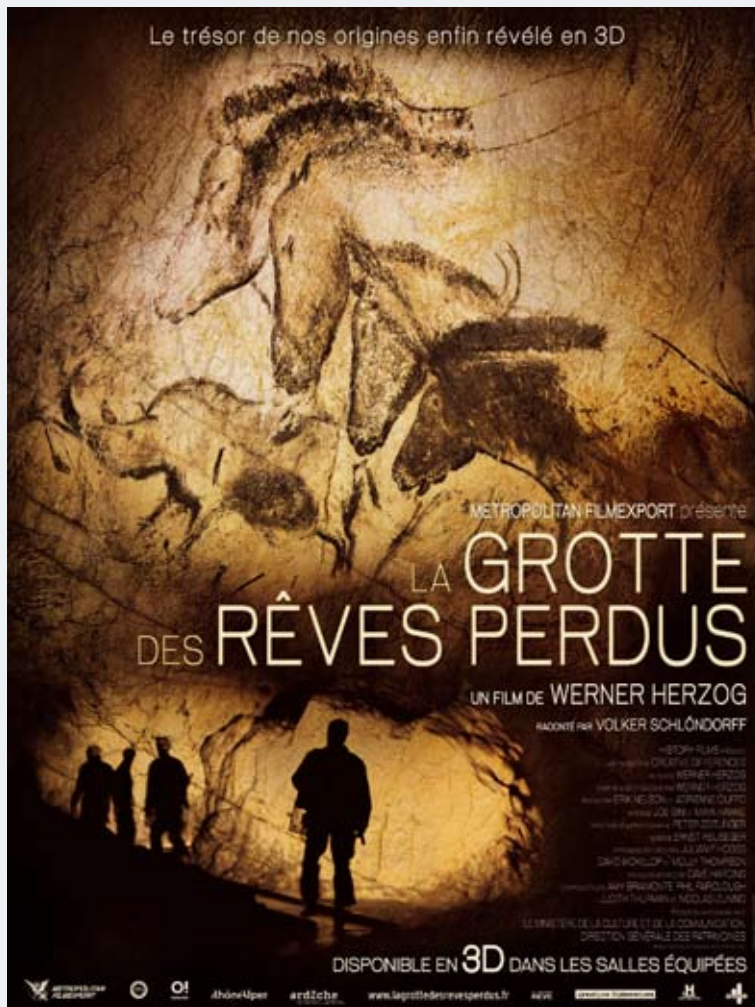


Dossier pédagogique



LA GROTTE DES RÊVES PERDUS

Un film de Werner Herzog

Durée : 1 h 30 - Distribution : Metropolitan Filmexport

Au cinéma le 31 août 2011 - En 3D dans les salles équipées

Synopsis

C'est une grotte immense, protégée du monde depuis 20 000 ans parce que le plafond de son entrée s'est effondré.

En 1994, au sud de la France, les spéléologues qui ont découvert la grotte sont tombés, ébahis, face à des centaines de peintures rupestres, des œuvres d'art spectaculaires réalisées il y a plus de 30 000 ans – presque deux fois plus vieilles que les peintures rupestres les plus anciennes découvertes jusqu'alors.

Depuis, seules quelques très rares personnes ont été autorisées à pénétrer dans la grotte, et ses chefs-d'œuvre sont restés à l'abri des regards – jusqu'à ce que Werner Herzog obtienne l'autorisation d'y réaliser un documentaire d'exception.

Avec ses caméras 3D, Herzog a capté toute la beauté de ces merveilles dans l'un des sites les plus grandioses qui soit. Dans un saisissant voyage visuel, Herzog nous entraîne à la rencontre de nos très lointains ancêtres, à la découverte de la naissance de l'art, de la symbolique puissante des lieux et des étranges personnes qui vivent aujourd'hui dans les environs.

CRÉDITS

Dossier rédigé par Alain Roger (Arts plastiques) et David Larre (Philosophie),
supervisé par Vital Philippot pour Zérodeconduite.net

SOMMAIRE

Crédits et sommaire du dossier	p. 2
Présentation	p. 3
Activités Arts plastiques / Histoire des Arts	
Cadre pédagogique	p. 6
Activité 1 : Traces, tracés, écarts	p. 12
Activité 2 : Supports, espace	p. 17
Activité 3 : L'Histoire de l'art et les origines	p. 23
Activités Philosophie	
Cadre pédagogique	p. 26
Fiche 1 : La question des origines	p. 28
Fiche 2 : Arts, conscience et culture	p. 32
Fiche 3 : La nécessité d'une interprétation	p. 37
Documents d'accompagnement	p. 40
Pour aller plus loin	p. 41

Un trésor oublié

C'est un sanctuaire que l'effondrement de son entrée a miraculeusement protégé du monde ; un incroyable trésor qui est resté caché aux yeux des hommes pendant plus de 20 000 ans.

Quand le 18 décembre 1994 les spéléologues Jean-Marie Chauvet, Éliette Brunel et Christian Hillaire s'engouffrent dans un étroit boyau, intrigués par le courant d'air qui s'en échappe, ils n'imaginent pas qu'ils vont faire l'une des plus grandes découvertes de l'histoire de la culture humaine. L'immense grotte, située sur la commune de Vallon Pont d'Arc en Ardèche, n'est pas seulement remarquable par la beauté de ses formations calcaires ou l'abondance des ossements d'animaux préhistoriques qui la jonchent : c'est aussi, par le nombre, l'ampleur et la perfection de ses peintures, un véritable chef-d'œuvre de l'art rupestre.

C'est surtout, comme vont le découvrir les scientifiques venus expertiser le site, une des plus anciennes grottes ornées au monde : vieux de près de 36 000 ans, les dessins de Chauvet sont deux fois plus anciens que ceux de Lascaux ou ceux d'Altamira en Espagne, deux des sites les plus fameux de l'art pariétal.

La découverte de la Grotte Chauvet remet ainsi en cause la plupart des théories sur le développement de l'art préhistorique : à l'idée d'une évolution globale, linéaire, il faut maintenant substituer différentes apogées locales, dont la grotte Chauvet constitue le premier sommet connu.



Une grande première

L'accès de la grotte va rapidement être strictement encadré, et réservé à quelques scientifiques triés sur le volet.

L'État français, propriétaire du site, ne veut surtout pas rééditer les erreurs de Lascaux, irrémédiablement dégradée par le passage de millions de visiteurs, et notamment par le CO₂ dégagé par leur souffle. En attendant la construction d'une reconstitution grandeur nature de la grotte destinée au grand-public, les chefs-d'œuvre de cette nouvelle « Chapelle Sixtine » de l'art rupestre restent donc à l'abri des regards.

La Grotte des rêves perdus de Werner Herzog est donc une grande première. Le film nous permet virtuellement de pénétrer dans la grotte, et donne ainsi à voir ses chefs-d'œuvre au plus grand nombre. En obtenant l'autorisation de poser ses caméras dans la grotte, le réalisateur allemand, passionné d'art préhistorique, a également reçu le soutien plein et entier de l'équipe scientifique, dont les interventions donnent à cette visite guidée une densité exceptionnelle.

Repères : la grotte Chauvet

Les datations au carbone 14 situent les peintures de la grotte Chauvet à l'époque de l'**Aurignacien** (— 36 000 à — 28 000 avant le présent), subdivision du **Paléolithique supérieur**.

L'homme de l'Aurignacien est un **homo sapiens**, anatomiquement semblable à nous. C'est un **chasseur-cueilleur** tirant parti des seules ressources disponibles dans la nature (l'agriculture ne sera inventée qu'au Néolithique). Il évolue sous un climat froid (période de glaciation), dans un paysage de steppes, et au milieu d'une faune en grande partie disparue.

Les artistes de Chauvet ont utilisé **différentes techniques** : la gravure (au doigt ou avec un outil), le dessin (au fusain, au pinceau ou au doigt) avec du charbon de bois ou la peinture avec de l'ocre rouge, l'imposition de la paume des mains et les mains positives.

La grotte compte au total **425 représentations d'animaux** pour **14 espèces différentes**. Alors que les peintres des millénaires suivants privilégient chevaux, bisons ou bouquetins, les artistes de Chauvet ont dépeint des animaux dangereux : rhinocéros, mammoths, ours des cavernes.



« Mon éveil spirituel et intellectuel s'est fait grâce aux peintures rupestres du Paléolithique.

À l'âge de douze ans, j'ai vu un livre dans la vitrine d'une librairie, dont la couverture était illustrée par la photo d'une peinture de cheval de la grotte de Lascaux. Une excitation indescriptible s'est emparée de moi : je voulais ce livre, il fallait absolument que je l'aie.

Il s'est écoulé plus de la moitié d'une année avant que je puisse acheter et ouvrir ce livre, et le frisson et l'émerveillement que j'ai éprouvé en découvrant ce que contenaient ses pages ne m'ont plus jamais quitté. »

Werner Herzog

Une immersion saisissante

Afin de restituer au mieux le caractère grandiose et spectaculaire du site, le cinéaste a décidé de faire appel à la technologie 3D. Plutôt associée jusque-là aux films de divertissement (science-fiction, horreur ou action) qui en exploitent les effets de jaillissement, la 3D trouve ici une application saisissante en mettant à profit la profondeur, et en nous immergeant totalement au sein de la grotte.

La 3D nous donne ainsi à ressentir la fraîcheur presque intacte des peintures et des gravures après tant de millénaires. Elle nous les montre surtout dans toute leur matérialité, nous donne une idée des dimensions respectives des figures, de la texture des parois, de leur relief tourmenté.

Elle restitue également ce que des photos en deux dimensions ne peuvent pas rendre : la scénographie si particulière de la grotte. Les peintures de la grotte Chauvet font littéralement corps avec la roche, elles en épousent les surfaces et les accidents. Les « artistes » de Chauvet ont joué avec les volumes, les perspectives, les accidents de la pierre, pour donner une force et une expressivité supplémentaire à leurs représentations : ici la silhouette d'un cheval épouse la courbure de la paroi ; là un bison est peint à la fois de face et de profil pour donner un effet de perspective...

La magie du cinéma

On pourrait voir dans *La Grotte des rêves perdus* la préfiguration du futur « espace de restitution », qui tirera également parti de l'imagerie 3D. Comme à Lascaux, ce *fac simile* de la grotte sera destiné au grand-public, et lui permettra de découvrir une reproduction fidèle des peintures dans un cadre adapté.

Mais le film de Werner Herzog est une expérience d'une autre nature. En replaçant ce joyau dans son écrin naturel inaccessible, en nous faisant partager sa propre émotion, Werner Herzog restitue une partie de « l'aura » indéfinissable de la grotte Chauvet (le film illustre bien les réflexions de Walter Benjamin sur l'œuvre d'art, voir p. 15 de ce dossier).

Surtout, même si quelques 36 000 années et un abîme technologique les sépare, on ne peut s'empêcher de rapprocher la magie du médium cinématographique, et l'art de ces « premiers hommes ».

Les hommes préhistoriques qui descendaient au fin-fond de ces grottes (l'art pariétal est un art caché, dérobé au commun) et plongeaient dans l'obscurité, pour voir s'animer grâce aux lumières des figures qui évoquaient autant qu'elles sublimaient leur quotidien, étaient-ils si différents des spectateurs qui aujourd'hui découvrent ce film dans les salles obscures ?

Avec son projecteur et sa caméra, Werner Herzog n'est-il pas un lointain descendant de ces initiés qui, armés d'une simple torche, faisaient découvrir ces œuvres à leurs semblables ?

Repères : Werner Herzog

Né en 1942 à Munich et élevé dans un petit village bavarois, Werner Herzog commence le cinéma en autodidacte avant de s'affirmer au début des années 1970 comme l'un des représentants les plus talentueux du Nouveau cinéma allemand (aux côtés de Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders, Volker Schlöndorff).

Werner Herzog est mondialement connu et célébré pour ses longs-métrages de fiction, notamment ceux mettant en scène l'acteur Klaus Kinski (*Aguirre, la colère de Dieu*, *Fitzcarraldo*).

D'une beauté plastique sans cesse renouvelée, son cinéma est habité par la démesure et la folie. Mais Herzog est également un documentariste aussi éclectique que prolifique.

Ses quarante et quelques documentaires (courts, moyens et longs-métrages) l'ont fait voyager de l'équateur aux pôles (*Encounters at the End of the World*, 2007), lui ont fait traverser les mers et les nuages (*The White Diamond*, 2003), l'ont mené au cœur d'un volcan en éruption (*La Soufrière*, 1977) et au milieu des grizzlis d'Alaska (*Grizzly man*, 2005), lui ont fait approcher sportifs (le sauteur à ski Walter Steiner), scientifiques ou dictateurs (*Échos d'un sombre empire*, 1990, sur Jean-Bedel Bokassa).

Si loin, si proches

C'est sans doute la dimension la plus émouvante de *La Grotte des rêves perdus* : ces peintures nous emmènent à la rencontre de nos lointains ancêtres (l'artiste de Chauvet est un *homo sapiens*), et nous les rendent aussi extraordinairement proches que totalement énigmatiques.

L'art préhistorique reste à jamais un mystère, sur lequel on ne peut émettre que des hypothèses. Quelle était la fonction sociale, culturelle, religieuse de ces représentations ? Qui étaient les « artistes » qui dans des conditions difficiles donnèrent naissance à ces œuvres ? A quoi rêvaient-ils en peignant tigres des cavernes, mammoths et rhinocéros ?

Comme le souligne le titre français du film, les rêves des hommes de Chauvet sont bel et bien à jamais « perdus », et c'est à notre tour de rêver pour tenter de les reconstituer.

Avec passion et non sans humour, Werner Herzog interroge les chercheurs (préhistoriens, historiens de l'art, anthropologues) qui se heurtent aux énigmes de la grotte. Ils prennent place dans la galerie d'utopistes, d'aventuriers et de rêveurs que constitue le cinéma de Werner Herzog.

Werner Herzog, Filmographie sélective

- 1972 *Aguirre, la colère de Dieu*
- 1975 *L'Énigme de Kaspar Hauser*
- 1979 *Nosferatu, fantôme de la nuit*
- 1982 *Fitzcarraldo*
- 1984 *Au pays où rêvent les fourmis vertes*
- 1999 *Ennemis intimes* (documentaire)
- 2005 *Grizzly Man* (documentaire)
- 2008 *Bad Lieutenant : Escalade à la Nouvelle Orléans*
- 2011 *La Grotte des rêves perdus* (documentaire)

Une réflexion sur l'humanité

Sous ses apparences de somptueuse visite guidée, *La Grotte des rêves perdus* se transforme ainsi peu à peu en une bouleversante réflexion sur l'humanité et ses confins : le film embrasse à la fois ses origines, à travers la naissance de l'homme moderne et l'apparition de l'art il y a 36 000 ans, mais aussi son devenir, que Werner Herzog évoque dans un *finale* de science-fiction.

En filmant la silhouette menaçante de la centrale nucléaire du Tricastin et les sauriens de la Ferme aux crocodiles de Pierrelatte (dont l'électricité de la centrale alimente l'écosystème tropical), le film ouvre une fenêtre sur un monde post-humain que laissent craindre bouleversements climatiques ou menaces de l'atome.

« Dans mon oeuvre, déclarait Werner Herzog, la frontière entre documentaire et fiction n'est pas évidente. Mes documentaires sont délibérément stylisés et inventifs, car je hais le cinéma-vérité, tous ces films qui prétendent enregistrer la réalité avec des manières de comptable. La vérité que je recherche au cinéma est d'ordre poétique, extatique. »





Cadre pédagogique

Dès leur naissance, les **arts plastiques**, en tant que discipline, ont d'abord tourné le regard vers l'art en train de se faire. De surcroît, pensés comme articulation entre une pratique instauratrice et un regard éclairé autant qu'éclairant sur les œuvres et le contexte de leur élaboration, les arts plastiques ont une nature qui les porte **vers le texte**, qu'il s'agisse d'écrits esthétiques, de témoignages d'artistes, et bien entendu, d'histoire de l'art.

Pour ces deux raisons, au moins – la distance presque incommensurable qui nous sépare de lui ainsi que l'absence d'information quant aux intentions ayant présidé à sa création –, **l'art de la préhistoire** occupe une place relativement modeste dans le champ des références.

À la fois documentaire et œuvre de réflexion sur l'acte créateur, *La Grotte des rêves perdus* offre l'occasion d'aborder cet art des tout débuts, et de montrer que les notions et les questions inscrites dans les programmes de l'enseignement des arts plastiques actuellement en vigueur sont **déjà présentes dans les peintures de la grotte Chauvet**, réalisées il y a 36 000 ans de cela pour les plus anciennes. Au-delà, donc, de la distance qui nous sépare de ces dessins et peintures, le fait que l'homme cherche à élaborer des images qui rendent compte du monde et de ce qu'il perçoit de la réalité soit une préoccupation qui perdure au point d'en faire, aujourd'hui encore, un objet d'enseignement, ne peut que nous toucher.

Trois grandes questions

Du point de vue des **arts plastiques**, ces œuvres lointaines questionnent le dessin, sous l'angle technique autant que sous celui du rapport avec la réalité. Elles mettent aussi en jeu le rôle de la paroi comme support de manière très riche, qu'il s'agisse de sa nature (la paroi et ses accidents) ou de la dimension spatiale qu'elle induit, en relation avec la question de l'éclairage. La rigueur et la finesse des études conduites par les équipes travaillant sur la grotte Chauvet – ce dont le film rend parfaitement compte –, offrent à l'évidence de nombreux points d'appui pour intégrer pleinement ces œuvres dans le champ de référence d'un enseignant d'arts plastiques.

En matière d'**histoire de l'art**, la découverte de la grotte Chauvet a provoqué un choc tant les œuvres qu'elle contient bouleversent les chronologies jusqu'alors admises. Vieilles de près de 36 000 ans, il s'agit des plus anciennes peintures connues. Dans leur libellé officiel, les **programmes d'histoire des arts** ne font pas mention de l'art de la préhistoire, pourtant la plus longue période de création de l'humanité. Là encore, le film de Werner Herzog est sans doute l'occasion d'éclairer cette vaste zone restée dans l'ombre et de s'appuyer sur son travail pour interroger la manière dont l'histoire de l'art se construit, notamment en ce qui concerne ses origines.

En résumé, donc, les **trois questions traitées** :

> Le **dessin** : traces, tracés, écarts

> Les **parois** : supports, espaces

> **L'histoire de l'art** : les origines

A/ Repères

Les hommes qui ont dessiné sur les parois de la grotte Chauvet ne disposaient que de quelques **outils**, qui leur permettaient soit de retirer de la matière au support (gravure, raclage, à l'aide de pointes dures ou de la main), soit d'en ajouter (charbon de bois, argile appliquée au doigt ou bien soufflée).

Certains dessins combinent d'ailleurs plusieurs de ces techniques (*ill. 1*).

Mais malgré ce petit nombre d'outils, ce qui frappe d'emblée, c'est l'éventail des procédés graphiques et de leur utilisation dans le but de produire des effets variés, ce qui témoigne que l'artiste de l'Aurignacien était déjà animé d'intentions expressives et tout à fait en mesure d'effectuer des choix parmi les outils et les gestes possibles, en les associant, en les combinant, afin de parvenir à son but.

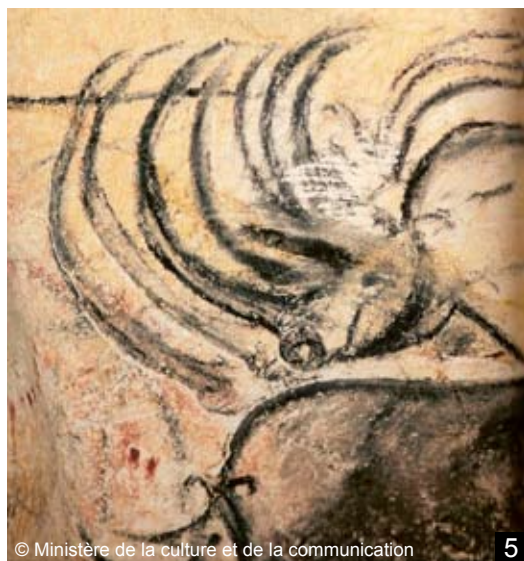
Ainsi, sont repérables les **gestes graphiques** suivants :

Dessin au trait	<i>ill. 2</i>	Figure obtenue par une ligne de contour
Estompe et modelé	<i>ill. 3</i>	Étalement gradué de la matière coloré permettant de rendre l'impression du volume et des ombres.
Effets de profondeur	<i>ill. 4</i>	Procédés par lesquels est restituée la profondeur de l'espace (plans, ce qui se trouve devant, derrière)
Impression de mouvement	<i>ill. 5</i>	Travail graphique permettant de traduire le galop de l'animal
Réserve	<i>ill. 6</i>	Partie du support non recouverte, entrant dans la composition d'ensemble
Empreinte	<i>ill. 7</i>	Signe d'une nature particulière car la nécessité du contact avec le support atteste de la présence physique du modèle (la main de l'artiste ?)
Repentir	<i>ill. 8</i>	Trace d'un dessin préalable en partie remanié jusqu'à l'obtention de la forme voulue
Recherche de composition	<i>ill. 9</i>	Travail de réflexion visant à trouver à chaque élément sa place dans l'image d'ensemble.

Le repentir, qui donne à voir le travail de l'artiste dans la recherche d'une forme visée, ainsi que dans la mise au point de compositions complexes, comme le troupeau des lions dont les regards et l'attitude sont tendus en direction de la proie chassée, montrent que les hommes qui ont réalisé ces dessins et peintures mettent déjà en œuvre une démarche de nature artistique, incluant phase de projection, phase de réalisation et recul critique.

La question de la **ressemblance au modèle** se traduit non seulement par cet acharnement à trouver la forme la plus proche du modèle, mais aussi par des choix délibérés comme le recours privilégié au profil (angle sous lequel l'animal est le plus facilement reconnaissable), l'inclusion de détails (pelages, détails anatomiques tels que la longueur des cornes), l'utilisation des accidents du support (voir plus loin). L'artiste de l'Aurignacien ne s'en tient pas à cette seule dimension de la ressemblance. Car ce qui fascine le spectateur contemporain, c'est qu'en même temps que cet artiste développe ces fascinantes capacités figuratives, précises au point de constituer des sources d'information pour les paléontologues (ainsi, grâce au dessin de la salle du fond a pu être tranchée la question de la présence ou non d'une crinière chez les lions mâles), il vise aussi une autre forme de ressemblance en restituant les mouvements et les caractères de l'animal, jouant sur ce que l'on nomme **l'écart expressif**.

« **L'invention de la représentation** », pour reprendre les termes du scientifique interrogé à la fin du film, qui passe par la mise au point de ces tracés, répondait à la nécessité ressentie par ces hommes ayant vécu dans les Gorges de l'Ardèche il y a 30 000 ans, de laisser une trace de la réalité les entourant, celle des animaux dont ils se nourrissaient, contre lesquels ils devaient se protéger, au milieu desquels ils vivaient. Ils ont enregistré l'image de la faune avec laquelle ils cohabitaient alors, pour eux et pour les autres (quel sens aurait, sinon, la reprise d'un dessin à 5 000 ans de distance ?) ce qui les rend finalement proches du cinéaste voulant garder une trace de cette œuvre extraordinaire que le grand public ne verra jamais de ses propres yeux.



B/ Dans les programmes

Quels que soient les niveaux concernés, la question du dessin traverse les programmes de l'enseignement des arts plastiques.

Toutefois, les repérages précédents conduisent à mettre l'accent sur la classe de quatrième. Les instructions relatives à cette classe invitent en effet à se saisir des relations entre « Images, œuvres et réalité ». Parmi les entrées déclinant cette vaste question, nous pouvons en retenir trois :

Classe de 4^e (extraits des programmes officiels)

« La nature et les modalités de production des images », qui permet d'approfondir les relations entre trois éléments : la nature de l'image – ici une image cachée à l'intérieur des grottes, dont la fonction nous échappe mais qui possède indéniablement une visée représentative – , les moyens de sa production, enfin, les gestes et supports en jeu.

« Les images et leurs relations au réel », entrée permettant d'aborder le lien que l'image entretient avec le référent.

« Les images et leurs relations au temps et à l'espace », et, plus précisément ici, il s'agira de s'interroger de manière très concrète sur ce que la réalisation de ces dessins et peintures implique en termes de maîtrise de séquences d'observation et de production.

C/ Proposition pédagogique pour le collège

Rappelons cette évidence : l'artiste aurignacien ne disposait pas d'un modèle lorsqu'il travaillait au fond de la grotte, à la lueur d'une torche.

La formation dans son esprit d'un souvenir précis de l'animal représenté dut certainement requérir de sa part une capacité d'observation aiguisée ainsi qu'une fréquentation régulière du modèle. L'homme à l'origine de ces images s'est donc immergé dans son environnement quotidien, sur lequel il porte un regard attentif. Il s'imprègne du référent extérieur avant de se glisser dans l'univers clos de la grotte.

Dans ce passage du modèle au dessin, du dehors au dedans, il se peut que l'artiste ait eu recours à des esquisses, des notations graphiques sur des supports légers qui ne se sont pas conservés. Autrement dit, il a dû garder des traces de cet environnement, dont certaines étaient sans doute de nature graphique.

Cette dimension d'une trace extérieure, dans le tracé de laquelle jouent à la fois la mémoire et l'observation de l'espace et de l'environnement alentour peut constituer une **piste pédagogique à travailler avec des élèves de 4^e**, en reprenant les trois temps suivants, qui correspondent au découpage proposé par Jean-Yves Petiteau dans l'article qu'il donne au sein de l'ouvrage collectif *Marcher en ville* (éditions des archives contemporaines, 2010, p.49) : « *Un itinéraire, c'est après l'enregistrement du récit, sa transcription intégrale et son montage* ». Cette dernière notion nous intéressera tout particulièrement car elle rejoint, dans ce cadre précis, celle de composition.

La consigne de travail pourrait donc se décomposer ainsi :

- > Temps 1 : relevé graphique des traces
- > Temps 2 : reportage photographique
- > Temps 3 : composition d'un itinéraire

C/ Proposition pédagogique pour le collège

Temps 1 : relevé graphique des traces

CONSIGNE : Imaginez qu'une personne ne parlant pas votre langue vous demande le chemin qu'il faut emprunter pour aller de votre domicile à la salle de classe où vous vous trouvez actuellement. Dessinez de mémoire tous les indices, toutes les marques, tous les repères visuels qui se trouvent sur ce chemin et qui permettraient, sans recourir à la parole, d'indiquer la route à votre interlocuteur.

- > une série de dessins que vous organiserez comme bon vous semble, avec toutefois la nécessité d'un ordre.
- > nécessité d'être le plus précis possible dans le choix de vos repères.
- > nécessité que ces repères soient le plus reconnaissables possible.
- > possibilité d'ajouter des signes graphiques.

Quelques points à soulever avec les élèves :

- > nature des repères retenus (paysage ou fragments de paysages, objets, inscriptions, enseignes, personnes ...)
- > nature du dessin employé (dessin au trait, éléments de perspective, modelé, schéma technique, plan, symboles, couleurs ...)
- > angle sous lequel les repères sont représentés (autrement dit : comment l'élève s'est assuré qu'ils seront reconnus?)
- > échelle de représentation (indication de la taille des repères dans la réalité)

Temps 2 : Reportage photographique (travail à effectuer entre deux séances)

CONSIGNE : À l'aide d'un appareil ou de votre téléphone portable, photographiez les repères que vous aviez dessinés en classe. Si cela vous semble nécessaire, ajoutez des repères auxquels vous n'auriez pas pensé.

Quelques points à soulever avec les élèves :

- > comparaison entre le dessin et la photographie : quels écarts ? Pourquoi ?
- > repères supplémentaires
- > détails permettant d'accentuer la ressemblance

C/ Proposition pédagogique pour le collège

Temps 3 : Composition d'un itinéraire (travail en deux temps)

CONSIGNE 1 : Composer un itinéraire dans lequel prendront place les repères déjà dessinés, complétés si nécessaire des repères photographiés (dessin au trait uniquement)

CONSIGNE 2 : Imaginez à présent qu'entre le début du chemin (votre domicile) et la fin du chemin (la salle de classe), le jour se lève progressivement. Il fait encore nuit lorsque vous quittez la maison, mais déjà jour quand vous arrivez dans la salle d'arts plastiques.

> Rendre ce progressif éclaircissement sur votre dessin

> Travailler au fusain uniquement

Quelques points à soulever avec les élèves :

- > organisation spatiale des repères (perspective, linéarité, espacement entre les repères ...)
- > travail de clair-obscur réalisé au fusain (estompe, réserve, passages ...)
- > nature particulière du fusain (l'un des instruments graphiques les plus anciens au monde)

D/ Pour aller plus loin

En tant qu'œuvre réfléchie par un artiste, le film de Werner Herzog peut, lui aussi, s'inscrire dans cette problématique.

Il est donc susceptible de faire l'objet d'un questionnement auprès des élèves sur deux aspects au moins (plus spécifiquement, niveau 4^e pour la question de la ressemblance, niveau **Seconde** pour celle de l'écart) :

Premier aspect (4^e) : À l'exception de quelques scientifiques, qui ne peuvent, de surcroît, y séjourner qu'un temps très court, la grotte Chauvet demeurera à jamais une œuvre invisible. Le grand public ne peut en voir que des reproductions, des images – donc des traces.

D'où ce questionnement à adresser aux élèves:

Par quels choix techniques et artistiques Werner Herzog cherche-t-il à réduire autant que possible l'écart entre l'espace inaccessible de la grotte et les images qu'il en propose ?

Quelques points à soulever avec les élèves :

> Le recours à la 3D permet au cinéaste de restituer plus fidèlement l'espace de la paroi. Les dessins se déployant sur des supports qui ne sont pas plats (*cf.* plus loin), toute photographie comporte nécessairement une distorsion. La 3D restitue donc le dessin dans l'espace, tel qu'il a été conçu au départ. Le procédé technique n'est pas utilisé à des fins spectaculaires, qui viseraient à faire virtuellement entrer des objets dans l'espace du spectateur, mais bien plutôt de donner l'impression au spectateur d'entrer dans un espace devant lui.

> Après nous avoir fait découvrir l'espace de la grotte, et avant de laisser la conclusion aux crocodiles de Pierrelatte, Werner Herzog consacre plusieurs minutes à des longs plans uniquement accompagnés de musique, dans un face à face silencieux avec les parois des chevaux ou des lions. C'est un choix cinématographique qui pourrait sembler redondant mais qui, en fait, répond à l'idée que seule peut nous rester une trace de ces peintures stupéfiantes. Werner Herzog laisse sa caméra effleurer du regard les parois accidentées, couvertes de dessins, animé de la conscience qu'il n'y reviendra jamais. Ces plans constituent à la fois un hommage fasciné et un adieu. À travers son œil, nous jetons à notre tour un dernier regard à ces œuvres. Désormais, seules existeront des traces.

D/ Pour aller plus loin

Second aspect : La 3D donne au spectateur l'impression d'être au plus près de la paroi et de ses accidents. Grâce au laser et aux logiciels de calcul, l'imagerie scientifique, à laquelle le film consacre aussi une séquence, enregistre fidèlement les coordonnées de la grotte, dans le but de la reproduire et d'en faire un lieu de visite. Là encore, le film de Werner Herzog est l'occasion de formuler un questionnement en direction des élèves :

Jamais le grand public ne pourra pénétrer dans la grotte. Le film présente plusieurs projets pour permettre au public de connaître, malgré tout, l'intérieur de la grotte. Quels sont ces dispositifs ? Est-ce la même chose de visiter la grotte ou sa réplique ? Pour quelles raisons ?

Quelques points à soulever avec les élèves :

L'occasion peut être saisie de renvoyer les élèves vers un texte célèbre de **Walter Benjamin**, écrit en 1935, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (Éditions Allia, 2003). Les premières pages apportent les éléments de réflexion suivants :

« A la plus parfaite reproduction il manquera toujours une chose : le hic et nunc de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve. C'est cette existence unique pourtant, et elle seule, qui, aussi longtemps qu'elle dure, subit le travail de l'histoire ». (p. 13)

« Mais, en face de la reproduction faite de main d'homme et généralement considérée comme un faux, l'original conserve sa pleine autorité ; il n'en va pas de même en ce qui concerne la reproduction technique. Et cela pour deux raisons. En premier lieu, la reproduction technique est plus indépendante de l'original que la reproduction manuelle. Dans le cas de la photographie, par exemple, elle peut faire ressortir des aspects de l'original qui échappent à l'œil et ne sont saisissables que par un objectif librement déplaçable pour obtenir divers angles de vue ; grâce à des procédés comme l'agrandissement ou le ralenti, on peut atteindre des réalités qu'ignore toute vision naturelle [...] En second lieu, la reproduction technique peut transporter la reproduction dans des situations où l'original lui-même ne saurait se trouver » (p. 15)

« Tous ces caractères se résument dans la notion d'aura, et on pourrait dire : à l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura. » (p. 16)

« [L'aura :] On pourrait la définir comme l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il. » (p. 19)

> Le *hic et nunc* de l'œuvre, c'est à dire le fait qu'elle soit localisée en un temps et en un lieu, la rendent, proprement intransportable, non transposable. Par exemple, le film donne une idée du chemin escarpé qu'il faut emprunter pour parvenir à la porte d'entrée, il insiste aussi sur le rapport que la grotte entretient avec le paysage autour, et notamment l'arche naturelle au-dessus de l'Ardèche. L'œuvre est inscrite dans le paysage d'une manière qu'il ne saurait être question de reproduire. Sa réplique recouvrira, on peut l'imaginer, l'allure d'un musée accessible au plus grand nombre, conçu pour accueillir le plus de visiteurs possible, dans les meilleures conditions possibles. Enfin, évidence qu'il faut tout de même énoncer : les peintures sur les murs seront nos contemporaines.

> Si la grotte Chauvet appartient à la préhistoire, sa réplique est a-historique, hors du temps, reconstituée à l'aide d'images contemporaines mimant une réalité disparue depuis bien longtemps.

> La notion d'**aura** convoquée par Benjamin résume finalement la question posée aux élèves. Le terme d'aura est d'ailleurs employé dans le commentaire du film : « *Ce décor a une aura mélodramatique* ». Ce lointain si proche, c'est d'abord celui des millénaires qui nous séparent de ces dessins. Leur reproduction, contemporaine, ne peut pas susciter les sentiments éprouvés face à l'original, tracé par cette lointaine main dont l'empreinte est encore lisible. C'est ensuite le lointain de l'usage de ces images qui est en jeu, un usage sur lequel les scientifiques s'interrogent, probablement culturel, voire cérémoniel, à mettre en regard avec la visée touristique des reproductions.

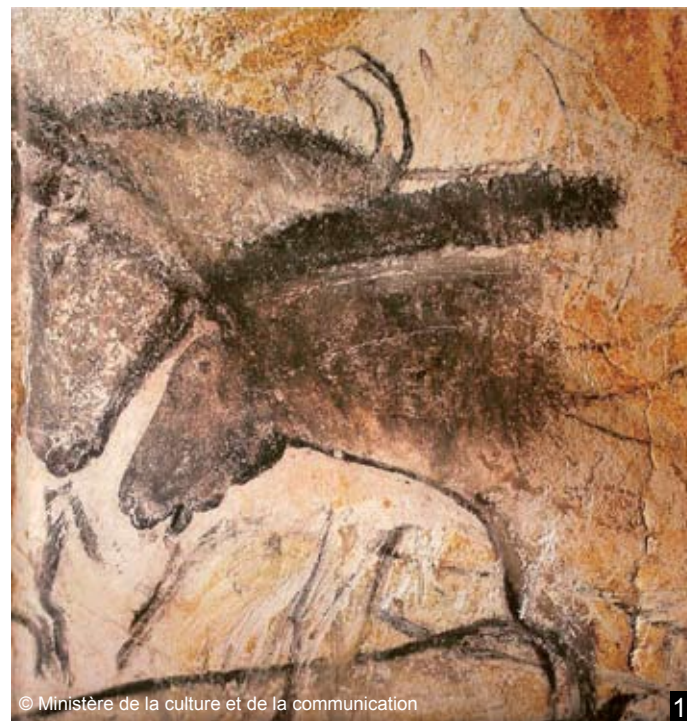
A/ Repères

La plupart du temps, les élèves travaillent sur des supports choisis pour leur neutralité – le fameux 24 x 32 blanc dont seul le grain est parfois utilisé sciemment. Cette conception d'un support, « *si longtemps occulté* », pour reprendre le mot de Florence de Mèredieu (*Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*, Bordas, 1994, page 118) renvoie à la tradition albertienne du tableau comme fenêtre ouverte sur le monde, devant s'effacer au profit de l'image qu'il porte.

Aux nombreux artistes contemporains qui ont, toujours selon Florence de Mèredieu, « *réhabilité* » la question du support, pourquoi ne pas ajouter l'artiste de l'Aurignacien ? L'utilisation qu'il fait des caractéristiques de la paroi est en effet frappante par son ingéniosité et son sens plastique.

Quelques exemples d'utilisation des caractéristiques du support :

Les failles du support	<i>ill. 10</i>	Le bouquetin a été dessiné en rouge en utilisant au maximum les failles et les accidents de la paroi : deux fissures parallèles pour les cornes ; une faille ondulée pour la ligne du dos courant jusqu'à la croupe de l'animal.
La couleur du support	<i>ill. 11</i>	Le fusain broyé, mélangé à l'agile ocre recouvrant la paroi a permis d'obtenir des nuances brunes reproduisant la robe de ce cheval.
Les irrégularités du support	<i>ill. 12</i> & <i>ill. 13</i>	L'artiste a dessiné l'œil du lion central dans une petite cavité de la paroi, comme dans le creux de l'orbite, ce qui donne une intensité supplémentaire à son regard. Dans une autre grotte, située à Rouffignac en Dordogne, l'artiste magdalénien, il y a 13 000 ans environ, a utilisé le rognon de silex incrusté dans la paroi pour figurer l'œil de son mammoth.
L'espace du support	<i>ill. 14</i>	Le dessin du rhinocéros à gauche, celui du bison à droite semblent sortir du renforcement, comme s'ils sortaient d'un abri (NB : c'est sur ce type d'image que la déformation liée à la remise à plat photographique est le plus sensible)



Cet opportunisme plastique ainsi que l'exploitation des richesses du support mettent en jeu un regard à l'affût, pris dans une interaction entre le modèle, le support examiné à la lueur de la lampe, et le geste, ce que Ernst Gombrich formule ainsi dans *L'art et l'illusion* (Gallimard, 1996, page 73) : « *La peinture est un acte et, en conséquence, l'artiste a tendance à voir ce qu'il peint plutôt qu'à peindre ce qu'il voit* ».

Sans qu'il soit question de faire le parallèle entre ces dessins lointains et les théories qu'il a formulées à propos de l'évolution du dessin chez l'enfant, il est tentant toutefois d'emprunter à Georges-Henri Luquet le concept de **réalisme fortuit**, c'est à dire, la capacité de voir dans un système de lignes ou de formes tracées au hasard, l'ébauche d'un réalisme qu'il s'agirait ensuite de préciser (Cf. le chapitre 8. Supports, espaces : pour aller plus loin).

Cette forme de réalisme n'est d'ailleurs pas réservée aux seuls petits enfants ou aux tout premiers artistes. Sur les chemins ardéchois, à quelques kilomètres seulement de la grotte Chauvet, voici ce qu'en juillet 2011, il était possible de voir :



Enfin, la dimension spatiale du support induit aussi des questions liées à la situation des dessins les uns par rapport aux autres, les rapports qu'il est possible d'imaginer entre des peintures se faisant face ou bien se rencontrant dans le pli de la roche. Cet environnement dessiné, il faut le rappeler, n'était découvert que par bribes, au gré des déplacements de la torche. Comme il est rappelé dans le commentaire du film, les formes devaient naître de cette rencontre entre la lumière et la paroi : « *Ils avaient besoin du feu pour regarder les peintures.* ».

B/ Dans les programmes

Portant à nouveau sur la question du dessin, les entrées déjà citées pour la classe de quatrième permettent de situer les propositions pédagogiques pour ce niveau, ainsi que pour la classe de troisième :

Classes de 4^e et 3^e (extraits des programmes officiels)

En 4^e

« La nature et les modalités de production des images », qui permet d'approfondir les relations entre trois éléments : la nature de l'image, les moyens de sa production, enfin, les gestes et supports en jeu.

En 3^e

« Les images et leurs relations au temps et à l'espace ». On retiendra plus particulièrement la première entrée : « La prise en compte et la compréhension de l'espace de l'œuvre » :

« Il s'agit, pour en comprendre la portée artistique, d'affiner la perception des dimensions de l'espace et du temps comme éléments constitutifs de l'œuvre: œuvre in situ, installation, environnement et les différentes temporalités de celles-ci : durée, pérennité, instantanéité. L'espace de présentation de l'œuvre : rapport entre l'échelle de l'œuvre et l'échelle du lieu, accrochage, mise en scène, éclairage ; l'espace scénique et ses composants : cube scénique de la représentation picturale et théâtrale, scénographie, profondeur, corps, lumière, son. »

NB : il faut se garder ici de tout anachronisme et de prêter à ces œuvres des intentions qui ne leur appartiennent pas. Ce qui semble devoir être souligné, néanmoins, c'est, au-delà du rôle plastique joué par le support, la volonté de mettre en place un espace souterrain dédié au moins en partie au dessin, et d'y installer une forme de mise en scène dont le sens nous échappe mais que les chercheurs ainsi que le film rendent bien perceptible.

On retiendra **deux grandes propositions pédagogiques** pour chaque niveau :

- > Pour les 4^e : un travail à partir de tâches / de frottages
- > Pour les 3^e : un travail sur la mise en espace du dessin

C/ Proposition pédagogique 1 : Classe de 4^e

« Le point de départ est la surface à animer – toile ou feuille de papier – et la première tache de couleur ou d'encre qu'on y jette : l'effet qui en résulte, l'aventure qui en résulte. C'est cette tache, à mesure qu'on l'enrichit et qu'on l'oriente, qui doit conduire le travail. Un tableau ne s'édifie pas comme une maison, partant de cotes d'architectes, mais : dos tourné au résultat – à tâtons ! à reculons !

[...] Et toi, peintre, des taches de couleur, des taches et des tracés, regarde tes palettes et tes chiffons, les clés que tu cherches y sont ».

Jean Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*

SUPPORT : Fragment de palette récupéré dans la poubelle de la salle d'arts plastiques

CONSIGNE : Une palette, sur laquelle sont posées une ou plusieurs taches de couleur vous a été distribuée au hasard. Vous voici dans la situation décrite par le peintre Jean Dubuffet. Alors, suivez son conseil : regardez cette palette et faites-en surgir une image qui tienne compte des taches qui y sont posées.

- > Vous travaillerez directement sur la palette, sans la découper
- > Vous travaillerez au pastel uniquement (pour différencier les taches de départ et vos ajouts)
- > Vous avez la possibilité de coller cette palette sur un autre support

Quelques points à aborder avec les élèves :

- > Liste des opérations effectuées, et leur ordre : orientation de la palette, regard porté sur la palette, choix d'un élément de départ, éléments ajoutés, taches restantes ...
- > Ce qu'on a appelé le « réalisme fortuit »
- > Des images incluses les unes dans les autres : une première image en générant une seconde, etc ...
- > Des images « hybrides » : le hasard et le contrôle, le support et le tracé, ...
- > Le travail de couleur obtenu par transparence, recouvrement, ...

Une variante de cette consigne, ou bien une prolongation, peut consister à faire réaliser par les élèves une collection de frottages, obtenus en frottant du graphite sur un papier posé contre un support présentant des aspérités. Ensuite, on peut proposer de partir des formes et matières obtenues et d'essayer d'en dégager un paysage par exemple, en limitant au maximum le recours au dessin.

C/ Proposition pédagogique 2 : Classe de 3^e

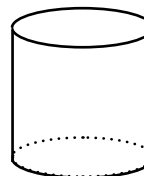
Temps 1 : Sensibilisation à la mise en espace d'un dessin

SUPPORT : une feuille qui sera ensuite refermée sous forme d'un cylindre

CONSIGNE : Couvrir le support d'un dessin évoquant une course-poursuite

Quelques points à aborder avec les élèves :

- > rôle du support dans la composition retenue
- > présentations possibles pour un travail de cette nature (mise en espace)
- > autres compositions possibles sur un format de ce genre



Temps 2 : Approfondissement

CONSIGNE : Investir un coin ou un recoin de la salle d'arts plastiques

- > concevoir une production se déployant dans ce coin ou recoin
- > dans cette production, faire une place au dessin
- > réfléchir à l'éclairage
- > effectuer plusieurs prises de vue sous différents angles
- > choisir l'une des prises de vue et argumenter ce choix

D/ Pour aller plus loin

Quelques textes célèbres en rapport avec les notions abordées précédemment, dont la lecture pourrait être proposée aux élèves:

« C'est que si tu regardes quelques murs barbouillés de taches ou les pierres de divers mélanges, tu pourras y voir les ressemblances de divers paysages ornés de montagnes, de fleuves, de pierres, d'arbres, de grandes plaines, de vallées et de collines en diverses manières; tu pourras encore y voir diverses batailles et des actes prompts de vives expressions, d'étranges airs et visages et vêtements; et des choses infinies que tu pourras ramener à une entière et bonne forme. »

Léonard de Vinci, cité par Ernst Gombrich, *L'art et l'illusion*, page 159

« Je crois que les arts qui cherchent à imiter les créations de la nature ont débuté ainsi : un jour on découvrit par hasard, dans un tronc d'arbre, dans un monticule de terre, ou dans quelque autre objet, des contours qu'il suffisait de modifier très légèrement pour obtenir une ressemblance frappante avec certaines choses de la nature. »

Leon Battista Alberti, *De Statua*, cité par Ernst Gombrich, *L'art et l'illusion*, page 90

À propos du rôle de la lumière et de ce qu'elle peut révéler d'une surface, on se tournera vers Rodin, dans *L'art* (Grasset, Les cahiers rouges, 1911, p. 45) qui profite de la nuit pour éclairer un torse classique à la lampe afin d'en faire ressortir toutes les aspérités et les saillies.

En regard de cette expérience, on pourra également revoir les fameux clichés de graffitis, pris la nuit par Brassai :



Enfin, les élèves pourront être questionnés à propos de la manière dont Werner Herzog utilise la lumière dans son film.

Les contraintes matérielles l'ont conduit à recourir à un éclairage d'appoint, mais loin de réduire l'impact de ses images, il s'en sert pour mieux faire partager au spectateur la manière dont les œuvres de la grotte Chauvet pouvaient apparaître, ou disparaître, aux yeux de ceux qui, il y a plusieurs dizaines de milliers d'années, les contemplaient à la lueur d'une torche.

A/ Repères

Lorsqu'en 1955, Georges Bataille consacra un ouvrage à Lascaux, découverte quinze ans plus tôt, il lui donna comme titre: *Lascaux ou la naissance de l'art*. Dans son avant-propos, il écrivait ceci : « *Autrefois, la véritable naissance de l'art, l'époque à laquelle il avait pris le sens d'une éclosion miraculeuse de l'être humain, semblait beaucoup plus proche de nous. L'on parlait de miracle grec et c'était à partir de la Grèce que l'homme nous paraissait notre semblable. [...] Mais ce n'est pas tellement du miracle grec que nous devrions parler désormais que du miracle de Lascaux* ».

Lorsqu'ils éditèrent leur ouvrage sur la grotte Chauvet, presque deux fois plus ancienne que celle de Lascaux, les auteurs sous-titrèrent: « L'art des origines ».

Questionnement proposé aux élèves:

Comparer la formule employée par Bataille et celle retenue par les auteurs du livre sur la grotte Chauvet. Qu'est-ce que cette comparaison indique à propos du regard porté sur l'art préhistorique ?

> La *naissance* fait place aux *origines*. L'apparition du pluriel rend compte du caractère nébuleux, éclaté, discontinu des connaissances en ce domaine. L'idée d'une lente évolution, homogène, n'a plus cours aujourd'hui. Il n'y a sans doute pas eu un point de départ commun à tous les hommes de la préhistoire.

> Bataille voulait voir dans Lascaux la naissance d'un art qui courrait jusqu'à nous, induisant l'idée que le dessin ou la peinture pariétale était un objet d'une nature comparable avec nos œuvres contemporaines. La formule *L'art des origines* semble plutôt indiquer une concomitance : il est question ici d'un art qui accompagne les origines, qui reste le contemporain des origines, et qui, par conséquent, ne peut être déplacé dans notre temps sans précautions. La fonction de ces images nous est inaccessible. Nous pouvons avoir avec elles une relation de nature esthétique mais nous ne savons pas, au fond, à quel imaginaire elles renvoient. Nous sommes avec elles dans un rapport d'altérité qui n'exclut pas pour autant que nous en partageons la beauté.

Ces dernières remarques peuvent être saisies pour relancer un dernier questionnement à destination des élèves :

Compte-tenu de tout ce qui vient d'être énoncé, comment comprenez-vous le titre donné par Werner Herzog à son film ?

B/ Proposition pédagogique

Nous nous contentons d'indiquer ici deux pistes, en laissant aux enseignants le soin de développer leurs propositions pédagogiques à partir des indications formulées.

Première piste (tous niveaux) : Reconstituer une frise

Les échelles temporelles en jeu sont tellement vastes qu'il est difficile de s'en faire une idée. Quels que soient les niveaux concernés, il peut être intéressant, afin de fixer les ordres de grandeur de mettre le temps en espace en utilisant des œuvres-repères connues de tous.

Sur une ligne droite tracée à la craie dans la salle, marquer les points suivants :

La grotte Chauvet	32 000 ans	3,20 mètres
La grotte de Lascaux	17 000 ans	1,70 mètres
Le Sphinx de Gizeh, en Égypte	4 500 ans	45 centimètres
Le Parthénon, en Grèce	2 500 ans	25 centimètres
Notre Dame de Paris	650 ans	6,5 centimètres
<i>La Joconde</i> de Léonard de Vinci	500 ans	5 centimètres
<i>Guernica</i> de Pablo Picasso	75 ans	7,5 millimètres

B/ Proposition pédagogique

Deuxième piste (classe de sixième)

La classe de sixième est tournée vers « L'objet et l'œuvre ». Les programmes mentionnent notamment ces deux entrées.

Classes de 6^e (extraits des programmes officiels)

L'objet et son environnement

Cette entrée permet d'explorer les modalités et les lieux de présentation de l'objet (exposition, installation, intégration ; le musée, la vitrine, l'espace quotidien, l'écran) et plus particulièrement le traitement (le cadre, le socle, le piédestal).

L'objet dans la culture artistique

Il s'agit de traiter la question du statut de l'objet, lequel peut être artistique, symbolique, décoratif, utilitaire ou publicitaire, et notamment de découvrir la place de l'objet non artistique dans l'art (papiers collés, objets naturels ou manufacturés, détournés).

En s'inspirant de l'exposition « Futur antérieur, Trésors archéologiques du 21^e siècle après J.-C. », au musée romain de Lausanne-Vidy en octobre 2002-avril 2003 et du catalogue l'accompagnant (Infolio éditions), ou du livre de David Macaulay, *La civilisation perdue : naissance d'une archéologie* (L'école des loisirs, 1982), il pourrait être proposé à des élèves de 6^e de se mettre dans la peau d'un archéologue des temps futurs étudiant les objets de leur quotidien. Plusieurs directions sont envisageables :

- > Porter un regard distancié et poétique sur les objets qui nous environnent
- > Fragmenter les objets, leur donner de la patine, les assembler, les classer ...
- > Rédiger des notices descriptives, proposer des interprétations quant à l'usage des objets
- > Concevoir les modalités d'exposition des fouilles fictives
- > Réaliser des prises de vue

Cadre pédagogique

Niveau et place dans le programme : Terminales générales et technologiques.

Notions concernées : Culture, art et technique (toutes séries), conscience (séries générales), interprétation et histoire (séries L et ES), existence et temps (série L).



Argument : La découverte de la grotte dite Chauvet, en Ardèche, en 1994, a entraîné un bouleversement dans la connaissance de la préhistoire. La datation au carbone 14 évaluant les œuvres pariétales qui s'y trouvent à plus de 30 000 ans avant nous, les scientifiques ont découvert là les plus anciennes œuvres rupestres connues à ce jour, dont la technique (usage du relief et de la perspective, estompe, réalisme de la représentation des chevaux et des fauves, etc.) est incomparable et met à mal l'idée d'un progrès continu de l'art préhistorique (selon Jean-Michel Geneste, directeur scientifique de la Grotte, l'art de Chauvet est comme « *une entrée fracassante* », « *un événement explosif soudain* »). Manifestation inestimable de la culture de l'*Homo sapiens*, ces œuvres donnent à penser l'origine de l'homme, à travers les caractéristiques qui semblent le distinguer d'un hominidé proche comme *Homo neanderthalensis* (contemporain du premier sur une période de 10 000 ans en Europe), notamment la création d'images et le symbolisme que ces images présupposent.

D'un point de vue philosophique, il peut alors être intéressant de se demander en quoi l'art des images est une expression originaire de la conscience réfléchie, de l'intelligence et de la culture humaine. L'art, dans le cas de ces peintures, peut être entendu en un sens large, non strictement esthétique, celui d'une activité productrice (ici, d'images) ne visant pas l'utilité immédiate ; il suppose une maîtrise technique, un symbolisme et implique sans doute un usage religieux qu'il faut déterminer. Il s'agit en l'occurrence d'un art des origines dont la signification première est difficile à reconstituer : en l'interrogeant, la recherche scientifique à la fois reconnaît ses limites objectives (comme le dit un anthropologue, le passé « est définitivement perdu »), et s'efforce à la construction, nécessairement interprétative, d'une « représentation » de ce passé.

Werner Herzog, ayant obtenu l'autorisation exclusive de filmer en 3D la grotte, trouve dans cette nouvelle aventure de son cinéma documentaire, l'occasion de préciser sa réflexion propre sur le pouvoir de l'image cinématographique. L'usage de la 3D, même contraint par des conditions drastiques de tournage visant à respecter la conservation des œuvres, épouse en un mimétisme troublant l'effet recherché par les peintres préhistoriques. Son documentaire, lorsqu'il quitte la narration ou l'explication scientifique, pour « laisser parler » les images (longs plans avec variations de lumière et mouvements latéraux sur les animaux peints), vise à créer comme une « archive vivante », le spectateur étant conduit à faire l'expérience de l'art rupestre de la préhistoire comme s'il en était le contemporain.

Conformément à sa *Déclaration du Minnesota : vérité et fait dans le cinéma documentaire* (1999, texte accessible en anglais sur son site : www.wernerherzog.com), Werner Herzog cherche moins la reconstitution impossible des faits qu'une vérité « *poétique, extatique* », chose « *mystérieuse et insaisissable* », qui ne peut être atteinte « *que par la fabrication, l'image et la stylisation* » (articles 1, 4 et 5, notamment).

Objectifs : Il s'agit de réfléchir avec les élèves de terminales, sur la question de l'apparition d'une conscience proprement humaine, donc intelligente, à travers le geste technique de la production d'images, qu'elles soient des empreintes (les mains positives de la grotte) ou des représentations à proprement parler (les animaux peints) : les images peintes, aussi réalistes soient-elles, ne sont-elles rendues possibles par une conscience réfléchie qui met le monde en images ? Cette hypothèse peut s'entendre aussi bien dans une analyse anthropologique contemporaine (voir l'ouvrage de David Levis-William cité en bibliographie) que dans les analyses classiques produites par G.W.F. Hegel dans son *Esthétique*, perspectives explorées ici.

Les **propositions pédagogiques** qui suivent s'articulent comme ainsi :

1/ Dans un premier temps, nous proposons d'accompagner les élèves dans une réflexion préalable au visionnage du film sur la recherche de l'origine de l'homme et ses présupposés philosophiques et épistémologiques. Elle a pour but méthodologique de les aider à distinguer un discours métaphysique ou religieux sur les origines d'une recherche scientifique du commencement. Le visionnage du film permettra d'explorer l'anthropologie évolutionniste, et de montrer sur quel type de preuves et d'hypothèses elle s'appuie. **[Toutes séries]**.

2/ Dans un second temps, il sera possible d'analyser la nature de l'art, dans ses liens avec la conscience et la culture. L'art des origines est d'abord expression de la conscience humaine ouverte au monde qui l'entoure, et, en un certain sens, reconnaissance de soi au sein d'une culture commune. Il est par conséquent la manifestation autant des forces de l'esprit humain que de son rapport à une réalité spirituelle qui dépasse ou englobe l'esprit. **[Séries générales, puis technologiques pour la 2ème partie]**.

3/ Le troisième et dernier temps de la réflexion sera occupé à l'examen de la nécessité de l'interprétation de l'art pariétal de Chauvet, aussi bien du point de vue de l'anthropologie que de l'histoire de l'art. L'interprétation intervient certes là où il y a défaut d'explication définitive, mais ce qui pourrait apparaître comme sa limite initiale est aussi une force qui intègre l'imagination dans la recherche scientifique. Par ailleurs, cela rapproche de fait le travail de la science de l'évocation artistique que constitue le documentaire de Werner Herzog. **[Séries L et ES]**

Fiche-élève n° 1 : La question des origines (apparition de l'homme, naissance de l'art)

Avant la projection du film

A. Les origines de l'homme. La distinction entre les récits de la création et la théorie de l'évolution.

Qu'implique l'idée de création ? Pourquoi apparaît-elle d'abord dans des récits ?

En quoi se distingue-t-elle de la théorie de l'évolution ?

On peut dire que la religion, ainsi que la métaphysique, s'occupent de l'origine et de la cause première là où la science s'occupe du commencement et du processus de mutation des espèces. Qu'est-ce que cela change dans la compréhension de ces deux modes de pensée ?

Peut-on dire, selon l'une ou l'autre de ces conceptions, que l'homme est apparu ? Que laisse entendre cette expression ?

B. Les origines de l'art. Où mettre l'origine de l'art sur l'échelle des temps ?

Quelles sont les plus anciennes formes d'art que vous connaissez ? Que représentent-elles ? A quand les datez-vous ?

Qu'est-ce qui distingue préhistoire et histoire ? Y a-t-il des formes d'art comparables à l'art pariétal préhistorique dans l'art du XX^e siècle ?

Après la projection du film

C. Les origines de l'homme.

En quoi la recherche scientifique organisée autour de la grotte Chauvet fait-elle appel à la conception évolutionniste de l'homme ?

Que sont les espèces Homo sapiens, Homo neanderthalensis, Cro-magnon évoquées dans le film ? En quoi renvoient-elles à l'homme moderne ?

D. Les origines de l'art : un commencement précis ?

Comment les œuvres de la grotte Chauvet ont-elles été datées ? Par comparaison, de quand datent les peintures de la grotte de Lascaux ? Qu'en déduire ?

Pourquoi l'un des scientifiques tient-il le propos paradoxal selon lequel, si le but principal de la recherche est de « trouver ce qui a pu se passer dans la grotte », « on ne saura jamais car le passé est définitivement perdu », on ne peut en créer qu'« une représentation » ?

Éléments de réponse

Nous proposons des éléments de réponse qui n'ont pas pour vocation d'être un « corrigé », les questions posées restant ouvertes et leur traitement laissé à l'appréciation de l'enseignant.

A. Les origines de l'homme. La distinction entre les récits de la création et la théorie de l'évolution.

Qu'implique l'idée de création ? Pourquoi apparaît-elle d'abord dans des récits ?

En quoi se distingue-t-elle de la théorie de l'évolution ?

On peut dire que la religion, ainsi que la métaphysique, s'occupent de l'origine et de la cause première alors que la science s'occupe du commencement et du processus de mutation des espèces. Qu'est-ce que cela change dans la compréhension de ces deux modes de pensée ?

Peut-on dire, selon l'une ou l'autre de ces conceptions, que l'homme est apparu ? Que laisse entendre cette expression ?

La notion de création suppose une cause première qui est l'agent extérieur et transcendant à la réalité créée, en l'occurrence l'homme.

Certaines théologies (monothéistes) font de la création l'acte par lequel Dieu a tout tiré du néant, en donnant une forme définitive aux choses (l'homme serait apparu tel que nous le connaissons, selon cette théorie dite fixiste) ou en laissant les causes secondes poursuivre l'œuvre créatrice (distinction entre création instantanée et création continuée). C'est là une construction théorique opérée sur un récit premier (Genèse dans la tradition judéo-chrétienne) qui n'est pas absolument univoque et laisse place à une interprétation. Ce récit renvoie à un mythe des origines dont la signification pour l'homme, qu'il soit croyant ou non, est incroyablement riche. Cette conception suppose éventuellement que Dieu a une certaine idée de l'homme, qu'il lui assigne une certaine place dans le monde, ce qui induit une existence finalisée, ainsi qu'une norme de l'humain. À l'opposé, la théorie darwinienne de l'évolution, et plus encore le néo-évolutionnisme insistent sur l'absence de finalité dans l'évolution et la diversification des espèces au cours de leur histoire. La théorie de l'évolution s'intéresse aux mécanismes d'adaptation des espèces à leur milieu (parmi lesquels la sélection naturelle) qui leur permettent de survivre en se transformant. Elle ne suppose donc pas les espèces toutes faites, et ne leur assigne aucune raison transcendante, aucune cause finalisée qui expliquerait que telle espèce a réussi à survivre plutôt qu'une autre. C'est, comme le dit Jacques Monod dans l'ouvrage du même nom, le fait d'un mélange de hasard et de nécessité.

L'opposition entre origine (et surtout fondement, ou cause métaphysique) et commencement (catégorie plus épistémologique) peut donc structurer l'opposition entre création et évolution.

Mais ce n'est qu'un outil conceptuel parmi d'autres. Il montre néanmoins que l'orientation de la recherche scientifique passe par l'authentification de faits. La recherche du commencement est celle d'une date, même approximative, qui indique un horizon de preuve pour ces faits. *Homo sapiens* semble être « apparu » en Afrique il y a 200 000 ans, donnée qui permet ensuite d'examiner son rapport aux autres espèces d'hominidés, ses moyens et conditions d'expansion, etc.

B. Les origines de l'art. Où mettre l'origine de l'art sur l'échelle des temps ?

Quelles sont les plus anciennes formes d'art que vous connaissez ? Que représentent-elles ? A quand les datez-vous ?

Qu'est-ce qui distingue préhistoire et histoire ? Y a-t-il des formes d'art comparables à l'art pariétal préhistorique dans l'art du XX^e siècle ?

Les élèves penseront peut-être aux peintures de la grotte de Lascaux (datant de 17 000 environ, entre le Solutréen et le Magdalénien), bien plus récentes que celles de la grotte Chauvet (autour de 31 000 ans pour les plus anciennes fresques selon les chiffres avancées par le site, qui correspondent aux premières datations). La découverte de la grotte en 1994 et la datation des œuvres ont permis de comprendre que l'évolution et la transmission continues des styles dans une vision progressiste de l'histoire de l'art préhistorique étaient peut-être moins évidentes que ce que l'on pensait jusqu'alors. L'achèvement de la forme de la représentation et la maîtrise technique évidente qu'elle suppose (voir les panneaux des chevaux ou celui des fauves) constituent une énigme historique de ce point de vue.

Si les élèves évoquent plutôt l'art antique, ce peut être l'occasion de s'interroger sur le sens de l'art. Pourquoi associent-ils l'art à des formes d'art répertoriées comme telles (la statuaire grecque par exemple) ? Pourquoi exclure l'art pariétal préhistorique de cette appellation ? Il peut être utile d'observer comment le beau, la classification des arts, la théorie de l'art, la situation sociale précise faite aux artistes sont devenus ces critères contraignants pour penser la nature de l'art. Mais de fait, une fois ces a priori questionnés, sinon dépassés, la question de la qualification continue de se poser : l'art souterrain du paléolithique supérieur n'est pas un art comme les autres. Sa définition reste à produire.

Au XX^e siècle, on peut penser à l'art pariétal aborigène et africain, et à Picasso, cité dans le film (mélange des figures animales et humaines).

Après la projection du film :**C. Les origines de l'homme.**

En quoi la recherche scientifique organisée autour de la grotte Chauvet fait-elle appel à la conception évolutionniste de l'homme ?

Que sont les espèces Homo sapiens, Homo neanderthalensis, Cro-magnon évoquées dans le film ? En quoi renvoient-elles à l'homme moderne ?

Les catégories préhistoriques utilisées dans le film (Aurignacien en particulier) sont mises en rapport avec les hominidés qui étaient présents à cette ère, notamment explicitement l'*Homo sapiens* et l'homme de Néandertal, lequel a sans doute échangé avec le premier, mais n'a jamais acquis, d'après les découvertes, la capacité spécifique de créer des images, ni celle de produire des sépultures avec des objets funéraires élaborés (voir étude de Levis-Williams, p. 109). Cette absence de symbolisation laisse penser à des aptitudes mentales moins « avancées » chez ce dernier. De fait, en termes de capacités cérébrales et d'organisation culturelle, *Homo sapiens* correspond à l'homme moderne que nous connaissons. Il a pu être appelé parfois *Cro-magnon*, mais cette catégorie générale est désormais tombée en désuétude. Il peut être intéressant de faire réfléchir les élèves sur la possibilité biologique d'espèce proches et vivant en parallèle, issues d'un ancêtre commun et appartenant à une même dénomination (Homo). Si l'*Homo Sapiens* est la seule espèce à avoir survécu, elle n'est pas pour autant unique en son genre, comme le laisseraient entendre les récits de la Genèse.

D. Les origines de l'art : un commencement précis ?

Comment les œuvres de la grotte Chauvet ont-elles été datées ? Par comparaison, de quand datent les peintures de la grotte de Lascaux ? Qu'en déduire ? Pourquoi l'un des scientifiques tient-il le propos paradoxal selon lequel, si le but principal de la recherche est de « trouver ce qui a pu se passer dans la grotte », on ne saura jamais car « le passé est définitivement perdu », on ne peut en créer qu'« une représentation » ?

La technique identifiée dans le film est le carbone 14, qui permet de dater certains objets et fresques par le dépôt de calcite et les concrétions qui se sont formées dessus sur des milliers d'années. Si l'on a évalué tout d'abord à 31 000 ans environ (avec marge d'erreur) certaines fresques, Jean Clottes, anthropologue, avance la date de 36 000 ans pour les plus anciennes ; le chiffre de 33 000 ans rappelé constamment dans le film semble correspondre à la troisième phase d'occupation de la grotte indiquant une présence humaine.

Par ailleurs, les scientifiques ont montré que les restes d'ursidé présents dans la grotte étaient bien ceux de l'ours des cavernes, représenté dans la galerie du cactus. Or cette espèce d'ours herbivore a disparu vers 28 000 ans BP, confirmant ainsi l'ancienneté de cette œuvre pariétale. Cette dernière datation a fait taire les polémiques contestant l'ancienneté des œuvres. L'énigme de la fraîcheur de conservation des objets et parois est dû à l'effondrement d'une partie de la grotte (le plafond de l'entrée) qui a permis sa fermeture (et une parfaite conservation) pendant 20 000 ans.

Le propos de l'anthropologue indique un horizon directeur, un idéal, ainsi que la réalité d'une avancée ; il n'est donc pas si paradoxal qu'il en a l'air. Il indique à la fois l'ambition et les limites d'une démarche scientifique, cette limite relevant à la fois du bon sens (on ne peut revenir au passé comme tel sans en construire une représentation) et d'une contrainte dynamique (ce qu'on ne peut retrouver comme tel, on peut le reconstruire, mais sans être sûr que la part de construction subjective que cette représentation comporte puisse être complètement évacuée).

Fiche-élève n° 2 : Art, conscience et culture

A. L'œuvre, expression et image de soi ?

Quelles sont les différentes images produites par l'homme dans la grotte Chauvet ?

L'ont-elles été dans des conditions particulières ? Lesquelles ?

Peut-on comparer les griffades d'ours avec les empreintes de mains humaines ?

Ces traces ont-elles un statut équivalent ?

En quoi l'art pariétal de Chauvet laisse penser qu'il y a une conscience de soi propre à leurs auteurs ? Peut-on dire que l'art exprime alors quelque chose de spirituel ?

Cette dernière thèse est défendue par Hegel dans le texte qui suit :

« On accordera que l'esprit a la faculté de se considérer lui-même, qu'il a une conscience, et à vrai dire une conscience pensante de lui-même, et de tout ce qui ressort de lui. En effet, c'est justement la pensée qui constitue la nature essentielle la plus intime de l'esprit. Dans cette conscience pensante qu'il a de lui-même et de ses produits, aussi libres et arbitraires puissent être ceux-ci, l'esprit agit, s'il est vraiment en eux, selon sa nature essentielle. Or l'art et ses œuvres sont, comme créations de l'esprit, de la même espèce spirituelle, quoique leur manifestation accueille en soi l'apparence de la sensibilité et pénètre d'esprit le sensible. Sous ce rapport, l'art est bien plus proche de l'esprit et de sa pensée que ne l'est la nature extérieure privée d'esprit ; en étudiant les œuvres de l'art, c'est à lui-même que l'esprit a affaire, à ce qui est à lui... »

G.W.F. Hegel, Esthétique I, introduction, traduction de Charles Bénard, Paris, Livre de Poche, 1997, p. 63.

A quelle conception de l'esprit Hegel semble ici se rattacher, à travers l'expression de conscience pensante ?

En quoi l'art exprime-t-il une pensée ?

Est-il évident que les images peintes dans la grotte Chauvet sont une manifestation de l'esprit, et que ce dernier se contemple en elles ?

B. L'art pariétal, expression d'une conscience proprement humaine ?

Art et technique

L'art pariétal suppose des techniques de production, de réalisation : lesquelles ?

De quelles autres techniques (non artistiques) cet art est-il contemporain, d'après le film ?

En quoi ces techniques sont-elles spécifiques d'une conscience proprement humaine ?

Art et humanité

Que penser des réponses que fait le jeune anthropologue aux questions de Werner Herzog ?

W. Herzog : Pensez-vous que les peintres de la grotte Chauvet soient en quelque sorte le début de l'âme moderne ? Qu'est-ce qui fait l'homme ?

L'anthropologue : Ce qui fait l'homme, c'est sa capacité à bien s'intégrer dans le monde. La société humaine a besoin de s'adapter au paysage, aux autres êtres, aux animaux, aux autres groupes d'humains. Et de communiquer quelque chose, de communiquer et de graver le souvenir sur des supports spécifiques et artistiques comme des murs, des morceaux de bois, des os. C'est l'invention de Cro-Magnon.

W. Herzog : Et la musique ?

L'anthropologue : Oui, aussi les chansons, la mythologie, la musique. Mais avec l'invention de la représentation, représentation d'animaux, de l'homme, de choses, c'est une façon de communiquer entre les humains et le futur pour évoquer le passé et transmettre des informations. C'est bien supérieur au langage et à la communication orale. Cette invention reste la même dans notre monde d'aujourd'hui. Avec cette caméra par exemple.

*Extrait du film **La Grottes des rêves perdus**.*

Pourquoi le chercheur associe-t-il capacité de représentation et humanité ?

Adaptation, communication, représentation : expliquez quels sont les liens entre ces notions.

En quoi caractérisent-elles l'homme comme espèce et comme communauté culturelle ?

Éléments de réponse

Rappel : nous proposons des éléments de réponse qui n'ont pas pour vocation d'être un « corrigé », les questions posées restant ouvertes et leur traitement laissé à l'appréciation de l'enseignant.

A. L'œuvre, expression et image de soi ?

Quelles sont les différentes images produites par l'homme dans la grotte Chauvet ?

L'ont-elles été dans des conditions particulières ? Lesquelles ?

Peut-on comparer les griffades d'ours avec les empreintes de mains humaines ?

Ces traces ont-elles un statut équivalent ?

En quoi l'art pariétal de Chauvet laisse penser qu'il y a une conscience de soi propre à leurs auteurs ? Peut-on dire que l'art exprime alors quelque chose de spirituel ?

Les différentes images produites sont des empreintes positives de mains, des séries de points et des images peintes d'animaux. Ces images ont été peintes grâce à un éclairage à la torche en bois (le bois a parfois été frotté sur la paroi). Elles sont donc conçues pour être vues à la lumière du feu dans des conditions extraordinaires (les hommes préhistoriques ne vivant pas dans ces cavernes, peut-être certaines cérémonies étaient-elles organisées, les figures dansant à la lumière pour produire toute la variété de leurs effets).

Si les griffades d'ours et les mains positives sont bien des empreintes, des traces du corps sur la paroi, elles n'ont pas le même statut. L'ours a aiguisé ses griffes, l'homme préhistorique a appliqué consciemment sa paume sur la paroi après l'avoir enduite de peinture. On peut y lire une signature (comme l'indique le film qui reconnaît une main dont l'un des doigts est identifiable), mais l'application sur toute une paroi invalide un peu cette hypothèse. Cette « imposition » des mains relève d'une technique particulière, unique dans le cas de ce panneau des mains de Chauvet, et il n'est pas certain que le résultat produit (que nous lisons comme une empreinte) ait eu plus de sens et de valeur que l'acte d'imposer la main, la paroi étant peut-être comme une sorte de membrane entre l'homme et le monde spirituel souterrain (hypothèse liée au cosmos chamanique, exposée par Levis-Williams, voir **bibliographie**).

L'« imposition » des mains implique, si l'on suit l'hypothèse chamanique, une conscience du rôle spécifique de celui qui s'y prête, et donc de la communauté humaine qui l'y autorise. En revanche, les représentations d'animaux laisseraient penser qu'il ne s'agit que d'une appropriation des propriétés des animaux observées par l'œil, et reproduites par la main et l'intelligence de l'homme (le réalisme des figures le suppose). Mais cette appropriation indique une capacité de se reconnaître dans l'autre (l'homme dans l'animal) ou d'assimiler l'autre à soi, donc encore une forme de conscience de soi à travers une médiation (ce qui entre en résonance avec le texte de Hegel). Quelles que soient les vertus de ces peintures (servaient-elles à faire apparaître les esprits des animaux représentés, à se confondre en eux, à les affronter ou à les maîtriser ?), elles indiquent à une communauté qu'un individu leur donne à voir ce qu'il a observé du monde, et ces représentations prennent alors un sens pour tous. La culture artistique de paléolithique supérieur, essentiellement zoomorphe (choix d'un élément parmi d'autres dans la nature), laisse entendre que les représentations animales sont fondatrices pour la culture de l'époque.

A quelle conception de l'esprit Hegel semble ici se rattacher, à travers l'expression de conscience pensante ?

En quoi l'art exprime-t-il une pensée ?

Est-il évident que les images peintes dans la grotte Chauvet sont une manifestation de l'esprit, et que ce dernier se contemple en elles ?

Hegel, dans ce texte, semble emprunter, à peu de choses près (la conscience plutôt que la chose pensante) le vocabulaire de Descartes et entrer dans sa définition de l'esprit selon son activité essentielle, la pensée. Il fait appel à une conscience réfléchie, dont la capacité réflexive s'accomplit dans l'extériorisation de soi, par une œuvre en laquelle on se reconnaît. Autant le processus producteur (la création) que son produit (l'œuvre) sont donc de nature spirituelle par une causalité homogène. Mais l'esprit se confronte bien à l'hétérogénéité/extériorité de la matière ou de la nature. L'empreinte posée par l'œuvre sur le monde suppose bien la spiritualisation du sensible, en même temps que la matérialisation de l'esprit. C'est en s'aliénant que l'esprit se reconnaît, comme l'indique la suite du texte : « *Même si les œuvres d'art ne sont pas des pensées et des concepts, mais les développements du concept lui-même et des aliénations dans le sensible, la puissance de l'esprit consiste non pas seulement dans l'appréhension de soi-même dans sa forme particulière en tant que pensée, mais bien dans la capacité de se reconnaître dans son dessaisissement en sentiment et sensibilité, dans la capacité de se concevoir dans l'autre que soi, parce que transformant ce qui est aliéné en pensée, et le reconduisant à soi* ».

Quant à savoir si les œuvres peintes sont l'expression d'une pensée, la réponse est affirmative, mais il ne s'agit sans doute pas d'une pensée rationnelle qui aurait soumis la production à une idée préalable, ou qui découvrirait son idée dans la production : l'art pariétal n'imité pas l'idée ni ne la découvre au fur et à mesure. De quel type de pensée il s'agit, nous laisserons à l'anthropologie le soin de formuler ses hypothèses.

B. L'art pariétal, expression d'une conscience proprement humaine ?

Art et technique

L'art pariétal suppose des techniques de production, de réalisation : lesquelles ?

Gravure à la pierre ou au doigt, peinture par soufflage de pigment, imposition de la paume des mains, peinture au pinceau, au fusain et au doigt, parfois la combinaison de plusieurs techniques.

De quelles autres techniques (non artistiques) cet art est-il contemporain, d'après le film ?

La maîtrise du feu (torches en bois), de certains outils en silex (retrouvés dans la grotte), de la construction des lances avec propulseur (dont l'un des scientifiques fait la démonstration).

En quoi ces techniques sont-elles spécifiques d'une conscience proprement humaine ?

On pourrait distinguer ce qui relève de l'*homo faber*, d'une capacité à produire, chez les populations de chasseurs-cueilleurs du paléolithique les outils nécessaires à la survie, et il faudrait distinguer alors ce que *neanderthalensis* et *sapiens* possédaient en commun (maîtrise du feu, technique d'outillage lithique) et ce qui est le propre de l'*Homo sapiens* (la création d'images, mais aussi, si on suit David-Williams, les stratégies de chasses avancées, les objets funéraires élaborés). La conscience de ces hommes préhistoriques révèle bien une exceptionnelle intelligence technique (le terme *sapiens* n'est pas usurpé), mais la

représentation artistique, comme l'indique le jeune archéologue, indique aussi, dans la lignée du texte de Hegel, une intelligence spirituelle (il propose de remplacer *Homo sapiens* par *Homo spiritualis*).

Art et humanité

Que penser des réponses que fait le jeune anthropologue aux questions de Werner Herzog ?

Il faut noter l'ironie de Werner Herzog qui pose au jeune anthropologue une question correspondant à la thèse explicite d'un anthropologue émérite. « L'âme moderne » dont il est question renvoie autant à l'*Homo sapiens* qu'à l'*Homo spiritualis* que la réponse va distinguer plus loin. Le chercheur associe la capacité de représenter à l'humanité, car elle indique à la fois la conscience réfléchie et volonté de créer un espace symbolique qui est le lieu même de la culture.

Cet espace symbolique suppose une mémoire (la représentation est aussi une trace) et une capacité d'anticipation (les peintures étaient liées à des rendez-vous communautaires) qui tissent les liens communautaires. En dehors du langage oral utilitaire, le symbolisme des figures est un moyen plus général de communication (entre les hommes, entre les hommes et les esprits des animaux, donc un monde spirituel matérialisé dans les figures). L'adaptation de l'homme à son environnement pour la survie suppose alors une transmission non seulement de techniques mais aussi de valeurs communes aux générations suivantes. L'art pariétal assure donc cette fonction de ferment social, et manifeste une compréhension du monde non seulement naturel mais spirituel, et des rapports que l'homme doit entretenir avec ces différentes dimensions.

Fiche-élève n° 3 : La nécessité d'une interprétation [Terminales L et ES]

A. La reconnaissance d'une énigme.

Le commentaire de la voix-off indique à un moment : « Les gens qui ont créé ceci restent une énigme ». Comment peut-on justifier ce propos ? Qu'est-ce qui reste énigmatique dans l'analyse des œuvres et de leurs auteurs ?

Les représentations de la grotte ne semblent pas valoir comme simples reproductions d'une réalité existante. Elles ont apparemment un sens second, au-delà de leur apparence immédiate (le sens premier ou littéral) et de la reconnaissance qu'elles suscitent (ceci est « un bison », « un cheval », etc.), qui en fait des symboles.

Qu'est-ce qu'un symbole ?

En quoi le terme est-il, dans ce cas, pertinent et opératoire ?

Le symbole, selon Paul Ricoeur, est donné à interpréter, et son caractère énigmatique n'arrête pas l'intelligence, mais la stimule (« L'énigme ne bloque pas l'intelligence, mais la provoque ; il y a quelque chose à développer, à désimpliquer dans le symbole [...] ; c'est le surcroît même du sens par rapport à l'expression littérale qui met en mouvement l'interprétation » (De l'Interprétation, Seuil, 1965, p. 27).

Peut-on appliquer cette idée à l'interprétation du sens (second) des œuvres ?

B. L'hypothèse d'une signification spirituelle de l'art pariétal

Quels indices indiquent que la grotte fut considérée par les hommes préhistoriques comme un espace sacré ?

Quelles peuvent être les significations spirituelles de ces œuvres ?

Pourquoi le jeune anthropologue passe-t-il par le détour d'une comparaison avec l'art pariétal aborigène pour interpréter le sens des œuvres de la grotte Chauvet ?

Pouvez-vous reconstituer le petit récit (sorte d'apologue) qu'il rapporte à ce sujet ?

En quoi cela justifie-t-il sa caractérisation de l'homme préhistorique de Chauvet : homo spiritualis ?

Éléments de réponse

A. La reconnaissance d'une énigme.

Le commentaire de la voix-off indique à un moment : « Les gens qui ont créé ceci restent une énigme ». Comment peut-on justifier ce propos ? Qu'est-ce qui reste énigmatique dans l'analyse des œuvres et de leurs auteurs ?

Les représentations de la grotte ne semblent pas valoir comme simples reproductions d'une réalité existante. Elles ont apparemment un sens second, au-delà de leur apparence immédiate (le sens premier ou littéral) et de la reconnaissance qu'elles suscitent (ceci est « un bison », « un cheval », etc.), qui en fait des symboles.

Qu'est-ce qu'un symbole ?

En quoi le terme est-il, dans ce cas, pertinent et opératoire ?

Le symbole, selon Paul Ricoeur, est donné à interpréter, et son caractère énigmatique n'arrête pas l'intelligence, mais la stimule (« L'énigme ne bloque pas l'intelligence, mais la provoque ; il y a quelque chose à développer, à désimpliquer dans le symbole [...] ; c'est le surcroît même du sens par rapport à l'expression littérale qui met en mouvement l'interprétation » (De l'Interprétation, Seuil, 1965, p. 27).

Peut-on appliquer cette idée à l'interprétation du sens (second) des œuvres ?

« Les gens qui ont créé ceci restent une énigme ». La phrase indique évidemment que c'est le rapport de l'homme à ses œuvres qui est le plus énigmatique. Il ne s'agit justement pas ici de reconstituer la culture matérielle des hommes en question (comment ils chassaient, cueillaient, se chauffaient, etc., ce que les scientifiques font par ailleurs) que de savoir quel sens avait pour eux le fait de peindre ou de dessiner sur la paroi, donc de pénétrer leur culture symbolique. Parmi les éléments énigmatiques, l'usage épisodique des grottes (pour peindre, dessiner ou montrer le résultat), le chevauchement des figures, l'effet produit sur le spectateur (les visiteurs de la grotte se sentent parfois comme observés), la figure anthropo-zoomorphe (qui remet en cause la seule lecture réaliste des formes animales), etc.

Le symbolon, objet coupé en deux, est le modèle premier pour comprendre une réalité dont les aspects (matériel et spirituel) sont à la fois complémentaires et différents. Il peut être judicieux de faire comprendre aux élèves que la représentation matérielle des animaux est peut-être une manière de se rapporter à leur esprit, ou leur force vitale, plutôt qu'une simple reproduction. Éclairées à la lumière dansante des torches, parfois représentées en mouvement (animaux à 8 pattes), avec des expressions menaçantes (les fauves), les figures peuvent sembler surgir du fond de la paroi. N'est-ce pas que leur « âme » au sens large est convoquée en ces lieux ?

Un seul exemple : le fait que les grottes aient été utilisées de façon épisodique pour peindre et se réunir à la lueur des torches, et donc que les fresques n'aient pas été conçues pour être vues à la lumière du jour est à la fois une énigme, et une prise pour l'intelligence, une indication que l'espace de la grotte avait une fonction extraordinaire (peut-être sacrée).

Le vocabulaire de l'imagination revient souvent dans la bouche des scientifiques (autant que dans le commentaire de Werner Herzog) : il faut imaginer ces hommes peignant, dansant à la lumière des torches, organisant peut-être des cérémonies. Certes, l'imagination vient combler les lacunes, mais elle a aussi une fonction heuristique ; elle ne saurait valoir comme méthode, mais elle est un puissant auxiliaire de la recherche, et elle a part dans la construction des hypothèses.

B. L'hypothèse d'une signification spirituelle de l'art pariétal

Quels indices indiquent que la grotte fut considérée par les hommes préhistoriques comme un espace sacré ?

Sacré signifiant mis à part, extra-ordinaire, les réunions des hommes dans cette grotte relevait de l'extraordinaire, sinon du sacré. La position d'un crâne d'ours sur une sorte d'autel orienté vers l'entrée préhistorique de la grotte est l'indice le plus fort.

Quelles peuvent être les significations spirituelles de ces œuvres ?

La figure anthropo-zoomorphe de l'homme-bison illustre ce que dit le jeune anthropologue de la fluidité et de la perméabilité, l'animal et l'humain se fondant l'un dans l'autre, on peut supposer qu'il s'agit du passage de l'esprit de l'un dans l'autre, dans une conception animiste. On pourrait éventuellement voir dans les fresques une représentation magique (plus que spirituelle) chargée de mettre à disposition des chasseurs les bêtes contre lesquelles ils vont lutter, mais certaines espèces représentées ne semblent pas avoir été chassées par l'homme. On pourrait enfin imaginer que ces représentations indiquent des figures sacrées vénérées par les hommes.

Pourquoi le jeune anthropologue passe-t-il par le détour d'une comparaison avec l'art pariétal aborigène pour interpréter le sens des œuvres de la grotte Chauvet ?

Le détour par l'art pariétal aborigène est l'indice de la nécessité d'un recul méthodologique par rapport à la grotte (« *Il faut sortir de la grotte.* », ce à quoi Herzog répond avec humour « *A quelle distance ?* ») : le passé ne pouvant être reconstitué comme tel, des éléments manquant irrémédiablement, il faut oser la confrontation au présent, à travers la comparaison avec l'art pariétal le plus proche que l'humanité ait connu, chez des populations vivant dans des conditions proches, les aborigènes d'Australie. Ce qui amène à confronter l'art pariétal préhistorique au chamanisme qui entoure la production aborigène jusque dans les années 1970.

Pouvez-vous reconstituer le petit récit (sorte d'apologue) qu'il rapporte à ce sujet ? En quoi cela justifie-t-il sa caractérisation de l'homme préhistorique de Chauvet : homo spiritualis ?

Le peintre répond à l'anthropologue qui lui demande pourquoi il peint : « *Je ne suis pas en train de peindre, c'est la main, seulement la main des esprits qui est en train de peindre* ». Outre la mesure de l'écart culturel, l'apologue vise à montrer une inversion du regard : dans la peinture pariétale, c'est moins le sujet peignant qui exerce une maîtrise sur son objet que le sujet peint qui prend l'initiative, son esprit s'emparant de la main du peintre. On est là dans une conception spirituelle, qui indique que des forces d'un monde autre convoquent l'homme, et lui permettent d'entrer en contact avec lui. Cette croyance indique que l'horizon symbolique des hommes préhistoriques étaient sans doute aussi celui d'une confrontation à l'invisible à travers le visible, les parois des grottes étaient le lieu d'une communication entre le monde des hommes et celui des esprits.

Doc. 1 : Hegel, la représentation de soi par l'esprit

Les choses naturelles ne sont qu'immédiatement et pour ainsi dire en un seul exemplaire, mais l'homme, en tant qu'esprit, se redouble, car d'abord il est au même titre que les choses naturelles sont, mais ensuite, et tout aussi bien, il est pour soi, se contemple, se représente lui-même, pense et n'est esprit que par cet être-pour-soi actif. L'homme obtient cette conscience de soi-même de deux manières différentes : premièrement de manière théorique, dans la mesure où il est nécessairement amené à se rendre intérieurement conscient à lui-même, où il lui faut contempler et se représenter ce qui s'agit dans la poitrine humaine, ce qui s'active en elle et la travaille souterrainement, se contempler et se représenter lui-même de façon générale, fixer à son usage ce que la pensée trouve comme étant l'essence, et ne connaître, tant dans ce qu'il a suscité à partir de soi-même que dans ce qu'il a reçu du dehors, que soi-même. Deuxièmement, l'homme devient pour soi par son activité pratique, dès lors qu'il est instinctivement porté à se produire lui-même au jour tout comme à se reconnaître lui-même dans ce qui lui est donné immédiatement et s'offre à lui extérieurement. Il accomplit cette fin en transformant les choses extérieures, auxquelles il appose le sceau de son intériorité et dans lesquelles il retrouve dès lors ses propres déterminations. L'homme agit ainsi pour enlever, en tant que sujet libre, son âpre étrangeté au monde extérieur et ne jouit dans la figure des choses que d'une réalité extérieure de soi-même. La première pulsion de l'enfant porte déjà en elle cette transformation pratique des choses extérieures; le petit garçon qui jette des cailloux dans la rivière et regarde les ronds formés à la surface de l'eau admire en eux une oeuvre, qui lui donne à voir ce qui est sien. Ce besoin passe par les manifestations les plus variées et les figures les plus diverses avant d'aboutir à ce mode de production de soi-même dans les choses extérieures tel qu'il se manifeste dans l'oeuvre d'art. Or l'homme ne procède pas seulement ainsi avec les objets extérieurs, mais tout autant avec lui-même, avec sa propre figure naturelle qu'il ne laisse pas subsister en l'état, mais qu'il modifie intentionnellement.

Friedrich Hegel, *Cours d'esthétique (1818-1829), t. I, Introduction, texte établi en 1842, trad J.-P. Lefebvre et V. von Schenk, Aubier, coll. « Bibliothèque philosophique », 1995, pp. 45-46.*

Doc. 2 : Ricoeur, l'interprétation et le symbole

C'est par l'interprétation, a-t-il été dit plus haut, que le problème du symbole s'inscrit dans le problème plus vaste du langage. Or ce lien à l'interprétation n'est pas extérieur au symbole, il ne lui est pas surajouté comme une pensée de raccroc. Certes le symbole est au sens grec du mot une « énigme », mais Héraclite le dit : « *le Maître dont l'oracle est à Delphes ne parle pas, ne dissimule pas, il signifie* ». L'énigme ne bloque pas l'intelligence, mais la provoque ; il y a quelque chose à développer, à désimpliquer dans le symbole ; c'est précisément le double sens, la visée intentionnelle du sens second dans et par le sens premier, qui suscite l'intelligence ;

[...] c'est le surcroît même du sens, par rapport à l'expression littérale qui met en mouvement l'interprétation : ainsi dans le symbolisme le plus archaïque, le pénitent vise spontanément le sens de la souillure dans celui de la tache ;

[...] je dirai, en termes généraux : tout mythos comporte un logos latent qui demande à être exhibé. C'est pourquoi il n'y a pas de symbole sans un début d'interprétation : là où un homme rêve, prophétise ou poétise, un autre se lève pour interpréter ; l'interprétation appartient organiquement à la pensée symbolique et à son double sens.

Paul Ricoeur, *De l'Interprétation, Seuil, 1965, p. 27.*

Bibliographie

Sur la grotte Chauvet et l'art pariétal

Bataille Georges, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira, 1955, réédition 1980

Clottes Jean (dir.), *La Grotte Chauvet, l'art des origines*, Seuil, 2010

Clottes Jean et Azéma Marc., *Les Félics de la grotte Chauvet*, Seuil, 2005.

Clottes Jean et Levis-Williams David, *Les Chamanes de la préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*, Le Seuil 1996, repris et augmenté dans *Les Chamanes de la préhistoire. Texte intégral, polémiques et réponses*, La Maison des Roches, 2001.

Levis-Williams David, *L'Esprit dans la grotte. La conscience et les origines de l'art*, traduction d'Emmanuel Scavée, éditions du Rocher, 2003.

Vialou Denis, *Au cœur de la Préhistoire, Chasseurs et artistes*, Découvertes Gallimard, 1996

Vialou Denis, *L'art des grottes*, Scala, 1998

Sur le travail documentaire de Werner Herzog

Carré Valérie, *La Quête anthropologique de W. Herzog*, Presses universitaires de Strasbourg, 2007.

Werner Herzog, *Manuel de survie - Entretien avec Hervé Aubron et Emmanuel Burdeau*, Capricci éditions/ éditions du Centre Pompidou, 2008

Cahiers du cinéma, n° 640, décembre 2008, contenant une longue interview de Herzog sur son travail de cinéaste.

Esthétique

Benjamin Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia, 2003

De Mèredieu Florence, *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*, Bordas, 1994

Flutsch Laurent, Catalogue de l'exposition *Futur antérieur*, Infolio, 2002

Gombrich Ernst, *L'art et l'illusion*, Gallimard, 1996

Gombrich Ernst., *Histoire de l'art*, chap 1, « Mystérieux débuts. Peuples préhistoriques et peuples primitifs ; Amérique ancienne », traduction J. Combe, C. Lauriol, D. Collins, Phaidon, 1996, p. 37-48.

Hegel, *Cours d'esthétique* (1818-1829), t. I, Introduction, texte établi en 1842, trad J.-P. Lefebvre et V. von Schenk, Aubier, coll. « Bibliothèque philosophique », 1995, p. 45-46

Hegel, *Esthétique I*, Introduction, traduction de Charles Bénard, Livre de Poche, 1997, p. 63.

Macaulay David, *La civilisation perdue : naissance d'une archéologie*, L'école des loisirs, 1982

Rodin Auguste, *L'art*, Grasset, les cahiers rouges, 1911

Thomas Rachel (dir.), *Marcher en ville*, Éditions des archives contemporaines, 2010

Sitographie

Le site officiel de la Grotte Chauvet :

<http://www.culture.gouv.fr/culture/arcnat/chauvet/fr>

Le site officiel de Werner Herzog :

<http://www.wernerherzog.com>

Le site officiel du film :

<http://www.lagrottedesrevesperdus.fr>

La rétrospective intégrale consacrée à l'œuvre de Werner Herzog par le Centre Pompidou (décembre 2008-mars 2009) :

<http://tinyurl.com/3bdctm9>

La page comporte notamment la vidéo d'une conférence-débat avec la philosophe américaine Avital Ronell (1 h 31).

Compte-rendu de l'ouvrage de David Levis-Williams, précisant bien sa méthodologie :

<http://www.parutions.com/pages/1-4-4-4003.html>