

« Arrivé au noir. Le noir ramène au fondement, à l'origine. Base des sentiments profonds. De la nuit vient l'inexpliqué, le non-détaillé, le non-rattaché à des causes visibles, l'attaque par surprise, le mystère, le religieux, la peur... et les monstres, ce qui sort du néant, non d'une mère. »

– Henri Michaux, *Émergences-Réurgences* (1972)

INTRODUCTION

I.

La préhistoire est une invention du XIX^e siècle. Durant ce siècle fameux pour ses hardiesses techniques et ses cadences accélérées, trois récits majeurs de la pensée occidentale se sont engagés l'un après l'autre dans un passé jusqu'alors insoupçonné : l'âge de la Terre, l'âge de l'homme, l'âge de l'art. Cela ne veut pas dire qu'avant ce siècle, et malgré un récit biblique n'accordant à la Terre que quelques milliers d'années d'existence, nul n'avait eu l'intuition, sinon la certitude que l'âge de la Terre était impénétrable. Durant les temps modernes, alors qu'il était devenu urgent d'arracher à la nature le moindre de ses secrets, quelques intelligences s'étonnèrent de ces formations minérales qui ressemblaient au vivant, fossiles d'êtres totalement inconnus¹. Plus tard, les expérimentations physiques que Buffon menait dans sa forge le conduisaient à penser que le temps nécessaire à la condensation des métaux n'avait pas pu se contracter prodigieusement lors de la formation du globe au sein du cosmos. « Plus nous étendrons le temps et plus nous nous rapprocherons de la vérité et de la réalité de l'emploi qu'en fait la Nature », notait-il dans ses carnets. Mais il se disait cependant résolu à « le raccourcir autant qu'il est possible pour se conformer à la puissance limitée de notre intelligence² ». Cette puissance limitée de notre intelligence relevait d'un ordre transcendantal culturellement déterminé. Si la pensée humaine a toujours cherché des moyens capables de rendre le monde intelligible, l'histoire naturelle du XVIII^e siècle devait de plus s'accommoder du récit de création des Écritures. Il est vrai que cet obstacle s'amenuisait toujours plus, jusqu'à servir par son éclipse un remarquable renversement. Le

1 | Cf. Paolo Rossi, *The Dark Abyss of Time. The History of the Earth and the History of Nations from Hooke to Vico*, Chicago, Chicago University Press, 1987.

2 | Dans son manuscrit pour la nouvelle édition des *Époques de la nature*, Buffon, qui avait initialement donné à la Terre l'âge de 75 000 ans, hésitait maintenant entre quelques centaines de milliers et quelques millions d'années. Était-il « aisé », voire « même possible de se former une idée du tout ou des parties d'une aussi longue suite de siècles ? » Sa réponse était négative. Dans la version définitive des *Époques de la nature*, Buffon revenait à l'âge initial de 75 000 ans, en se justifiant dans son introduction : « N'est-ce pas ajouter une nouvelle cause d'obscurité aux choses difficiles dont vous prétendez donner l'explication, que d'employer de si grands nombres et des espaces d'une durée qui n'est pas convenable ? », cité par Jacques Roger, *Buffon*, Paris, Fayard, 1989, p. 541.

XIX^e siècle n'a pas seulement admis, par la force des choses et de l'habitude, l'âge incalculable de la Terre; il y a surtout trouvé de quoi remplir subrepticement, par une métaphysique nouvelle, la place laissée vacante par Dieu. Désormais, c'était l'âge incalculable de la Terre que la « puissance limitée » de l'intelligence humaine se donnait pour tâche de saisir, inventant métaphores et analogies, cherchant les figures capables de rendre semblable le dissemblable et familier l'étranger. Notre espèce se mesura dès lors à cet infini-là, ainsi qu'à l'interminable défilé des espèces animales qu'il révélait.

L'abîme creusé par le nouvel âge de la Terre ne tarda pas à se creuser en l'homme occidental lui-même. Commença alors un processus d'intériorisation par l'homme du temps immensément long de la nature – selon trois voies différentes, mais à peu près contemporaines et complémentaires. On commençait à rechercher des fossiles humains dans les strates géologiques où l'on avait trouvé des fossiles de mammifères disparus; dans le même élan, on commençait à voir dans l'homme actuel un fossile potentiel; enfin, tout en donnant à l'espèce humaine une place spécifique et limitée dans un récit géologique et paléontologique plus vaste, on utilisait des figures et des concepts de ce récit pour se comprendre soi-même. Ainsi métaphorisés, des concepts tels que les strates et les fossiles devaient rendre l'homme intelligible à lui-même, non seulement dans la longue évolution biologique et culturelle de son espèce, mais aussi comme individu singulier, comme être connaissant et affectif. Mais l'invention métaphorique, qui avait d'abord servi à domestiquer l'altérité et l'infini géologiques, faisait retour sur son inventeur et entraînait l'ensauvagement de l'homme lui-même.

Le terme de *préhistoire* (sous sa forme adjectivale: « préhistorique ») a été forgé par quelques archéologues scandinaves dans les années 1830 pour décrire l'âge humain d'avant l'histoire et la discipline qui l'étudiait. Puis le terme a migré très rapidement dans les sciences de l'homme – linguistique, ethnologie, folklore et psychologie – pour expliquer telle racine indoeuropéenne, telle « survivance » gestuelle et technique, telle race mourante ou disparue, l'inconscient même. Et c'est par ce biais, celui d'une métaphore acquérant progressivement, à partir des années 1870 surtout, la fonction d'un signifiant flottant, que l'imaginaire de la préhistoire, agrégeant des représentations tout à la fois humaines et non humaines, a commencé à travailler aussi l'imaginaire des artistes du dernier quart du XIX^e siècle, tels Odilon Redon ou Paul Cézanne. S'affirmant graduellement, comme toute invention

venant ébranler une croyance dans ses fondements, la découverte de l'homme fossile fut consommée en 1859, abolissant à jamais l'étalement entre l'histoire de la Terre et celle de l'homme. C'est assurément l'un des actes de fondation majeurs de cet « étrange doublet empirico-transcendantal³ » dont parlait Michel Foucault, dans *Les mots et les choses*, pour signifier la spécificité de l'épistémè moderne. La trace fossile d'une vie humaine en faisait un objet empirique, soumis à l'analyse d'un sujet connaissant, historiquement déterminé. Mais ce dédoublement et cette torsion sur soi-même aboutirent au vide et à l'oubli. Quand on cessa de regarder vers le ciel pour regarder *dans* la Terre, on y trouva des vestiges de vies humaines antérieures totalement oubliées: l'abîme du temps n'était plus extérieur à l'homme, il se creusait au sein de sa propre mémoire. Les hypothèses sur ces vies oubliées, tantôt nourrissant la fable d'un progrès sans fin et tantôt trahissant toute l'anxiété du monde contemporain, ont façonné les discours et les œuvres des modernes, réfléchissant sans relâche sur leur condition.

En 1860, un an à peine après la découverte de l'homme fossile attestant l'antiquité de l'homme, un géologue parti dans quelques cavernes à la recherche de fossiles devenait malgré lui l'inventeur des premiers artefacts symboliques de la préhistoire. Kant citait la *découverte* de l'Amérique, inconnue avant qu'elle ne soit accostée par Colomb, pour indiquer la différence avec l'*invention*, dont l'« originalité exemplaire » implique une coïncidence sans reste entre objectivité et subjectivité⁴. Telle l'Amérique, la préhistoire est découverte dans sa matérialité effective – couches géologiques, fossiles de plantes, d'animaux et d'hommes, plus tard artefacts symboliques; mais telle une « idée » qui interprète, nomme et renomme cette matérialité jusqu'à ébranler les fondements ontologiques et gnoséologiques de l'homme occidental, elle est une invention à part entière. L'invention d'œuvres gravées paléolithiques fut si stupéfiante qu'elle est passée inaperçue, le plus souvent jusqu'à aujourd'hui même. Édouard Lartet lui-même ne se l'avouait qu'à peine: il en parlait, certes, dans la publication de sa fouille, mais avec la même neutralité axiologique dont il décrivait des

3 | Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 329.

4 | Emmanuel Kant, *Anthropologie*, trad. J. Tissot, Paris, Librairie philosophique de Ladrance, 1863, p. 172-173.

mandibules⁵ ; il dessinait même les artefacts trouvés, mais à la toute fin de son article, après la coupe de la grotte, les fossiles et les outils. Ses confrères ne relevaient pas davantage son invention, pas plus d'ailleurs que nos propres contemporains, qui donnent aujourd'hui encore 1864 comme date de la découverte de l'art mobilier du Paléolithique⁶ : année-écran, où le même Lartet, accompagné par Henri Christy, publiait un article célèbre sur une découverte similaire d'objets gravés du Paléolithique, mais cette fois revendiquée et interprétée⁷. Quelles furent donc les raisons d'un refoulement si radical que les effets s'en font sentir jusqu'à nous ?

L'art, que l'on était habitué à contempler debout, se trouvait soudain horizontalement étendu, mêlé à des os d'animaux éteints et à des minéraux muets. La taxinomie du monde était bouleversée par cette contiguïté inattendue du symbolique et du géologique : les fossiles d'hommes se mêlaient à ceux d'animaux disparus et le tout se confondait avec des objets microscopiques, souvent très habilement gravés. Or, la subjectivité dont témoignaient ces gravures ne s'accordait ni aux récits normatifs sur l'art, ni à l'idée que l'on se faisait des premiers hommes. La découverte de l'homme fossile tirait l'homme moderne vers la bestialité, et les haches exhumées des carrières de Saint-Acheul n'évoquaient au mieux que les gestes frustes des premières créatures ; mais la découverte d'un art imitatif plus antique que l'antique tirait en sens contraire. Aucune périodisation artistique existante ne pouvait accueillir cet art, que l'on situait dans des âges incertains, marqués par la présence de mammifères disparus ou par l'évolution imperceptible de la taille et du tranchant de « quelques misérables cailloux⁸ ». À cet ébranlement des doctrines relatives au temps de l'art, venait s'ajouter celui des

5 | Édouard Lartet, « Nouvelles recherches sur la coexistence de l'homme et des grands mammifères fossiles », *Annales des sciences naturelles*, 4^e série, Zoologie, vol. XV, Paris, Victor Masson et Fils, 1861, p. 177-253.

6 | À quelques rares exceptions près, dont celle de Patrick Paillet, « Le mammoth de la Madeleine (Tursac, Dordogne) », *PALEO*, n° 22, 2011, p. 223-270. Ce qui est significatif, c'est que la prise en compte de la première découverte de l'art paléolithique est traitée avec la même neutralité axiologique qui caractérisait les écrits des premiers préhistoriens, sans qu'elle soit analysée dans ses significations épistémologiques – et moins encore ontologiques.

7 | Éd. Lartet et Henri Christy, *Cavernes du Périgord. Objets gravés et sculptés des temps pré-historiques dans l'Europe occidentale* [1864], Kessinger Legacy Reprints, 2010.

8 | Jean-François de Nadaillac, *Les Premiers Hommes et les temps préhistoriques*, t. I, Paris, Éd. G. Masson, 1881, p. 6.

doctrines relatives à sa provenance spatiale et raciale : ce n'était en effet ni l'Orient, ni l'Égypte et encore moins la Grèce qui avaient enfanté, enterré, puis oublié l'art paléolithique. Le préhistorien John Lubbock amendait aussitôt par une phrase lapidaire le fameux « *ex oriente lux* » qui avait bercé le romantisme : « La lumière s'est soudainement faite au milieu de nous⁹ ». Que cet art ait été découvert en plein cœur de l'Europe du progrès accrût encore la stupeur qu'il suscitait, tout en favorisant la puissance de son appropriation ultérieure.

Au demeurant, si la découverte de l'art pariétal ne lui avait pas succédé peu après, l'art mobilier du Paléolithique aurait pu demeurer longtemps encore hors cadre et hors temps, dans cette sorte d'Arcadie où l'art aurait été pratiqué de façon aussi instinctive que la chasse. Car telle était, rapidement esquissée, l'interprétation donnée par Lartet et Christy de ces objets dont ils refoulaient encore le caractère stupéfiant : il n'y avait, au fond, aucune raison de s'en étonner puisqu'ils ne faisaient que témoigner de la spontanéité naturelle de leurs créateurs, exprimant automatiquement ce qui s'offrait à leur perception. On le voit : ce n'était plus par la rhétorique de la description mais par l'interprétation que se faisait ici la neutralisation de la stupeur. Mais cette interprétation ne pouvait guère s'appliquer à la caverne ornée d'Altamira, découverte en 1879 près de Santander par Marcelino de Sautuola, préhistorien amateur dont la publication l'année suivante ne suscita qu'incrédulité et vive opposition chez les préhistoriens de profession¹⁰.

Les vingt années qui suivirent furent marquées par un silence à peine interrompu par quelques ricanements. Tout se passait, en somme, comme si les inventions de l'art préhistorique relevaient encore de ce qu'on pourrait appeler le « modèle des pierres de foudre ». « Céraunies » ou « pierres de foudre » étaient en effet les noms donnés jusqu'au XVIII^e siècle aux silex affleurant dans les champs ou les sentiers après la pluie. Témoignant d'une intention et de la cohérence de formes répétées, les pierres taillées étaient des objets proprement « foudroyants », tombés du ciel en trouant la trame du connu. Mais le

9 | John Lubbock, *L'Homme avant l'histoire, étudié d'après les monuments et les costumes retrouvés dans les pays de l'Europe ; Suivi d'une description comparée des mœurs des sauvages modernes*, trad. Ed. Barbier, 1867, p. 269.

10 | Marcelino Sanz de Sautuola, *Breves Apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la Provincia de Santander*, Santander, 1880.

nouvel ordre du savoir au XIX^e siècle était incompatible avec de telles apparitions métaphysiques. Les objets venant bouleverser l'ordre des « mots et des choses » devaient soit se plier à de nouveaux récits, plus rationnels et potentiellement conformes à l'historicisation de la nature, soit être réduits au silence.

Ce n'était bien sûr pas la première fois que, dans les temps modernes, ce que l'on découvrait sous le sol de la Terre produisait un effet de sidération, mais c'était sans aucun doute la toute première fois que cela suscitait l'incrédulité et laissait démuni, sans aucun instrument d'interprétation. L'historien Leonard Barkan s'est demandé pourquoi les humanistes de la Renaissance, malgré leur engouement pour l'art antique, n'entreprenaient pas leurs fouilles de manière systématique mais au gré du hasard, alors même qu'ils préparaient des niches pour exposer des objets qui n'avaient pas encore été trouvés. Parmi les raisons possibles, Barkan mentionne l'écart insurmontable entre un monde ardemment lu et fantasmé et le monde matériellement appauvri de la Rome du XVI^e siècle : « On ne peut pas voyager dans l'espace symbolique avec une pelle¹¹. » Or ce fut la situation exactement opposée qui interdit durant pratiquement vingt ans l'exploration des cavernes de la préhistoire : le fantasme de l'art préhistorique faisait justement défaut, du moins sous la forme qui avait fait irruption dans le réel. Armés de pelles, les géologues, paléontologues et préhistoriens amateurs partaient à la recherche d'ossements ou de quelques objets matériels frustes, qui ne perturberaient pas le continuum évolutionniste et s'éclaireraient mutuellement dans le régime d'équivalence empirique. C'est ce régime de neutralité grise qui fut soudain brisé par l'irruption inattendue du symbolique : en heurtant les pelles, ces objets gravés eurent un effet foudroyant.

Quant à l'art pariétal, c'est par sa démesure, par ses emplacements secrets et par l'enchevêtrement de ses compositions formelles qu'il résumait à lui seul l'énigme de la préhistoire. Aussi était-ce bien en tant qu'énigme que la modernité se décidait à se l'approprier au tournant du XX^e siècle. Scellées dans les cavernes pendant des millénaires, ces images témoignaient d'abord d'un trou dans la mémoire des hommes. Elles étaient dissimulées d'une manière qui évoquait la métaphore freudienne du « bloc magique » : conservées au fond de la

11 | Leonard Barkan, *Unearthing the Past. Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven, Yale University Press, 1999, p. 25.

terre et, finalement, dans l'inconscient humain¹². Si la modernité était enfin prête à voir ces peintures, c'était parce qu'elle reconnaissait dans leur énigme la sienne propre : d'où venait-elle ? Quelle était son origine et quelle serait sa descendance ? De quel art était-elle capable « à l'ère de la reproductibilité technique » et dans quel but ?

Ce que la peinture monumentale des cavernes offrait à la modernité, c'était aussi la possibilité d'une identification collective. Tant que l'art préhistorique n'existait que sous l'espèce d'objets minuscules, il alludait à des gestes individuels et spontanés et pouvait s'intégrer à la fable de l'innocence pastorale. Il restait pris ainsi dans le cercle ensorcelé de la nature. C'est seulement quand la conscience moderne a pris acte de l'existence de l'art pariétal que la préhistoire a pu se conjuguer sans reste à l'histoire humaine, entendue comme action et production du nouveau. Alors seulement les hommes préhistoriques sont devenus nos semblables. Leurs collectivités spectrales s'incarnaient dans des œuvres monumentales et sérielles, suggérant des luttes et des croyances, impliquant des rites et une organisation sociale minimale qui fissuraient les résistances de la modernité. Dès lors, cette dernière pouvait se les approprier pour tisser son historicité. Tantôt elle concevait des récits évolutionnistes, faisant de la culture magique des temps primitifs une toute première étape que la marche du progrès aurait franchie depuis bien longtemps ; tantôt elle tissait des récits plus dialectiques et plus complexes, faisant de la préhistoire moins une période achevée qu'une force plastique toute subjective, conjuguable au présent et par là même produisant la possibilité de l'histoire ou, au contraire, sa fin¹³.

Une fois périodisée et objectivée, la préhistoire ne peut échapper à la réification et à la reconstitution historiciste du passé. Mais elle peut, en revanche, être comprise et vécue grâce à une plasticité temporelle qui n'a pas vraiment d'équivalent dans l'histoire. N'étant circonscrite par aucun lieu ni par aucune date, la préhistoire peut faire retour n'im-

12 | Sigmund Freud, « Note sur le “bloc magique” » [1924-1925], trad. J. Laplanche, J. B. Pontalis, *Résultats, idées, problèmes II*, Paris, PUF, 1985, p. 139-143.

13 | Le mécanisme et les raisons de ce renversement, qui a permis à la conscience moderne de passer du déni à l'appropriation, voire à la hantise, ont été négligés par les lectures qui se sont attachées à expliquer la réception hésitante de l'art pariétal, comme celle proposée par Ulrich Pfisterer, *Altamira – oder: Die Anfänge von Kunst und Kunstwissenschaft*, dans Martin Mosebach (éd.), *Die Gärten von Capri*, Berlin, Akad. Verl., «Vorträge aus dem Warburg-Haus, Bd. 10», 2007, p. 13-80.

porte où, n'importe quand et un nombre indéfini de fois. Universelle, globale, incomplète et à jamais opaque, elle se prête parfaitement au caractère à la fois négatif-critique et utopique de la modernité. Parce qu'elle est en effet dépourvue de chronologie et qu'elle est faite d'un temps qui n'est pas clairement délimité, elle transgresse les ordres du temps et les règnes de la nature, toujours prête à rebasculer sur le présent. Enfin, parce qu'elle implique tout à la fois le commencement, le changement et la fin, la préhistoire peut résumer à elle seule la perception commune de l'histoire.

Ce livre se propose d'écrire cette histoire d'une modernité qui, réinventant en permanence la préhistoire, s'invente constamment elle-même. Dans ses ramifications conceptuelles et artistiques, la « modernité préhistorique » est restée étrangement ignorée, un peu comme « la lettre volée » d'Edgar Allan Poe, exposée aux yeux de tous, et cependant invisible ; comme si, finalement, toute réflexion sur la préhistoire devait payer son tribut au refoulement dont elle a fait l'objet. Réfléchir sur les usages conceptuels et artistiques de la préhistoire géologique, paléontologique et artistique par les modernes, cela implique de comprendre aussi les raisons pour lesquelles les historiens les ont méconnus, soit en les ignorant, soit en les confondant avec le primitivisme et l'archaïsme, soit en se focalisant sur les concepts de progrès, de la *tabula rasa* et du futur comme moteurs exclusifs de la modernité. Que nous n'ayons « jamais été modernes » de façon aussi monolithique et univoque que le suggère cette affirmation même, c'est ce que l'invention continue de la préhistoire se prête à démontrer clairement¹⁴. La modernité est faite autant de progression que de régression, autant de vitesse que de lenteur, autant de changement que de longue durée. C'est cette historicité contradictoire que veulent sonder ces pages en plongeant dans certains de ses thèmes structurants et de ses moments révélateurs, depuis les commencements du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui.

II.

L'une des thèses de ce livre est que la modernité est fondée sur la stupeur, obligeant discours et pratiques à faire des bonds. En rupture avec les fondements et les codes de l'ancien monde – humain et non

14 | Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991.

humain –, la préhistoire contraint les modernes à faire reposer leur existence et leur historicité sur un gouffre : comme à la Renaissance, la nature continuellement « réinventée » génère toujours plus de chocs, de surprises et d'énigmes¹⁵. « Nous nous échappons à nous-mêmes », écrit Edgar Quinet en 1870 dans un texte qui constitue la première réflexion de grande portée sur ce que le temps long, dans ses ramifications et ses enchevêtrements humains et non humains, a fait à la subjectivité moderne¹⁶. Et Nietzsche fondait son *Gai Savoir* sur des questions qui ne pouvaient que rester sans réponse définitive et qui constituaient le fondement même de l'inventivité moderne : « Qui nous a donné l'éponge pour effacer l'horizon tout entier ? Qu'avons-nous fait à désenchaîner cette terre de son soleil ? Vers où roule-t-elle à présent ? Loin de tous les soleils ? Vers où nous porte son mouvement ? Ne sommes-nous pas précipités dans une chute continue ? Et cela en arrière, de côté, en avant, vers tous les côtés ? Est-il encore un haut et un bas ? N'errons-nous pas comme à travers un néant infini ? Ne sentons-nous pas le souffle du vide ? Ne fait-il pas plus froid¹⁷ ? » Si l'évolutionnisme, le positivisme et leurs avatars cognitivistes et génétiques actuels considèrent que toute question a sa réponse, que toute énigme a sa solution, la régression dans le temps ne peut reconstituer tout le passé : plus on le fouille, plus s'épaissit son mystère ; plus on recule dans le temps, plus l'indétermination des espèces et des comportements devient troublante. Le « sommeil anthropologique » dont parlait Foucault fait toujours le même rêve d'un être *fini*, à la fois objet du savoir et sujet connaissant, qui bute sur l'impensé, « l'inépuisable doublure qui s'offre au savoir réfléchi »¹⁸. Pris dans l'historicité de son être physique, de son activité matérielle et de son langage, l'homme ne « se découvre que lié à une historicité déjà faite », jamais contemporain d'une origine, « toujours sur un fond de déjà commencé »¹⁹. C'est pourquoi la stupeur originelle de l'invention de la préhistoire, nous la mimons nous-mêmes de plusieurs façons : nous répétons les mêmes lapsus et les mêmes silences, nous nous étonnons de l'aveuglement des

15 | Cf. Hans Blumenberg, *L'imitation de la nature et autres écrits esthétiques*, Paris, Hermann, 2010.

16 | Edgar Quinet, *La Création*, vol. 1, Paris, Librairie internationale, 1870, p. 68.

17 | Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, § 125 (« L'insensé »), trad. Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1967, p. 137.

18 | M. Foucault, *Les Mots et les choses*, op. cit., p. 323, p. 338.

19 | *Ibid.*, p. 340-341.

premiers témoins, nous nous donnons comme objet de réflexion cette « stupeur » même : *saisis par la préhistoire*, les modernes s'en sont saisis eux-mêmes pour continuer à faire de l'art, à écrire, à penser, à vivre. L'objet de ce livre est ce processus en deux temps et ce renversement.

À partir du milieu du XIX^e siècle, la « pierre de foudre » devient progressivement instrument de distanciation de la vie quotidienne. Simultanément semblable et dissemblable, humaine, non humaine et inhumaine, la préhistoire s'avère être une formidable machine à produire de la « défamiliarisation ». Comme temporalité, elle constitue l'humain en même temps qu'elle l'excède ; comme réservoir de traces matérielles du passé de la nature et de l'homme, elle révèle, aujourd'hui comme hier, une déconcertante diversité de formes qui vient troubler le partage des mots et des choses. En ce sens, l'invention de la préhistoire matérialise parfaitement ce que Hans Blumenberg a nommé « l'essentialisation du contingent²⁰ » pour décrire la spécificité des temps modernes.

Mais la préhistoire constitue aussi l'un des vecteurs les plus puissants du phénomène qu'un autre penseur allemand, l'historien Reinhart Koselleck, appelait « la temporalisation » de l'histoire à partir de la fin du XVIII^e siècle. Il désignait en substance le processus selon lequel l'histoire, en tant qu'événements et actes mémorables et normatifs, se désagrègeait au profit d'une Histoire comme « singulier collectif », dont le sens se réalise dans et par le temps²¹. Ce représentant de l'histoire sémantique a souligné le rôle déterminant de la pensée utopique des Lumières et de la philosophie de l'histoire dans ce processus, à travers des concepts comme celui de la révolution, du progrès et du sentiment d'accélération qui en dérivait²². Toutes ces notions avaient partie liée avec la projection dans le futur et avec l'idée que le lien du sujet avec le passé et la tradition était rompu. Or, une autre hypothèse de ce livre est que la temporalisation de l'histoire s'est effectuée tant en amont qu'en aval, tant comme projection dans le futur que comme absorption dans le passé. Pourquoi ? D'une certaine façon, la préhistoire a été inventée par excès d'historicisme. C'est dans

20 | H. Blumenberg, *L'imitation de la nature et autres écrits esthétiques*, op. cit.

21 | Reinhart Koselleck, *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, trad. J. Hooek et M. C. Hooek, Paris, Éd. EHESS, 1991.

22 | Cf. Sabina Loriga, préface de la deuxième édition du *Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, trad. J. Hooek et M. C. Hooek, Paris, Éd. EHESS, 2016, p. 1-17.

sa volonté de tout répertorier, d'énoncer la totalité du récit historique de ce qui existe autour de lui que l'homme moderne s'est heurté au mur de la préhistoire. L'excès historiciste a fini par conduire à la pulvérisation de l'histoire. Dès son invention, la préhistoire produit une dilatation continue du temps, érodant les formes historiques connues et pulvérisant leur pouvoir normatif, brouillant le partage des règnes et des régimes sémantiques qui leur sont liés. En ce sens, elle est l'ultime fossoyeur de l'*historia magistra vitae*.

La dilatation du temps qu'elle produit affecte l'homme dans sa constitution même : il perd les signes distinctifs et les limites qui le séparent à la fois des autres espèces et de ses propres inventions prothétiques. Si l'on cesse de penser l'accélération moderne comme ce qui mène exclusivement au futur, mais comme ce qui se dirige en même temps vers le passé le plus reculé, on concevra aisément une *accélération régressive* qui ramène, aujourd'hui encore, l'homme moderne à des formes paléontologiques et artistiques toujours plus anciennes et plus inattendues ; produisant en fin de compte un vertige du temps d'une intensité analogue à celle des prouesses de la science et de la technique.

III.

Pour autant, le sentiment de dépossession et de rupture n'est pas purement négatif, pure privation du substrat et de l'horizon ontologiques dont l'homme a besoin pour exister. C'est au fond une dépossession ambivalente qui caractérise la subjectivité moderne dans son être le plus intime, qui recèle en même temps pouvoir destructeur et créativité insoupçonnée. Rien de plus révélateur à cet égard que les métaphores préhistoriques récurrentes de la *Recherche du temps perdu*, où Marcel Proust décrit dès les premières pages le dessaisissement de son être chaque fois que, réveillé dans la nuit, il flotte dans les limbes du sommeil. Délivré de la mémoire immédiate, il se projette alors, par une formidable accélération régressive, dans un état ontologique identique à celui de l'être primitif au fond de la caverne :

« Mais il suffisait que, dans mon lit même, mon sommeil fût profond et détendît entièrement mon esprit ; alors celui-ci lâchait le plan du lieu où je m'étais endormi, et quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais ; j'avais seulement dans sa simplicité première le sentiment de

l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal ; j'étais plus dénué que l'homme des cavernes ; mais alors le souvenir – non encore du lieu où j'étais, mais de quelques-uns de ceux que j'avais habités et où j'aurais pu être – venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir tout seul ; je passais en une seconde par-dessus des siècles de civilisation, et l'image confusément entrevue de lampes à pétrole, puis de chemises à col rabattu, recomposait peu à peu les traits originaux de mon moi²³. »

En rompant avec le passé proche, épuisé tant il était familier, le temps préhistorique offre un autre passé, d'autant plus précieux qu'il faut le sortir de l'oubli, quitte à le réinventer. Or ce passé-là permet de concilier les notions, réputées antithétiques, de la fin et du commencement, de la rupture et de l'enracinement, de la nouveauté et de la réminiscence, de la dissemblance et de la ressemblance, de la différence et de la répétition. Si le présent recule alors jusque dans le passé préhistorique pour « échapper à lui-même », c'est pour mieux y projeter ses angoisses, tantôt les conjurant et tantôt les portant à leur définitive extrémité. Artistes, philosophes, écrivains se retrouvent ici.

À l'apparition des marchandises toujours nouvelles produites par le capitalisme, la préhistoire tend le miroir du fossile (Max Ernst, Walter Benjamin). À l'idéal de l'engagement politique, elle peut opposer la très longue durée de l'entropie (Robert Smithson). À l'aube de l'âge atomique qui donne le sentiment que l'on change simultanément d'ère géologique *et* culturelle, un simple changement de préfixe impose la préhistoire comme évidence d'une « *posthistoire* » (Arnold Gehlen, Lewis Mumford, Pier Paolo Pasolini...). Aussi constant que le capitalisme lui-même, cet usage négatif du temps préhistorique rappelle que toute histoire humaine fondée sur l'asservissement de la nature et des hommes demeure dans l'horizon de l'histoire naturelle et de l'extinction des espèces. Pour constante qu'elle soit, cette fonction critique a connu trois moments paroxystiques : après la « mobilisation totale » de la Première Guerre mondiale ; après la bombe atomique et le déclenchement de la « Grande Accélération²⁴ » ; aujourd'hui même,

avec cette ère que l'on dit être celle de l'« anthropocène ». Aussi ce livre qui s'ouvre sur l'histoire de l'exploration symbolique des fossiles au XIX^e siècle s'achève-t-il avec la « posthistoire », telle que l'ont pensée artistes, écrivains et philosophes depuis la Seconde Guerre mondiale.

Mais il existe aussi un usage positif du temps de la préhistoire, source de multiples symboles de consolation, de créativité, voire d'utopie. Ainsi Henri Matisse voit-il dans la découverte tout récente de l'art pariétal la preuve qu'il ne peut exister d'autre Arcadie que celle procurée par l'art, aujourd'hui comme dans la préhistoire. Pour d'autres, moins soucieux de préserver l'autonomie de l'art, la préhistoire exemplifie le contraste entre dénuement matériel et surplus symbolique : Claes Oldenburg, Joan Miró ou Georges Bataille s'en inspirent pour tenter de remédier à une modernité matériellement abondante, mais symboliquement stérile. En clair, plus on imagine une préhistoire rude et dangereuse, plus elle confirme les chances de la modernité de créer son propre univers symbolique, en attestant le rôle vital qui revient à l'art. À certains moments critiques, lorsqu'il s'agit de démentir l'obsolescence du médium de la peinture ou d'inventer, au contraire, des objets artistiques encore inconnus, l'art préhistorique offre des suggestions précieuses. Loin de corroborer la dualité de la forme et de la fonction ou l'antithèse de l'esthétique et du pragmatisme, l'art des origines suggère leur interdépendance²⁵. Détachée de son contexte matériel et utilitaire, l'efficacité symbolique attribuée aux formes peintes sur les parois des cavernes devient facilement transposable aux besoins du présent en devenant forme pure. On aurait toutefois tort de conclure de ce qui précède qu'il y eut un partage tranché entre fossiles inertes et procédés symboliques dans les usages qu'ont pu faire de la préhistoire artistes, philosophes, écrivains. Il n'y a pas eu de partage entre la mort et la vie.

Il faut le souligner : l'indétermination des règnes et des régimes sémantiques est constitutive des inventions successives de la préhistoire. Fin et commencement, inertie et action, renoncement et appropriation du monde, souveraineté de l'objet sans maître et affirmation lyrique de la subjectivité se conjuguent souvent, exprimant

23 | Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu (Du côté de chez Swann)*, éd. J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, p. 5.

24 | Cf. J. R. McNeill, Peter Engelke, *The Great Acceleration: an Environmental History of the Anthropocene since 1945*, Cambridge, Benlknep/Harvard University Press, 2016.

25 | Sur la question de l'indissociabilité de la forme et de la fonction des artefacts préhistoriques proprement dits, cf. Horst Bredekamp, « Les sorties de la caverne. Nouvelles découvertes et résultats de la paléontologie », *Les Cahiers du Mnam*, n° 126, numéro spécial « Préhistoire/Modernité », R. Labrusse, M. Stavrinaki, hiver 2013/2014, p. 15-23.

ainsi l'expérience du temps de la modernité, à la fois tardive et précoce, hypermnésique et oublieuse. Sans presque jamais citer d'objets ou de signes préhistoriques, les tableaux dits « métaphysiques » de Giorgio De Chirico suggèrent ainsi le sentiment d'une *seconde* préhistoire, semblable à la première dans son esprit, mais non dans sa forme : comme les premiers hommes avaient vécu au sein d'une nature qui leur était incompréhensible, les modernes vivent dans un monde à ce point saturé d'histoire qu'il en est devenu illisible. En transformant des images de marchandises en éléments vaguement ossiformes, flottant sur un arrière-plan évoquant une paroi d'argile, Joan Miró affirme à son tour qu'il est possible de convertir les fossiles en images, et de substituer à l'enchantement aliénant du capitalisme l'enchantement libérateur de l'art ; Claes Oldenburg fait la paléontologie du monde contemporain en rassemblant des rebuts de formes presque similaires : formes ineptes, ne ressemblant à rien, mais dont la juxtaposition au sein de vitrines inspirées des musées d'histoire naturelle construit une ressemblance mutuelle, transformant la prose la plus ordinaire en rimes poétiques. Aucun de ces artistes ne prétend que son art pourrait sauver le monde ni orienter l'histoire. Ce qu'ils affirment tous, en revanche, c'est que l'art créateur de fictions assume un rôle vital dans la longue histoire des hommes dont leur propre art n'est qu'un moment : c'est là que réside sa force, mais aussi son caractère relatif.

IV.

L'idée de la « modernité préhistorique » s'ordonne ici selon les deux axes de l'horizontale et de la verticale. Horizontalement, l'idée en est façonnée par l'action des constantes, c'est-à-dire par des thèmes traversant la longue modernité : dialectique de la fin et du début de l'histoire humaine et des médiums artistiques ; manières de conjuguer la préhistoire avec le présent ; articulation des échelles du temps comme seul moyen disponible pour dompter le temps géologique ; usages par les artistes des procédés formels de la préhistoire et des théories développées au fil du temps pour les interpréter ; efficacité magique de l'art opposée à sa réification ; adhésion à l'histoire ou rejet de l'histoire ; élaboration de questions communes à l'art et aux sciences humaines, telles la longue durée ou la « seconde nature » ; tension entre universalité des origines et besoin furieux d'ancrer l'art dans un sol et une race. Verticalement, l'idée de la préhistoire est régulièrement déterminée par les variables des spécificités de l'histoire et de la contingence des

individus et des événements. C'est parce qu'il stupéfie par son naturalisme supposé et par sa dextérité que l'art préhistorique n'intéresse pas les artistes avant la fin des années 1920 – à l'exception notable de Matisse. Pour diverses raisons, ils se tournent alors vers l'univers minéral – un peu comme aujourd'hui, où les pierres et les lieux dévastés par une domestication brutale attirent impérieusement l'imaginaire des artistes. Autre exemple : bien que la caverne domine très tôt, puis de manière ininterrompue l'imaginaire de la préhistoire, elle n'est pas investie par les artistes avant la fin de la Seconde Guerre mondiale et la catastrophe nucléaire du Japon. C'est aussi au même moment que l'idée de la « posthistoire » est énoncée comme telle, alors que son attirail conceptuel existait depuis l'invention de la préhistoire. Et si ce qu'on appelle « anachronismes » ont partie liée avec la préhistoire, c'est aussi après 1960 qu'ils sont explicitement réclamés, affirmés et défendus.

Cet agencement de constantes et de variables, de séries longues et d'événements disruptifs, est bien sûr inhérent à l'ancrage de la temporalité préhistorique dans le présent. En tant que telle, la « modernité préhistorique » relativise, sinon infirme la rivalité légendaire entre l'anthropologie et l'histoire, tout en se différenciant clairement des différentes formes du primitivisme. Il est vrai que la préhistoire sert des procès sans merci de l'esprit historique, comme ceux que lui intentent à peu près au même moment, mais sur des registres différents, l'artiste Jean Dubuffet, le théoricien des médias Marshall McLuhan ou l'écrivain Ernst Jünger. Mais l'invention de la préhistoire n'en a pas moins permis à la discipline de l'histoire d'effectuer une mue. Comme nous l'avons déjà souligné, la préhistoire est elle-même un produit de l'esprit historique, elle en est à la fois le paroxysme et la relève dialectique²⁶. Mais étant dépourvue d'événements, de noms et de

26 | Nietzsche avait souligné ce paradoxe, lorsqu'il commentait avec ironie l'historicisation de la totalité du monde connu par l'homme moderne. L'universalisation de l'histoire constituait à ses yeux l'entreprise la plus narcissique : « Jamais les considérations historiques n'ont poussé si loin leur rôle, pas même en rêve, car maintenant l'histoire de l'homme n'est plus autre chose que la continuation de l'histoire des animaux et des plantes. Même dans les plus obscures profondeurs de la mer, l'universaliste de l'histoire trouve encore, sous forme d'organismes vivants, les traces de lui-même. En s'extasiant, comme s'il s'agissait d'un miracle, devant l'énorme chemin déjà parcouru par l'homme, le regard chavire lorsqu'il contemple ce miracle encore plus surprenant : l'homme moderne lui-même, capable d'embrasser ce chemin d'un seul coup d'œil », F. Nietzsche, « De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie » [1874], dans *Id.*,

documents écrits, elle a permis à certains de prétendre que l'homme occidental, par définition historique, était fini, et à d'autres de former l'idée d'une autre histoire, n'ayant cure des actions mémorables de tel ou tel, dont le nom aurait été conservé dans un quelconque document scripturaire. Pour l'esprit historiciste, la préhistoire est une terre tellement lointaine qu'il l'exclut de son domaine domestiqué. Même pour le philosophe Karl Jaspers qui cherche, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, à démontrer l'origine et la destination commune des hommes, « tous les artefacts non verbaux des fouilles préhistoriques nous paraissent inanimés dans leur silence idiot ». Liant le langage à l'écriture, Jaspers ajoute que « la préhistoire était, objectivement parlant, un flux en perpétuel changement; mais spirituellement elle n'atteint pas le statut de l'histoire, dans la mesure où l'histoire existe seulement là où il y a connaissance de l'histoire, là où il y a des restes historiques et des documents, la conscience des origines et des événements contemporains »²⁷. Pour le philosophe allemand, passant sous silence les œuvres symboliques de la préhistoire, cette dernière est un mystère qui ne peut que décevoir ceux qui entreprennent de le percer. Posant un dualisme discutable, Jaspers fait de la préhistoire le corps de l'homme et de l'histoire sa conscience, son « esprit », ce dernier ayant partie liée avec l'écriture.

Mais au XX^e siècle, l'écriture de l'histoire ne suit pas moins un mouvement contraire, en se détachant des documents écrits. Pour ceux qui ouvrent l'histoire à la culture matérielle, brisant ses liens exclusifs avec le texte, les frontières entre préhistoire et histoire deviennent plus poreuses. Pour Lucien Febvre par exemple, « l'Histoire se fait avec des documents écrits, sans doute. Quand il y en a. Mais elle peut se faire, elle doit essayer de se faire, à tout prix, sans documents écrits s'il n'en existe point. Avec tout ce que l'ingéniosité de l'historien peut lui permettre d'utiliser pour faire, à défaut de fleurs connues et classées, son miel ». En faisant de toutes les traces naturelles et culturelles disponibles les matériaux de l'histoire, Febvre ironisera sur les limites de l'historiciste: « Qu'on le laisse tranquille avec les chefs-d'œuvre retrouvés dans les cavernes par l'abbé Breuil. “De la peinture? Non. De l'archéologie! N'allons pas franchir d'un pas désinvolte la limite

Considérations inactuelles, trad. H. Albert, Paris, Mercure de France, 1922, p. 222-223.

27 | Karl Jaspers, *The Origin and Goal of History*, New Haven, Yale University Press, 1953, p. 28.

sacrée: histoire ici, préhistoire là.” [...]. Reste que la notion de la préhistoire est une des plus cocasses qu'on puisse imaginer²⁸. » Son élève Fernand Braudel radicalisera au fond ce principe en faisant du milieu géologique – incarnation de la plus « longue durée » – un facteur actif de l'histoire humaine. Mais la possibilité d'une conjonction de la préhistoire avec l'histoire est également l'une des conséquences de la conception de la « faisabilité » de cette dernière, qui constitue, selon Koselleck, une caractéristique de sa forme moderne. Dans la mesure où l'histoire n'est plus une forme achevée, mais plutôt un ensemble d'actions en train de se déployer dans le temps, sa rencontre stupéfiante avec la préhistoire devient pensable. Plutôt que « faite », c'est-à-dire consolidée dans le passé, *la préhistoire reste à faire* – non pas dans le sens d'un « projet » à exécuter, d'une téléologie séculière à réaliser, mais comme une énigme du passé à interpréter à partir des exigences du présent.

V.

Le présent se manifeste dans ce livre sous deux formes principales, qui n'excluent nullement une multitude de positions intermédiaires. C'est d'abord le présent au service du passé, qui l'actualise avec la plus grande puissance possible jusqu'à s'y fondre et disparaître lui-même; c'est ensuite le passé qui, inversement, aide le présent à s'actualiser lui-même en conservant les traces matérielles de son historicité. Ce renversement dissimule d'importantes différences entre les usages possibles de la préhistoire.

À l'instar de la géologie et de la discipline de la préhistoire, l'art consacre une part considérable de son énergie à « actualiser » ce qui était perdu. De même que la géologie actualiste observe le présent pour imaginer un passé qui n'est somme toute pas si irrévocablement fini que ne le pensait le catastrophiste Cuvier; de même que la préhistoire s'empresse d'expliquer les images pariétales en y transposant analogiquement les rites des survivants de l'âge de pierre vivant encore dans les déserts australiens ou les forêts sud-africaines; de même l'art réaliste tâche, aujourd'hui comme à la fin du XIX^e siècle, de donner corps aux fossiles, de reconstituer leur vie

28 | Lucien Febvre, *Combats pour l'histoire* [1952], Paris, Armand Colin, 1992, p. 487-489.

quotidienne, de faire parler leurs images. Et parce que ni la science ni l'histoire ne peuvent ressusciter les morts de la préhistoire, c'est l'art comme « organon », à la fois idéal et sensible, qui s'en charge volontiers, en recourant paradoxalement au précepte de l'historicisme : « comment les choses se sont-elles réellement passées? »²⁹. Bien sûr, le présent ne peut jamais s'empêcher de projeter ses propres idées et affects sur la préhistoire : sous les anthropoïdes de František Kupka se cachent des mâles en habits noirs luttant pour la sélection sexuelle et, dans les corps accablés, ridés et décharnés de la horde de Fernand Cormon, couve la hantise de la dégénérescence de son temps. Mais dans ces deux cas, c'est sous la forme du lapsus que le présent s'imisce dans la représentation de la préhistoire. Dans un mouvement sacrificiel élémentaire, le présent offre son souffle au passé avant d'expirer lui-même.

À l'opposé de cette approche actualiste, certaines pratiques soulignent le caractère factice *et* de la préhistoire, *et* de son usage. Ici aussi, les méthodes de certains artistes rejoignent celles de certains préhistoriens, anthropologues et philosophes. Dès les années 1950, les préhistoriens Annette Laming-Emperaire et André Leroi-Gourhan bataillent contre l'application directe de l'analogie ethnologique à l'art préhistorique et proposent des hypothèses fondées sur la cohérence interne des séries d'images et de vestiges trouvés sur les sols qui les joutent. Plutôt que de chercher des réponses à la signification de l'art pariétal dans un « extérieur » mimétiquement reproduit (celui des « primitifs » actuels ou celui de la nature), ils interrogent la syntaxe des images dans sa cohérence propre et dans la distance qu'elle observe avec la vie, dont elle ne représente d'ailleurs aucune scène³⁰. De façon analogue, des artistes comme Miró, Picasso, Dubuffet ou Oldenburg s'intéressent autant aux formes qu'aux procédés symboliques de la préhistoire. Mais quand ils recourent à des formes identifiables, ce n'est jamais pour les « compléter » et les restituer, mais pour en souligner au contraire le caractère atemporel ou bien résolument contemporain par le choix des matériaux, des techniques et de l'agencement de leurs signes. Enfin, comme l'univers de la préhistoire se livre

29 | Leopold von Ranke, *Geschichten der romanischen und germanischen Völker, Sämtliche Werke*, 1867-1890, vol. 33, p. VI.

30 | On pense ici aux peintures des grottes en France, en exceptant celle de Lascaux, dont la « scène du puits » a pu être considérée comme un ensemble narratif.

à travers une multitude déconcertante de symboles, de procédés et de formes, on y a recours au gré des besoins, privilégiant tantôt les uns et tantôt les autres. De tout cela il résulte que préhistoire et présent s'affirment comme anthropologiquement semblables mais historiquement dissemblables, fermement apparentés mais distincts à jamais.

C'est aussi sur ce point qu'on peut saisir au mieux la différence entre l'invention moderne de la préhistoire et le primitivisme : seule la réactivation de la préhistoire permet la conjonction de la constante anthropologique et de la variation historique, parce que seule la préhistoire pouvait prétendre à l'histoire dans l'univers conceptuel de la pensée occidentale. Les deux phénomènes ont obéi au même besoin impérieux du sujet moderne de sortir autant d'un présent jugé prosaïque que d'un passé normatif vécu comme despotique. Cette désappropriation volontaire met chaque fois en œuvre un procédé de projection : primitivisme et usage de la préhistoire sont, on le sait, des constructions intellectuelles et psychiques de l'homme moderne. Mais ce que ce dernier trouve dans la préhistoire, c'est cette temporalisation, ce surcroît d'historicité auquel le primitivisme ne peut prétendre parce qu'il œuvre dans une sphère au mieux atemporelle, au pire régie par l'idée d'une dégénérescence sans fin ou d'un déclin foudroyant. Nous l'avons dit : la découverte de l'art paléolithique dans les sous-sols du continent européen a tout à la fois accru la stupeur et l'intensité de leur appropriation par les modernes. Des trouvailles similaires dans des terres colonisées n'auraient pu être situées dans un passé aussi distant : le vent de l'histoire n'avait jamais soufflé dans ces contrées. De telles images extra-européennes auraient pu être fabriquées il y a dix mille ans comme aujourd'hui : telle fut en effet l'interprétation de l'ethnologue allemand Leo Frobenius à la fin du XIX^e siècle³¹. En Occident, en revanche, le contraste entre le très ancien et le moderne était précisément si vif qu'il produisait nécessairement du sens et de l'histoire. Pour le dire autrement, entre la préhistoire et la modernité, il y a eu l'histoire, l'écart nécessaire à la dialectisation moderne de la préhistoire, c'est-à-dire à son historicisation. En même temps, et ce

31 | Leo Frobenius, *Der Ursprung der afrikanischen Kultur*, Berlin, Borntrager Verlag, 1898. Et pour analyse de la lecture anhistorique de Frobenius, nous nous permettons de renvoyer à notre « Überleben in Afrika, Wiederauferstehung für Europa. Leo Frobenius' Sicht der Vorgeschichte », dans *Leo Frobenius*, éd. K. H. Kohl, R. Kuba et H. Ivanoff, Martin Gropius Bau, Berlin, 2016, p. 33-42.

n'est guère contradictoire, la conscience de fouler le même sol que les hommes et les femmes de la préhistoire procurait aux modernes le sentiment d'une continuité qui garantissait leur propre identité.

Le primitivisme, au contraire, portait toujours la marque de l'altérité. Même lorsque Picasso, après 1912, découvre dans l'univers symbolique des primitifs des procédés conceptuels, plutôt que les pulsions primaires qu'y voient Emil Nolde ou Maurice Vlaminck, l'esthétisation inhérente à sa démarche formaliste efface tout signe particulier ou historique. Cette esthétisation le conduit aussitôt à un usage ponctuel et temporellement circonscrit du « primitif », revendiqué comme tel, et qui continue à irriguer ensuite plus discrètement sa pratique. Cependant, ce n'est pas cette seule circonscription dans le temps qui caractérise les références au « primitif », tant celles-ci restent ancrées dans un lieu, dans une culture, voire dans une race spécifique. Parce que son ancrage dans le particulier ne s'estompe jamais totalement, la catégorie du « primitif » reste à jamais marquée du sceau de l'anticlassique, de l'antieuropéen, de l'antimoderne. Comme Frances Connelly l'a démontré dans son étude classique sur le primitivisme, la catégorie du « primitif » a agi surtout de façon oppositionnelle au sein de la pensée esthétique occidentale³².

La préhistoire est infiniment moins soumise à la puissance du négatif. Son ambivalence se manifeste autrement : en tant qu'origine ou commencement, elle est tantôt universelle, et tantôt « autochtone ». Autrement dit, quand le particularisme de la préhistoire s'affirme comme un fait positif, il devient *propre* à telle ou telle identité des peuples *européens* ; il faut alors constamment le prouver, le réactiver, le protéger. Tel est le cas de l'interprétation du Néolithique par des théoriciens allemands (Herbert Kühn, Max Verworn...) ou par des artistes anglais des années 1930 (Paul Nash, Barbara Hepworth...) et par le Danois Asger Jorn. La référence à la préhistoire se manifeste tout autrement lorsque les artistes en affirment l'universalité : ce que font régulièrement Picasso et Miró en s'emparant de tous les procédés formels de toutes les préhistoires et en y inscrivant les marques de leur temps. Enfin, si Max Raphael ou Georges Bataille combattent un primitivisme qu'ils jugent répétitif et stérile, c'est au nom d'une

32 | Frances Connelly, *The Sleep of Reason: Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725-1907*, University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 1995, p. 14.

préhistoire qu'ils comprennent comme la « naissance indéfinie³³ » de l'histoire.

Dans cette tentative d'interprétation de l'expérience moderne du temps, il fallait réactiver l'objet même de l'enquête : la stupeur provoquée par l'invention de la préhistoire. Parce que cette dernière a rendu poreuses les limites entre les disciplines et qu'elle a semé le trouble dans la classification des savoirs, les idées motrices de ce livre trouvent leurs sources dans divers types de discours et de formes : écriture littéraire, sciences humaines et sociales, œuvres d'art, images scientifiques et caricatures. Plus important encore, la *défamiliarisation* du connu que l'invention de la préhistoire a produite nécessite une défamiliarisation de l'histoire de la modernité. À l'instar des artistes, on a recouru aux formes et aux procédés légués par la « modernité préhistorique » en tentant de révéler des taches aveugles de l'histoire, en fonctionnalisant aussi les objets discursifs et formels pour en faire des « sources de stupeur ».

Une interrogation sur notre condition présente traverse ce livre, alors que tant de « fins » annoncées exercent un effet médusant. À peine soixante ans après les premières explosions de la bombe atomique, un nouveau changement d'âge simultanément géologique et d'âge culturel bouleverserait notre monde. Revenir à la fondation de l'histoire humaine sur l'abîme du passé peut nous aider à penser ce qui nous arrive.

33 | Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira, 1955.