de la dualité interdit/transgression, « en d'autres termes la méditation de Bataille sur l'origine de l'art figuratif préhistorique » (GUERLAC, S., 1996 : 14).

Autrement dit, cet ouvrage est avant tout une recherche de l'origine de l'art à travers l'interdit et la transgression, sans pour autant véritablement nous donner les clés pour interpréter les peintures de la grotte. Dans *Lascaux*, Bataille est très prudent et plutôt conventionnel dans ses descriptions et analyses de peintures. C'est en effet plutôt dans la théorie de l'altération que nous pouvons comprendre appréhender « le changement de sens » opéré dans les peintures, altération elle-même peut-être à comprendre en relation à la transgression dans son sens étymologique, comme franchissement, altération ou distorsion dont le mouvement même a lieu dans et par cette opération duelle du sacré : l'interdit et la transgression.

VI

En outre, « *Lascaux ou la naissance de l'art* est l'histoire d'une histoire, celle de l'origine de l'art comme origine de la transgression » (GUERLAC, S., 1996 : 14). Bataille semblerait ainsi avoir cherché dans les peintures de Lascaux non seulement l'origine de l'art mais aussi une origine à son terme clé, la transgression : « Au sens fort, la transgression n'existe qu'à partir du moment où l'art lui-même se manifeste » [L, 41]. Il est intéressant d'insister sur le fait qu'origine de l'art et origine de la transgression émergent simultanément. La transgression n'apparaît donc pas comme un outil d'interprétation mais comme une notion expliquant la démarche, l'existence même des peintures. La transgression nous offre l'art primitif, qui lui-même permet de décoder les peintures par une théorie de l'altération, de la transfiguration et du renversement des alliances. *Lascaux* crée une « fiction théorique » (GUERLAC, S., 1996 : 14) de cette double naissance plus qu'elle ne permet de lire les peintures, ou même de prouver cette double naissance. La transgression est pensée comme un outil commode de réflexion, non un fait infallible.

Par ailleurs, la notion de transgression dans l'art, de recherche d'une origine dans l'art paléolithique, partie prenante d'une « mode » de l'immédiat après-guerre en France, ne constitue pas, semble-t-il, un banal recours à un mythe des origines. La radicalité, l'originalité de cette réflexion réside en ce que « *Lascaux* en vient à représenter la nature suspendue et précaire de l'existence humaine après la guerre, et à fonctionner comme un avertissement contre les dangers tacites de la quête d'origines culturelles » (SMITH, D., 2004 : 219). En créant une origine comme on crée une fiction, notamment par l'introduction du double mouvement de l'interdit et de la transgression, Bataille écarte la possibilité d'une origine unique de l'humanité et de la culture.

Comme le souligne Maurice BLANCHOT, à *Lascaux* « nous assistons à la réelle naissance de l'art », un art qui ne cesse de naître, qui, « chaque fois qu'il s'affirme », est « sa perpétuelle naissance » (1971 : 9). Blanchot met en avant l'idée de l'œuvre d'art, ou de chaque œuvre d'art, comme perpétuelle naissance. *Lascaux* représenterait ainsi une naissance et non *la* naissance. Si l'art crée l'être humain, il ne crée pas forcément l'origine. Comme le souligne Douglas Smith, les penseurs d'après-guerre voient peut-être dans la fiction de l'origine que représente *Lascaux* la possibilité d'écarter la notion d'une origine absolue, puisque l'origine, comme le langage, est sans cesse mouvante, pure transgression de ses propres termes. L'idée d'origine devient elle-même transgression.

Loin de la lecture de Slavoj ŽIŽEK qui réduit la transgression de Bataille à une « guerre » entre « la Loi et sa transgression, [...] sa violation » (2006 : 95), la transgression que Bataille propose dans *Lascaux* permet une analyse de la dynamique nécessaire à la compréhension et à la création de « figures symboliques » [HE, 128] — images, représentations, altérations ou distorsions.

Bibliographie

- 40 000 ans d'art moderne : la naissance de l'art dans les grands centres préhistoriques*. Catalogue. Paris, Musée municipal d'art moderne, 1953.
- ANATI, Emmanuel, 1989 : *Les origines de l'art et la formation de l'esprit humain*. Paris, Albin Michel.
- ARNAUD, Alain, EXCOFFON-LAFARGE, Gisèle, 1991 : *Bataille*. Paris, Seuil.
- BATAILLE, Georges, 1957 : *L'Erotisme*. Paris, Minuit.
- BATAILLE, Georges, 1970 : « L'Art primitif ». In : IDEM : *Oeuvres complètes*. Vol. 1. Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 1976 : « Histoire de l'érotisme ». In : IDEM : *Oeuvres complètes*. Vol. 8. Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 1979 : « Lascaux ou la naissance de l'art ». In : IDEM : *Oeuvres complètes*. Vol. 9. Paris, Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice, 1971 : *L'Amitié*. Paris, Gallimard.
- BREUIL, Henri, 1940 : « Rapport de M. l'Abbé Breuil », reproduit dans LAVAL, Léon, 1948 : *La Caverne peinte de Lascaux*. Montignac sur Vézère : 31—41.
- BREUIL, Henri, 1952 : *Quatre cents siècles d'art pariétal, les cavernes ornées de l'âge du Renne*. Montignac, Centre d'études et de documentation préhistoriques.
- CLOTTES, Jean, LEWIS-WILLIAMS, David, 1996 : *Les Chamanes de la préhistoire : transe et magie dans les grottes ornées*. Paris, Seuil.
- DEMOULÉ, Jean-Claude, 1997 : « Lascaux ». In : NORA, Pierre, dir. : *Les Lieux de mémoire*. Vol. 3. Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel, 1963/1994 : « Préface à la transgression ». *Critique*, 195—196, août—septembre 1963 : 751—769, reproduit dans *Dits et écrits*. Vol. 1. Paris, Gallimard.
- GUERLAC, Suzanne, 1996 : “Bataille in Theory: Afterimages (Lascaux)”. *Diacritics*, 26. 2: 6—17.
- GUERLAC, Suzanne, 1998 : “Transgression and the Dream of Theory”. *Parallax*, 4. 1: 47—53.
- GUERLAC, Suzanne, 2007 : “The Useless Image: Bataille, Bergson, Magritte”. *Representations*, Winter 97: 28—56.
- HOLLIER, Denis, 1993 : *La Prise de la Concorde*. Paris, Gallimard.
- HOLLIER, Denis, dir., 1995 : *George Bataille après tout*. Paris, Belin.
- LEROI-GOURHAN, André, 1995 : *Préhistoire de l'art occidental*. Paris, Citadelles et Mazenod.
- LUQUET, G.H., 1930 : *L'Art primitif*. Paris, Doin.
- OTTO, Rudolf, 1929 : *Le Sacré. L'Élément non-rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*. Paris, Payot.
- PICARD, Jacques J., 2003 : *Le Mythe fondateur de Lascaux*. Paris, L'Harmattan.
- SMITH, Douglas, 2004 : “Beyond the Cave: Lascaux and the Prehistoric in Post-War French Culture”. *French Studies*. Vol. LVIII: 219—232.
- SOLLERS, Philippe, 1968 : *Logiques*. Paris, Seuil.
- TEIXEIRA, Vincent, 1997 : *Georges Bataille, la part de l'art. La peinture du non-savoir*. Paris, L'Harmattan.
- WILSON, Sarah, 1993 : “Paris Post War: In Search of the Absolute”. In: MORRIS, Frances, ed.: *Paris Post War. Art and Existentialism 1945—55*. London, Tate Gallery.
- ŽIŽEK, Slavoj, 2006 : *The Parallax View*. Cambridge, London, The MIT Press.

Note bio-bibliographique

Diane Gabrysiak a récemment terminé son doctorat en histoire et théorie du cinéma à l'Université de Warwick (Grande Bretagne). Elle est attachée de recherche à Birkbeck College (Université de Londres) au Centre for Iberian and Latin American Visual Studies.