



Miquel Barceló, homo pictor. Résurgences d'art pariétal paléolithique dans l'œuvre de l'artiste majorquin

Anne Marrillet

► To cite this version:

Anne Marrillet. Miquel Barceló, homo pictor. Résurgences d'art pariétal paléolithique dans l'œuvre de l'artiste majorquin. Sciences de l'Homme et Société. 2017. dumas-01737674

HAL Id: dumas-01737674

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01737674>

Submitted on 19 Mar 2018

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives| 4.0 International License

Miquel Barceló, *homo pictor*

Résurgences d'art pariétal paléolithique dans l'œuvre de l'artiste majorquin



Mémoire de Master 2 - Sciences humaines et sociales

Mention : Histoire des arts

Parcours : Histoire, technique et théorie des arts visuels

Sous la direction de M. Alain BONNET

Année universitaire 2016-2017

Miquel Barceló, *homo pictor*

Résurgences d'art pariétal paléolithique dans l'œuvre de l'artiste majorquin

Mémoire de Master 2 - Sciences humaines et sociales

Mention : Histoire des arts

Parcours : Histoire, technique et théorie des arts visuels

Sous la direction de M. Alain BONNET

Année universitaire 2016-2017

Je soussigné(e)..... déclare sur l'honneur :

- être pleinement conscient(e) que le plagiat de documents ou d'une partie d'un document publiés sur toutes formes de support, y compris l'Internet, constitue une violation des droits d'auteur et un délit de contrefaçon, sanctionné, d'une part, par l'article L335-2 du Code de la Propriété intellectuelle et, d'autre part, par l'université ;

- que ce mémoire est inédit et de ma composition, hormis les éléments utilisés pour illustrer mon propos (courtes citations, photographies, illustrations, etc.) pour lesquels je m'engage à citer la source ;

- que mon texte ne viole aucun droit d'auteur, ni celui d'aucune personne et qu'il ne contient aucun propos diffamatoire ;

- que les analyses et les conclusions de ce mémoire n'engagent pas la responsabilité de mon université de soutenance ;

Fait à :

Le :

Signature de l'auteur du mémoire :

We are all lying in the gutter, but some of us are looking at the stars.

Oscar Wilde, *Lady Windermere's fan*

*Des analogies vivantes établissent des rapprochements vertigineux
à travers les âges par simple élimination du facteur temps.*

Brassai, *Graffiti*

Qu'il me soit en premier lieu permis de remercier M. Alain Bonnet, pour ses conseils avisés et sa disponibilité tout au long de ce travail. Mes remerciements vont également à M. Guillaume Cassegrain dont le séminaire *L'autre Titien* m'a fourni des éléments bibliographiques pertinents quant à la question animale.

Parallèlement je n'aurais pu mener cette recherche à bien sans l'aide précieuse que m'ont apportée les bibliothécaires des lieux suivants : Institut national d'Histoire de l'Art à Paris, bibliothèques de sciences humaines, de droit et lettres de l'Université Grenoble Alpes ; bibliothèques municipales de la ville de Grenoble - en particulier celle du Musée.

Je rends enfin hommage à Miquel Barceló qui quelque part continue d'inventer ce qui demain continuera de m'émerveiller.

Spitzkoppe, /Gamirodi tsî //Khâb

SOMMAIRE

PARTIE I : LE RÔLE DÉTERMINANT DU MILIEU NATUREL SUR LE RÉPERTOIRE ICONOGRAPHIQUE	16
<u>Chapitre 1</u> : L'INFLUENCE DES ORIGINES	17
a) Un artiste en symbiose avec son environnement	17
b) L'intérêt de l'artiste pour l'art préhistorique	23
<u>Chapitre 2</u> : UN THÈME ICONOGRAPHIQUE PRÉPONDÉRANT EN RAPPORT AVEC L'ART PARIÉTAL	29
a) La prédominance du bestiaire	29
b) L'animal et ses variations : hybrides et thérianthropes	52
PARTIE II : ANALOGIES AVEC L'ART PALÉOLITHIQUE DANS LES ASPECTS TECHNIQUES ET LES PROCÉDÉS	59
<u>Chapitre 3</u> : QUELQUES CARACTÉRISTIQUES MATÉRIELLES	60
a) Les formats et les supports	60
b) Les techniques, les outils, les matières colorantes	66
<u>Chapitre 4</u> : LA DÉMARCHE ARTISTIQUE	75
a) En Afrique, des conditions propices à la création	75
b) Le corps de l'artiste et le rôle fondamental du hasard	80
PARTIE III : VISÉES ET INTERPRÉTATIONS DE L'ŒUVRE	88
<u>Chapitre 5</u> : LES AMBITIONS CRÉATIVES	89
a) La volonté que le phénomène pictural ressemble à un phénomène naturel	89
b) La fonction de l'image : fabriquer un tableau vivant, incarné	93
<u>Chapitre 6</u> : LES FINALITÉS PHILOSOPHIQUES	98
a) L'animal et l'homme, une communauté de destin	98
b) Vers une dimension spirituelle de l'œuvre	107

INTRODUCTION

Homo pictor : la formule renvoie spontanément le lecteur à la large taxinomie des espèces du genre *homo*, de l'*habilis* au *sapiens*. Elle campe Miquel Barceló en *homo faber* cher aux philosophes puisqu'à l'instar de ses prédécesseurs de la Préhistoire, il en vient souvent à fabriquer les outils qui lui serviront à façonner ses images. Notre étude considèrera ainsi ses œuvres - peintes, gravées, modelées, dessins personnels ou création taillée pour la chapelle d'une cathédrale - sous l'angle des rapports qu'elles entretiennent avec l'art pariétal préhistorique.

Miquel Barceló, né en 1957 à Felatnix, dans le sud-est de Majorque, occupe selon nous une place à part dans le paysage artistique contemporain. Reconnu internationalement depuis son invitation en 1982 à la Documenta VII de Kassel où il rencontre Beuys et se lie d'amitié avec Basquiat, son parcours est jalonné d'expositions sur plusieurs continents et de réalisations monumentales. Parallèlement, c'est un artiste-voyageur au long cours ayant résidé au Portugal, à Palerme, New York autant que dans plusieurs pays africains. Aux dires mêmes de l'artiste, la découverte du continent noir, à l'occasion d'une traversée du Sahara d'Oran à Gao, représente un tournant fondamental. Davantage qu'un bouleversement, elle est une révélation car c'est, selon le peintre, le lieu s'accordant le mieux à ses tableaux. Notons qu'il s'agit de l'Afrique sahélienne et non tropicale : l'ocre et non la verte, tapissée de sable et ponctuée d'arbres maigres ; l'Afrique des plaines sèches plutôt que celle des montagnes humides. Celle qui renvoie une impression de vide trompeur : *Dans le Sahara, il n'y a rien, mais c'est pourtant rempli d'histoires fossilisées*¹, affirme Barceló. L'Afrique des grottes nichées dans la falaise de Bandiagara. C'est donc à Sangha (Mali) que le peintre s'installe dès 1992. Devenu familier du village, les autochtones lui construisent une maison au bord de l'escarpement ; comme toutes les habitations locales, elle se fond dans le décor sans en rompre les teintes. Enrique Juncosa note d'ailleurs que Barceló, *parti vivre avec les Dogons, découv[r]e ce que l'édification d'une maison a à voir avec le corps de l'homme et en quoi le village est comme le cœur humain de ses habitants*². Depuis lors il est donc établi conjointement en pays dogon, à Paris et dans son île natale. Le milieu naturel - on le verra - est un paramètre essentiel à la création de Miquel Barceló. Comme pour les artistes paléolithiques, c'est un facteur agissant qui fournit motifs et matériaux. En cela, les origines méditerranéennes du peintre sont également déterminantes pour comprendre ses œuvres et expliquer leur genèse. Adeptes confirmés de plongée sous-marine et de spéléologie, Barceló connaît intimement les mondes animal et minéral de son île. Ce n'est pas un hasard si le domaine de Farrutx, sa propriété aux Baléares, comprend une grotte nichée haut dans les rochers dominant la mer. L'exploration des cavernes peintes en Espagne et en France prolonge tout naturellement cette familiarité avec l'univers souterrain.

Amateur plus qu'éclairé d'art pariétal paléolithique, Barceló a visité de nombreuses cavernes ornées : entre autres Altamira, découverte la première dès 1879 et Arcy sur Cure (Yonne), datant respectivement du Magdalénien et de l'Aurignacien. Comme il le précise lui-même, il a

¹ JUNCOSA Enrique, *Miquel Barceló, le sentiment du temps*, Paris, L'Echoppe, 2003, p.49

² JUNCOSA, Enrique, *Poemas africanos*, Bruxelles, PMMK, 1997, p.10 : *He finally went to live with the Dogon (...) and learnt how building a house involves identifying with the human body and that the village is the human heart of the population.* (Je traduis.)

eu le privilège de pénétrer dans les grottes de Lascaux autant que de Chauvet et a donc de cet art une expérience physique et sensible contrairement à la plupart d'entre nous qui doit se contenter des restitutions. A propos de Chauvet, il déclare : *C'est un des grands chocs esthétiques de ma vie, si ce n'est le plus grand*, ajoutant même qu'il voit là toute l'histoire de la peinture³. La fraîcheur des couleurs l'émeut autant que l'évidente maîtrise gestuelle des artistes préhistoriques, capables de produire des images d'un grand raffinement avec les moyens limités qui étaient les leurs et en dépit de l'irrégularité des parois. Au-delà des qualités formelles, Barceló admire la théâtralité de l'ensemble, car les peintures sont disséminées dans les différents espaces selon une réelle composition : la grotte fait partie de l'œuvre, l'œuvre est à la taille de la grotte. Le peintre majorquin ressent une proximité avec les créateurs rupestres car les outils - la main, l'œil, le charbon, sont restés les mêmes, *la modernité [étant] dans la pensée, pas dans la technique*⁴. Ainsi voit-il une cohérence entre ses pratiques, l'action du climat ou des termites sur ses productions africaines, les crânes et ossements qu'il utilise pour donner vie à ses œuvres et les mondes visible et spirituel de Chauvet ; tout est lié, tout cela constitue sa matière première. Son métier, dit-il, est de tracer *des cartes de géographie qui relient tous ces mondes*⁵.

Si nous aurons l'occasion de revenir sur le rôle de Barceló comme conseiller artistique pour le projet de reconstitution de la grotte Chauvet-Pont d'Arc, arrêtons-nous d'emblée brièvement sur quelques unes de ses œuvres emblématiques d'une parenté avec l'art pariétal paléolithique. Nombreuses sont les productions que nous pourrions examiner ; cependant trois d'entre elles nous semblent particulièrement représentatives, sur lesquelles nous nous attarderons donc spécifiquement. Il s'agit tout d'abord de la performance *Paso Doble* (figure 1) que Miquel Barceló a jouée à plusieurs reprises depuis 2006 avec le chorégraphe serbe Joseph



FIG. 1 - Miquel Barceló, Joseph Nadj, *Paso Doble*, 2006, glaise fraîche, performance filmée par Torres Agustí au festival d'Avignon

Nadj. Evoluant devant une paroi de glaise fraîche, les artistes interagissent avec elle, crèvent sa surface au moyen de divers outils, en arrachent des lambeaux, façonnent à même leurs têtes des vases de terre crue en animaux indéterminés avant de les projeter sur le mur. Pendant une quarantaine de minutes, Barceló et Nadj triturent ainsi la glaise, la malmènent et la caressent tout autant. On perçoit aisément à quel point cette performance est éprouvante

physiquement ; les artistes s'engagent dans un véritable corps à corps avec cette peau de terre rappelant les parois des grottes, comme dans un combat des origines. Cette référence aux

³ TRAN Christian, *Les génies de la grotte Chauvet* [DVD] Arte Quark, 2015

⁴ BERNADAC Marie-Laure, MANGUEL Alberto, PHILIPPOT Emilia et al., *Miquel Barceló, Sol y sombra*, Arles, Actes Sud, 2016, p.25

⁵ PALOU Jean-Marie, MANGUEL Alberto, MEZIL Eric et al., *Terramare, Miquel Barceló*, Arles, Actes Sud, 2010, p.241

origines, nous la retrouvons dans le décor d'une des chapelles de la cathédrale de Palma (Majorque), intitulée *Bajo del mar*⁶(figure 2). Ici aussi, c'est une peau de glaise (cuite cette fois) qui recouvre les murs du sanctuaire sur une dizaine de mètres de hauteur, d'où sortent notamment toute sorte de créatures marines. Autre production monumentale, quoique temporaire, qui prend appui sur une paroi moderne : *Le Grand Verre de Terre* ou *Vidre de Meravelles*⁷ (détail en couverture), réalisée pour l'exposition *Sol y Sombra* à la Bibliothèque nationale de France (BnF) en 2016, qui permet de pénétrer dans celle-ci *un peu comme dans une grotte*⁸. Une verrière de près de 200 mètres de longueur est ici recouverte d'une fine couche de glaise sur laquelle l'artiste a dessiné tout un bestiaire d'animaux et d'humains mêlés, comme un panorama de la Création. On le comprend, ces trois œuvres rappellent l'art pariétal préhistorique de par leurs dimensions impressionnantes mais aussi car chacune à sa façon utilise la glaise, matériau *primitif* au sens premier du terme, c'est-à-dire dans un état proche de l'origine. Chacune aussi met en scène des animaux avec autant de vivacité qu'à Chauvet par exemple. Chacune enfin a nécessité un réel investissement physique de l'artiste, une gestuelle propre pour se mesurer à la matière première. D'une façon générale, les œuvres de Barceló ont en commun avec les premières œuvres humaines que nous connaissons le recours aux quatre éléments : les pigments et la terre, le feu qui la cuit, l'air qui la sèche, l'eau qui dilue et permet de remodeler. Selon la belle formule de Jean-Luc Nancy, *le cinquième élément, c'est l'artiste*⁹. Les créations de Barceló ont ainsi une dimension proprement terrienne car elles procèdent d'un lent façonnage, dans le respect des matériaux et de leurs rythmes propres.

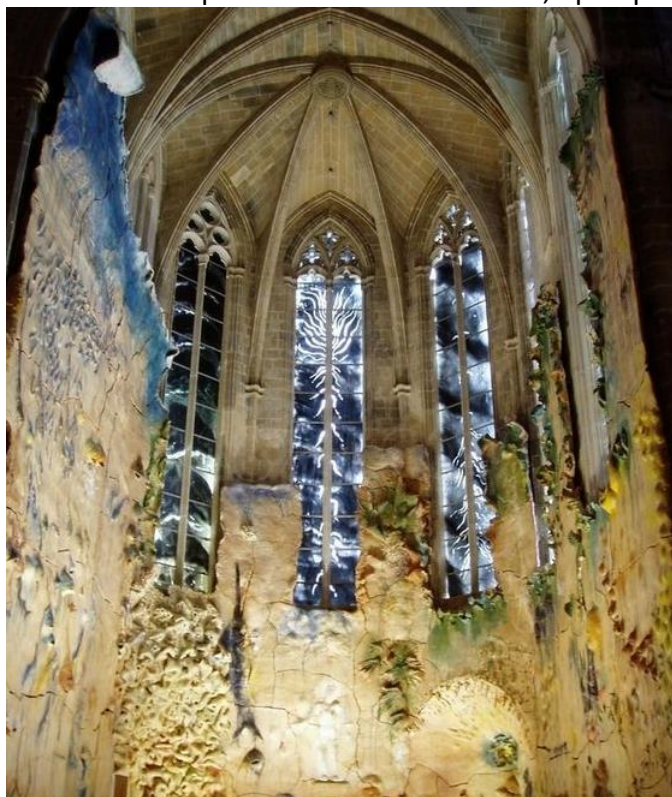


FIG. 2 - Miquel Barceló, *Bajo del mar*, 2006, armature métallique, terre cuite et pigments, H : 25 m, L : 8 m, P : 12 m, Chapelle San Pere, cathédrale, Palma

Ce lien étroit qu'entretient le peintre avec l'art pariétal est indéniablement un des aspects qui m'¹⁰a conduite à mener cette étude, ayant notamment visité plusieurs grottes de la vallée de la Vézère ainsi que la réplique de celle du Pont d'Arc. Familière de l'Afrique, j'ai aussi eu l'occasion d'admirer des œuvres d'art rupestre dans ses régions orientale et australe, notamment en Namibie. Ce pays aux paysages minéraux semi-désertiques m'est revenu en mémoire lors de visites du pays dogon. Mêmes palette ocre-orangée et végétation éparse survivant comme au

⁶ *Le fond de la mer* (Je traduis.)

⁷ *Le Verre des Merveilles* (Je traduis.)

⁸ POCHAU-LESTEVEN Cécile, LISIECKI Sylvie, « Sol y Sombra », in *Chroniques*, Bibliothèque nationale de France, janvier-mars 2016, p.9

⁹ NANCY Jean-Luc, in PRAT Jean-Louis, *Miquel Barceló, Mapamundi*, Fondation Maeght, Paris, 2002, p.21

¹⁰ Le passage à la première personne nous semble ici approprié pour évoquer des souvenirs personnels.

ralenti ; même quiétude imposée par les températures. La falaise de Bandiagara, parsemée d'architectures qui se confondent avec elle, impose sa présence au visiteur ; elle abrite les corps des ancêtres du peuple Dogon et est à l'origine de beaucoup de ses mythes. Aux abords du village de Sangha, j'ai été surprise de découvrir la maison de Miquel Barceló, bâtie comme les autres de briques de boue. S'est donc créée une sorte de continuité naturelle entre mon attrait pour l'art préhistorique et l'œuvre du peintre catalan - proche lui aussi de paysages qui m'émeuvent, intérêt qui s'est renforcé lors de la visite de sa double exposition parisienne en 2016.

Concernant la bibliographie, la relation entre l'art de Barceló et l'art préhistorique est faite tard, en 2008, avec l'ouvrage de Pierre Péju et Eric Mézil : *Portrait de Miquel Barceló en artiste pariétal*. Celui-ci examine deux œuvres fondamentales mentionnées plus haut : la performance *Paso Doble* et le décor de la cathédrale de Majorque. Le livre évoque, sans en approfondir l'étude, le plafond des Nations Unies terminé en 2008, l'année de sa parution. A travers analyse et entretiens, les auteurs montrent comment *la connaissance qu'a Miquel Barceló de cette période de l'histoire de l'art s'associe à son propre quotidien*¹¹. Ainsi y a-t-il selon eux une cohérence globale tant à l'intérieur de l'œuvre de l'artiste qu'en relation avec les grands ensembles paléolithiques de son panthéon. Pour autant, peu de productions sont explicitées en dehors des trois œuvres majeures citées ci-dessus. En se gardant de réduire l'art de Barceló à une référence aux origines, Péju et Mézil mettent en avant l'absence de renvoi au monde actuel au profit d'une forte inscription dans une culture qui transcenderait les époques. Ils évoquent l'Afrique, terre de *pré-histoire*¹² à la *présence brute*¹³, où la réalité de la vie et de la mort semble exacerbée, où enfin sont réunies les conditions pour une création au plus près de ces forces. L'ouvrage s'attache en substance à démontrer la proximité de l'artiste avec ses prédécesseurs paléolithiques des grottes plutôt qu'avec ses contemporains.

Quelques articles, cependant peu détaillés, évoquent aussi spécifiquement les rapports entre l'œuvre de Barceló et l'art rupestre, à propos de *Paso Doble*¹⁴ ou suite à l'exposition *Terramare* organisée en Avignon en 2010, par exemple *L'art des origines* par le préhistorien Jean Clottes¹⁵. La question a par ailleurs été soulevée récemment au moment de *Sol y sombra*, exposition dont certaines œuvres comportaient à l'évidence des réminiscences d'art rupestre, tel *Le Grand Verre de Terre*. Plus nombreux sont les témoignages directs de Miquel Barceló qui s'est volontiers exprimé sur le sujet dans certains des entretiens qu'il a accordés et lors de la conférence organisée par la BnF intitulée justement *L'art pariétal : de la grotte Chauvet à la verrière de l'allée Julien Cain*¹⁶. La question a certes été soulevée récemment, mais cela n'a pas donné lieu à des publications spécifiques sur le sujet. Jusqu'ici certaines parentés formelles ont donc été mises au jour qui concernent surtout les œuvres monumentales et la performance. Quantité de liens pourraient pourtant être tissés entre d'autres œuvres - tableaux « cabossés »,

¹¹ PEJU Pierre, MEZIL Eric, *Portrait de Miquel Barceló en artiste pariétal*, Paris, Gallimard, Collection Lambert en Avignon, 2008, p.21

¹² Ibid. p.52

¹³ Ibid. p.64

¹⁴ ARDENNE Paul, BARCELO Miquel, « A propos de *Paso Doble*, présentation et extraits de la vidéo-performance », *Performance, art et anthropologie* (« Les actes »), 27 novembre 2009

¹⁵ BORRUET-AUBERTOT Véronique, CLOTTES Jean, VEDRENNE Elisabeth, TORRES Pascal, *Miquel Barceló à Avignon, Connaissance des Arts*, Hors-série n°462, 2^{ème} trimestre 2010

¹⁶ BAFFIER Dominique, BARCELO Miquel, Conférence : *L'art pariétal : de la grotte Chauvet à la verrière de l'allée Julien Cain*, Bibliothèque nationale de France, 21 mai 2016

dessins muraux au fusain, sculptures incluant crânes et ossements, voire esquisses, et l'art pariétal des origines. Ce d'autant plus que la comparaison symbolique n'est généralement qu'effleurée. Malgré cela, la bibliographie sur l'artiste espagnol abonde depuis les débuts de sa reconnaissance internationale. Aussi avons-nous à notre disposition quantité d'exégèses d'auteurs variés (historiens de l'art, commissaires d'expositions, écrivains) à même d'éclairer opportunément certains aspects de notre étude. Celles-ci s'accompagnent parfois d'entretiens conduits avec l'artiste, jamais avare d'explicitier ses façons de faire et qui a ouvert ses ateliers à plusieurs reprises pour laisser l'amateur pénétrer un peu son monde.

Notre étude visant une comparaison avec l'art paléolithique, elle s'appuie bien sûr sur un corpus d'écrits portant sur cet art et sur la période dans laquelle il s'inscrit. Particulièrement utiles ont été les analyses de Jean Clottes (*La grotte Chauvet, l'art des origines ; L'art des cavernes préhistoriques ; Pourquoi l'art préhistorique ?*). Ses divers essais sur la grotte Chauvet, dont il a présidé l'expertise, sont précieux pour leurs descriptions méticuleuses des œuvres et des techniques. Ils le sont aussi pour l'interprétation qu'ils proposent. Nous verrons que celle-ci ne fait pas l'unanimité et que des auteurs comme Michel Lorblanchet (dans *Chamanismes et arts préhistoriques, vision critique*) ou Alain Testart (*Art et religion de Chauvet à Lascaux*) présentent des vues divergentes. Certains documentaires vidéo tournés dans les grottes sont par ailleurs très précieux car ils offrent l'avantage de l'image animée. C'est le cas de *La grotte des rêves perdus* de Werner Herzog.

Parallèlement, cette étude nous conduira à élargir notre réflexion à d'autres champs que celui de l'histoire de l'art. Dans la deuxième partie, l'analyse de l'implication du corps de l'artiste dans le processus créatif et la question de l'intensité du monde pictural par rapport au monde réel seront des occasions de convoquer la réflexion esthétique développée par Maurice Merleau-Ponty à propos du maître de la montagne Sainte Victoire (*Le doute de Cézanne ; L'œil et l'esprit*). L'ethnologue spécialiste du peuple dogon Marcel Griaule, à travers ses entretiens avec Ogotemmêli par exemple, nous aidera, lui, à appréhender la cosmogonie de ce peuple lorsqu'une lecture ethnographique sera utile pour esquisser la dimension symbolique des œuvres de Barceló. Enfin, le panorama des réflexions philosophiques sur la question animale que fait Elisabeth de Fontenay dans son ouvrage de référence, *Le silence des bêtes, la philosophie à l'épreuve de l'animalité*, nous sera particulièrement profitable lorsque nous ébaucherons une interprétation philosophique de certaines œuvres de l'artiste catalan.

Après ce bref examen de la bibliographie, penchons-nous maintenant sur les spécificités de notre recherche. Celle-ci s'en distinguera notamment par deux points : l'élargissement du corpus iconographique et la dimension symbolique. Concernant cette dernière, nous tenterons de dégager une possible portée philosophique des œuvres sélectionnées au regard de diverses interprétations de l'art rupestre paléolithique, notamment à travers la représentation de l'animal. Le corpus iconographique, lui, analysera plus avant les œuvres évoquées plus haut, notamment le décor de la salle du Palais des Nations à Genève (figure 3). Mené entre 2007 et 2008, ce projet est une commande et un cadeau de l'état espagnol pour remercier les Nations Unies d'avoir abrité les œuvres du Prado pendant la guerre civile. D'une surface de 1 500 m², la coupole est recouverte de stalactites résultant de coulures de peinture. De plus, nous examinerons certaines des productions récentes, réalisées par exemple à l'occasion de la double exposition parisienne de 2016. Ce sera le cas du *Grand Verre de Terre*. D'autres œuvres viendront étoffer le corpus car elles nous semblent éclairer le lien avec l'art rupestre de façon

pertinente, tels les travaux effectués dans une église désaffectée de Palerme en 1998 et au Palais des Papes en 2010. Notre choix se portera aussi sur diverses œuvres dessinées, peintes



FIG.3 – Miquel Barceló travaillant sur le plafond de la Salle des Droits de l'Homme et de l'Alliance des Civilisations, 2008, armature métallique et pigments, 1500 m², Palais des Nations Unies, Genève

ou sculptées présentant des caractéristiques plastiques ou imaginaires pouvant être rapprochées de l'art paléolithique : toiles dites cabossées, animaux pendus, représentations d'ossements et de crânes en deux ou trois dimensions.

De telles productions posent explicitement l'hypothèse d'une possible influence de l'art préhistorique sur l'œuvre du peintre majorquin. Précisons d'emblée notre acception de cet art. Au sens strict du terme, l'art préhistorique est celui d'avant l'apparition de l'écriture, que les sources font remonter entre - 3 500 et - 3 300 en Mésopotamie lorsque les Sumériens ont élaboré un système de notation pictographique. Notons que le passage de la préhistoire à l'histoire n'a ainsi pas eu lieu au même moment partout dans le monde ; cela explique que nous parlons d'art préhistorique pour des représentations sud-africaines San datant de notre ère. En outre, la préhistoire occidentale se divise en deux périodes : le Paléolithique qui a vu l'apparition des premiers outils, sépultures et formes d'art ; le Néolithique, caractérisé par la sédentarisation des populations, la mise au point de l'agriculture, de l'élevage et des arts du feu. Dans cette étude, nous nous intéresserons à l'art paléolithique, donc à celui de populations nomades qui trouvaient leur subsistance dans la nature : des chasseurs-cueilleurs - ou chasseurs-collecteurs selon une terminologie plus récente - dont la représentation du monde était évidemment largement définie par cet état de fait. Plus précisément, nous traiterons d'une forme d'art paléolithique : l'art pariétal de ce que les exégètes ont nommé l'arc franco-cantabrique. 95% des grottes ornées sont en effet situés sur le flanc est de l'Espagne actuelle, dans le sud-ouest de la France et en Ardèche. Précisons aussi que nous emploierons indifféremment les termes « rupestre » et « pariétal » pour désigner cet art. En effet, même si l'art rupestre est davantage associé à des productions de plein air, les deux termes se rapportent bien à des représentations sur parois rocheuses. Aussi ne nous intéresserons-nous pas ici aux dessins, peintures et gravures sur auvents et affleurements rocheux, mais uniquement aux grottes ornées profondes. Or cela ne représente probablement qu'une infime partie de la production artistique de nos ancêtres dont la majorité, effectuée sur des supports fragiles (bois, peau...) ou trop exposée aux intempéries, n'a pas survécu au temps. Les créateurs de Chauvet, pour avoir une telle maîtrise picturale, devaient à coup sûr pratiquer à l'extérieur, mais nous ne possédons plus guère de vestiges de ces œuvres. Comme le souligne Jean Clottes¹⁷, *Les hommes préhistoriques dessinaient autant à l'extérieur qu'à l'intérieur* ; en témoignent les milliers d'animaux gravés à Foz Cóa (Portugal). Ainsi c'est l'art pariétal

¹⁷ CLOTTES Jean, « L'art des origines », in Miquel Barceló à Avignon, in *Connaissance des Arts*, Ibid, p.10

paléolithique qui sera au cœur de notre comparaison avec l'œuvre de Miquel Barceló ; l'art mobilier de cette période ne viendra éclairer notre propos que ponctuellement. Par contre nous aurons parfois à considérer des productions *a priori* non artistiques, telle l'utilisation d'ossements dans un but supposé votif ou religieux. L'âge paléolithique ayant été particulièrement long, il n'est pas inutile de situer les cultures auxquelles nous ferons référence : l'Aurignacien (40 000-28 000 ans B.P.) dont date la grotte Chauvet, le Gravettien (28 000-22 000 ans B.P.), le Solutrén (22 000-17 000 ans B.P.) et le Magdalénien (17 000-11 000 ans B.P.), les décors de Lascaux ayant été réalisés à la charnière des deux dernières périodes.

Revenons à Miquel Barceló. Le sous-titre de notre étude fait référence à la provenance majorquine plutôt qu'espagnole de l'artiste ; nous verrons en effet que le fait d'être originaire de cette île méditerranéenne a une importance certaine dans l'adoption des sujets et des matériaux. Le choix même du mot *artiste* plutôt que *peintre* induit la diversité de ses productions : peintures, sculptures, dessins, gravures, performance. L'expression *Homo pictor* évoque elle la *fabrication* des œuvres, à l'instar des prédécesseurs préhistoriques. Nous verrons que l'artiste majorquin a une connaissance approfondie de l'art rupestre. Dès lors, quels rapprochements peut-on faire entre ces deux formes d'art, l'ancienne, anonyme et la contemporaine, si singulière ? Quelles en sont *a contrario* les divergences ? Quels aspects picturaux ces analogies et disparités concernent-elles sur les plans iconographique, technique, symbolique ? Vu l'érudition de l'artiste sur le sujet, il ne pourra s'agir que de *résurgences* conscientes, non de réminiscences vagues ou de souvenirs non identifiés. Au sens littéral, ce terme signifie d'ailleurs *réapparition à l'air libre (...) de l'eau absorbée par des cavités souterraines*¹⁸, ce qui n'est pas sans rapport avec notre sujet. Comment et dans quelle mesure cette culture artistique particulière nourrit-elle son œuvre et imprègne-t-elle son propos ? On le pressent, la notion d'*origine* sera au cœur de notre réflexion. Origine comme première manifestation de quelque chose, comme lieu d'où cette chose est issue aussi. Origines - au pluriel, comme dans *art des origines*, des premiers temps où l'homme s'est adonné à l'activité artistique. Mais pour autant que Miquel Barceló porte un intérêt aux origines de l'art, ses œuvres peuvent-elles être rapprochées d'un art des origines ? C'est ainsi qu'en conclusion nous pourrions décider s'il s'agit d'un retour à l'art paléolithique ou s'il y a seulement convergence.

Pour répondre à ces questions, nous convoquerons indifféremment des créations de toutes les périodes de la carrière de l'artiste, produites en tous lieux. Les œuvres emblématiques d'une parenté avec l'art rupestre ne s'inscrivent en effet pas dans un endroit précis, pas plus en pays dogon dont le cadre de vie pourrait sembler plus propice qu'en pleine ville, à Paris ou Palerme. Cela souligne d'ailleurs le fait que cette préoccupation d'un art des origines est constante chez Barceló. Notre approche mêlera l'analyse des œuvres, leur comparaison avec l'art pariétal aux données biographiques et aux éléments historiques et anthropologiques. Cette approche se fera davantage philosophique en fin d'étude. Concernant de possibles liens avec d'autres expressions artistiques, il nous semble peu pertinent d'inscrire Miquel Barceló dans le champ de la création contemporaine. Ayant été actif depuis la fin des années 1970, le peintre a déjà traversé quatre décennies très fécondes dont il serait dantesque d'exposer la diversité en matière de création picturale. En dehors de l'art pariétal que nous examinerons bien sûr abondamment, nous prendrons donc le parti de convier certains courants, artistes ou œuvres lorsque cela sera nécessaire pour éclairer notre propos. Ainsi aurons-nous à retracer le traitement de l'animal depuis les natures mortes hollandaise et espagnole du XVII^e siècle

¹⁸ www.larousse.fr

jusqu'à Francesco de Goya, Jean-Siméon Chardin ou encore Chaïm Soutine. L'incidence du phénomène naturel sur le fait pictural sera plus tard l'occasion d'une incursion du côté de l'artiste allemand Anselm Kiefer ; nous examinerons ensuite la relative autonomie laissée à la matière chez Jean Dubuffet autant que chez Miquel Barceló. L'examen du statut de l'image mettra en lumière ce qui oppose l'art de ce dernier à l'art conceptuel ainsi que ce qui le rapproche de la démarche d'un Francis Bacon. Ces références seront ainsi réparties tout au long de notre étude.

Pour développer notre propos, nous interrogerons d'abord l'incidence de l'environnement naturel sur le peintre : ses relations avec les mondes marin et souterrain de Majorque, l'adoption du pays dogon comme lieu de résidence dont les conditions de vie rudimentaires sont source de créativité. Il s'agira de préciser l'influence des origines de Barceló avant que d'étudier son attrait pour l'art des origines. De cela nous dégagerons le sujet dominant commun à l'artiste et aux œuvres pariétales, celui de l'animal, ainsi que les transformations qui lui sont assignées. Dans un second temps, nous nous attarderons sur les correspondances qu'il est possible d'établir au niveau des qualités techniques et des procédures, en premier lieu sur les aspects matériels en lien avec l'art rupestre : les formats et supports, les techniques mises en œuvre, les outils souvent inventés au gré des nécessités de la création. Le chapitre 4 sera l'occasion de décrire les conditions favorables à la réalisation de telles œuvres - particulièrement réunies en Afrique, de souligner l'implication essentielle du corps de l'artiste et la place laissée aux aléas de toute sorte dans le processus créatif. Les contours de l'iconographie et des procédures dégagés, la dernière partie de notre étude proposera enfin de mettre au jour les finalités des œuvres en lien avec l'art pariétal, à commencer par le type d'art que Miquel Barceló ambitionne de créer et la fonction qu'il assigne à l'image. Nous terminerons en présentant une interprétation davantage philosophique car les œuvres apparentées à l'art paléolithique sous-tendent une réflexion sur le monde naturel - en particulier sur le règne animal - et constituent une méditation sur la conception de l'humain au regard de ce dernier. Ces créations semblent par ailleurs empreintes d'une spiritualité proche de l'animisme des peuples préhistoriques et de ceux dits traditionnels qu'il nous faudra examiner ; cela nous amènera enfin à la dimension universelle de l'œuvre, permise notamment par un certain nombre de dispositifs de traitement des sujets.

PARTIE I :

-

**LE ROLE DETERMINANT DU MILIEU NATUREL
SUR LE REPERTOIRE ICONOGRAPHIQUE**

Chapitre 1 : L'influence des origines

Comme indiqué en introduction, le mot *origines* revêt ici deux significations : l'art des premiers temps de la création humaine - parfois dit *des origines*, et la provenance de l'artiste - ses origines géographiques et culturelles. A l'instar des créateurs préhistoriques, une dimension essentielle de l'art de M. Barceló est qu'il dépend de son environnement naturel immédiat.

a) Un artiste en symbiose avec son environnement

Symbiose, le mot semble fort. Pourtant, il peut ici être pris dans son acception biologique autant que figurée : l'association que Barceló entretient avec son environnement naturel (à Majorque ou en pays dogon) est étroite, durable et aussi nécessaire. Elle lui est profitable ; la réciproque est vraie dans la mesure où l'artiste trouve qu'il est dans l'ordre des choses que le jour où *les termites auront dévoré les musées*, ses œuvres soient *réduites à [la] poussière*¹⁹ dont elles sont issues. Le premier écosystème qu'il approche est logiquement celui de son île natale, Majorque. Depuis son jeune âge, il sonde en effet le monde sous-marin lors de plongées ; il parle d'ailleurs d'une *enfance encore sauvage et semi amphibie*²⁰. Il pourrait ajouter *souterraine* puisqu'il explore aussi les grottes de l'île. Plus tard, fin des années 1970, il occupe un îlot avec d'autres jeunes pour protester contre son urbanisation. A cette occasion, confie-t-il



FIG. 4 - Miquel Barceló, *Bajo del mar* (détail), 2006, armature métallique, terre cuite et pigments, H : 25 m, L : 8 m, P : 12 m, Chapelle San Pere, cathédrale, Palma

une belle illustration. Le banc de poissons du mur de gauche est d'une grande vivacité. Nous avons là affaire à une vision du monde sous-marin à la vitalité foisonnante. Tout est

à Alain Mousseigne, *l'immixtion dans la nature vierge a un grand impact sur [lui]* et agit comme une sorte de *purification*²¹. Dès lors la relation au monde naturel devient une nécessité et cet attachement une des clés de compréhension de l'œuvre car Barceló *se nourrit (...) avec voracité de tout ce qui l'entoure*²². Le décor de cathédrale de Palma (figures 2 et 4) en est

¹⁹ BARCELO Miquel, MAURIES Patrick, ARANGUREN Amélie, *Carnets d'Afrique*, Paris, Le Promeneur, 2003, p.138

²⁰ BARCELO Miquel, *La Solitude Organitative*, Madrid, Fundación la Caixa de Pensiones, 2010, p.170 : (...) *the still wild and amphibious life of my early years (...)* (Je traduis.)

²¹ MOUSSEIGNE Alain, *Barceló avant Barceló, 1973-1982*, Toulouse, les Abattoirs, 2009, p.203

²² JUNCOSA Enrique, *Miquel Barceló, le sentiment du temps*, Ibid, p.11

mouvement chatoyant sous la grande vague qui ourle la paroi de *terracotta*. Par opposition, l'absence de couleur dans *Encéphalogramme de la mer* (figure 5) induit un sentiment de fin qui approche. Ce tableau présente un fond marin peuplé de différentes sortes de mollusques, mais le tout semble figé dans la pierre. On a presque l'impression d'une paroi rocheuse sur laquelle seraient imprimés des vestiges fossiles. Est-ce là le reflet des préoccupations de l'artiste qui a vu se dégrader le riche patrimoine sous-marin de son île sous la pression du tourisme ?

La terre et l'eau de Méditerranée sont de puissantes et constantes sources d'inspiration du peintre. La lumière, les teintes, les textures des tableaux reflètent et célèbrent les forces des milieux naturels de sa terre d'origine. L'exposition organisée au Palais des Papes est d'ailleurs baptisée *Terramare, TerreMer*. D'autres suggèrent également l'influence de la nature sur l'œuvre : *Terra Ignis*²³ et la récente *Sol y sombra*²⁴ déjà évoquée. Barceló avoue une attirance pour *les terres tellement organiques qu'elles excitent les narines et font presque pourrir les pieds*²⁵. Aussi choisit-il la péninsule de Farrutx à Majorque pour y installer ses quartiers dans

une bâtisse du XV^e siècle. Située dans le parc naturel du Llevant, la propriété est conçue comme un lieu d'interaction entre art et nature. *Des rochers et de la végétation pénètrent dans l'atelier*²⁶, dit Jean-Louis Prat. Barceló cultive un jardin, dort parfois dans une cabane ancienne dans la montagne qui



FIG.5 : Miquel Barceló, *Encéphalogramme de la mer*, 2005, technique mixte sur toile, 300 x 200 cm, Fondation Carmignac, Paris

surplombe le domaine, plonge régulièrement. Chèvres, cochons et ânes vaquent en liberté ; la compagnie des animaux le tranquillise. Cela n'est à l'évidence pas indifférent au fait que l'animal est de loin le sujet le plus commun dans son œuvre.

Parallèlement, celui-ci réside en pays dogon²⁷. Sa maison érigée au bord de la falaise surplombe la plaine. Les villages se blottissent contre cette muraille, en tapissent le pied et le sommet, s'agrippent à ses parois sans que l'on comprenne vraiment comment des hommes ont pu les bâtir là. Le paysage est essentiellement minéral ; les constructions de pierre, de boue et de chaume ne le heurtent pas, elles sont de même nature. Une grande partie de la journée, le

²³ Au Musée d'Art moderne de Céret en 2013

²⁴ *Soleil et ombre* (Je traduis.)

²⁵ *Carnets Farrutx VIII 1988*, in COLLECTIF, *Miquel Barceló, 1987-1997*, Barcelone, Museu d'Art Contemporani / Actar, 1998, p.113

²⁶ PRAT Jean-Louis, *Miquel Barceló, Mapamundi*, Ibid, p.10

²⁷ Pas depuis 2012 en raison de la situation sécuritaire dégradée.

soleil écrase les reliefs. Au contraire de Majorque baignée par la mer, l'absence d'eau se fait ici cruellement ressentir. Cela crée comme un paysage de l'extrême, où chaque sensation se trouve amplifiée, où tout paraît exacerbé. Cet environnement à *la géologie d'exception*²⁸ semble être pour l'artiste source d'émerveillement et de malaise. En témoignent *Amataba* (figure 6) et *Jument qui accouche* (figure 7). Quoique semblables en plusieurs points (date, format, technique), ces œuvres offrent deux visions presque opposées du paysage africain qui les a engendrées. Des couleurs vives de la première - contraste optimal entre le bleu et l'orangé, émane la joie propre aux chants et aux danses ; les coulures de peinture figurant des branchages brandis vers le ciel traduisent une vigueur certaine. La teinte étouffée de la seconde œuvre évoque par contre la désolation. Ici la terre rouge d'Afrique est stérile, sèche ; l'animal accablé de douleur, de chaleur aussi, n'a pu avancer davantage ; il s'est écroulé là pour mettre bas, l'aridité des tons ocres semble le condamner à une lente agonie alors qu'il vient de donner



FIG. 6 : Miquel Barceló, *Amataba*, 1997, technique mixte sur papier, 73 x 100 cm, lieu de conservation inconnu
vie. La fertilité de la bête a momentanément eu le dessus sur l'infertilité du sol, mais pour combien de temps ? Célébration de la vie ou lieu de lente agonie, le paysage africain inspire Barceló et imprègne sa peinture. Il en dit d'ailleurs : *Cela ressemble à certaines de mes peintures dans lesquelles on voit des choses dont on ne sait si elles se produisent dans la nature ou si elles ont été inventées*²⁹. Le paysage inspire l'œuvre ; en même temps l'œuvre est comme en avance sur lui, elle le préfigure. Il y a un va et vient entre le décor naturel et l'œuvre qui

²⁸ C'est la formule qu'utilise Barceló, in COLLECTIF, *Miquel Barceló*, Editions du Jeu de Paume, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1996, p.90

²⁹ COLLECTIF, *Miquel Barceló, The African Work*, Dublin, Irish Museum of Modern Art, 2008, p.19 : *It looks like those paintings of mine in which you see things and you don't know if they occur in nature or if they have been invented.* (Je traduis.)

confère à celle-ci une cohésion intrinsèque avec la nature. Cela rappelle une anecdote que nous livre Barceló à propos du portrait d'un Dogon réalisé en s'appuyant contre un tronc d'arbre : (...) *lorsqu'il a vu le résultat, [il] m'a demandé comment je savais que sa tête était à l'intérieur du baobab (...) la forme de sa tête épousait celle du tronc (...) et ça lui semblait magique.*³⁰ Cette confusion, Alain Resnais et Chris Marker l'avaient déjà évoquée dans *Les statues meurent aussi*,



FIG.7 : Miquel Barceló, *Jument qui accouche*, 1997,
technique mixte sur papier, 73 x 100 cm, lieu de conservation inconnu

court-métrage anticolonialiste sorti en 1953. *Essayez de distinguer ici (...) ce qui est la peau noire et ce qui est la terre vue d'avion, ce qui est l'écorce de l'arbre, et celle de la statue. Ici l'homme n'est jamais séparé du monde*³¹. A partir de 1992, date de son installation en pays dogon, cette espèce d'exacerbation de la présence des choses que Barceló perçoit en Afrique - cette ultra réalité pourrait-on dire, le pousse à peindre davantage d'après nature.

Aussi peut-on affirmer que son art puise une grande partie de ses ressources dans l'environnement naturel. Déjà, après l'épisode de l'occupation de l'îlot, l'artiste avait commencé à collecter ossements et cailloux. Il s'était mis à utiliser les pigments naturels, à les apprêter lui-même. C'est encore le cas aujourd'hui. Isaki Lacuesta, le réalisateur d'*El cuaderno de barro*³², documentaire réalisé sur la vie et le travail de Barceló au Mali, témoigne : (...) *la couleur des paysages et des tableaux provient des mêmes pigments. (...) Miquel gratte des murs les minéraux pour en faire des pigments*³³. C'est un peu l'idée de travailler ce que tu trouves.

³⁰ JUNCOSA Enrique, *Miquel Barceló, le sentiment du temps*, Ibid, p.62-63

³¹ RESNAIS Alain, MARKER Chris, *Les statues meurent aussi* [DVD] Arte Editions, 2004 [Argos Films, 1959]

³² LACUESTA Isaki, *El cuaderno de barro / The clay diaries / Les cahiers de glaise* [DVD] TVE, 2011

³³ En pays dogon, les murs des constructions sont faits de matériaux naturels : pierre, boue séchée.

L'environnement au sens large est source de sujets, de matériaux et d'outils. Même à Paris, son atelier est comme celui de Rembrandt à Amsterdam, une sorte de cabinet de curiosités ; l'artiste y accumule squelettes, cornes et spécimens desséchés (figure 8). Cet aspect est amplifié par la mobilité de Barceló puisque celui-ci découvre des matériaux à la faveur de ses voyages. A Naples, il expérimente la peinture avec les cendres volcaniques, en Afrique avec la terre locale. Ces matériaux nouveaux ont un fort impact sur son travail, car la technique y préside souvent à la création, le sujet pouvant procéder d'expérimentations plastiques. Dès lors l'art de Miquel Barceló est lui-même comme un écosystème comportant des choses vivantes



ou qui l'ont été, du sec et de l'humide. Une oreille d'éléphant naturalisée devient le support d'un *Profil* gravé (figure 8) ; un moulage de tronc ou de pierre donne naissance à une toile « cabossée ». Les insectes et brindilles qui

FIG.8 : L'artiste dans son atelier du Marais avec *Profil*, Paris, mai 2015 (cliché Zoé Balthus)

s'y collent par hasard sont comme autant de fossiles habitant la pâte picturale. La dimension physique de la peinture vient alors contrecarrer les images de notre monde de plus en plus virtuel. Miquel Barceló décrit d'ailleurs une de ses toiles comme *une espèce de registre du sous-sol* en raison des empreintes laissées par les bestioles³⁴. L'environnement imprime sa marque à l'œuvre ; le peintre le laisse faire. Selon la belle expression de Colm Toibin, *le monde naturel et le monde qu'il crée se meuvent comme deux planètes tenues ensemble par une force magnétique*³⁵.

Ce rapport de l'œuvre avec le cadre naturel pourrait sembler nous avoir éloignés de son rapport avec l'art pariétal paléolithique ; il n'en est rien. Interrogé dans son atelier parisien³⁶, Barceló insiste sur ce qui le lie aux paysages, cette fois-ci souterrains. A la belle saison il visite quotidiennement les grottes de Majorque. Là il expérimente l'obscurité profonde dont il faut s'accommoder pour parvenir à discerner les faibles lumières qui filtrent de points éloignés. *Une vraie vision*, dit-il, spécialement parce que *dans la culture occidentale du début du III^e millénaire on regarde très vite les choses et on ne voit presque rien*. Implicitement, il affirme là la nécessité pour le créateur d'observer finement la nature, ce qui était le cas des artistes paléolithiques, à plusieurs niveaux. Ceux-ci possédaient sans nul doute une excellente connaissance des animaux

³⁴ PALOU Jean-Marie, MANGUEL Alberto, MEZIL Eric et al., Ibid, p.233

³⁵ TOIBIN Colm, « Barceló, Farrutx, Paris, Geneva », in BARCELÓ Miquel, *La Solitude Organisée*, Ibid, p.163 : (...) *the natural world and the world he makes move like two planets held together by magnetic force* (Je traduis.)

³⁶ COMOLLI Jean-Louis, Ibid.

pour être capables de les représenter de façon aussi naturaliste, ainsi qu'une grande intelligence des lieux dans lesquels ils les ont peints. Il ne semble en effet pas y avoir de hasard dans le fait que le *Panneau des chevaux*, à Chauvet, ait été réalisé autour d'un endroit où, au moment de fortes pluies, l'eau du dehors s'écoule par une anfractuosité du rocher. Jean Clottes³⁷ souligne le rôle probable de particularités géologiques dans le choix des sites ornés, à commencer par celui du Pont d'Arc, dont l'arche majestueuse n'a pu laisser les hommes préhistoriques indifférents. Alain Testard renchérit à propos de l'intérieur de la grotte qui pour lui a été choisie en raison d'une analogie morphologique avec le corps féminin (figure 9). *L'aspect viscéral, animal ou sexuel de ces volumes souterrains*, analyse Alain Jaubert³⁸, n'a en effet pu que frapper les imaginations. Plusieurs formes naturelles des parois ont ainsi été rehaussées de gravures ou peintes pour rendre évidente leur ressemblance avec l'anatomie féminine. Ailleurs, ce sont des analogies avec des silhouettes animales qui ont été mises au



FIG.9 : Volumes de la grotte Chauvet évoquant la féminité



FIG.10 : *Petit mammoth*, 35 500 - 31 000 ans B.P., ocre rouge, dimensions inconnues, Grotte Chauvet, Ardèche

jour. La figure 10 est en ce sens très explicite : pour qui est attentif, le renflement de la roche à cet endroit ébauche le contour d'un petit pachyderme ; l'artiste du Paléolithique s'est alors content  d'en souligner l'avant-train à l'ocre rouge. Pourquoi aurait-il figuré davantage l'animal alors que ces quelques traits suffisent à le révéler ? Au-delà de

cela, l'univers souterrain devait être soigneusement exploré par les artistes préhistoriques pour qu'ils se l'approprient aussi étroitement. Notons à ce propos que certaines salles facilement accessibles et aux parois propices à l'ornementation n'ont pas été utilisées, au contraire d'autres éloignées ou nécessitant un appr t important. Il semble donc bien y avoir eu une *logique du spectaculaire et des lieux écartés*³⁹, un lien étroit entre décors et lieu.

³⁷ CLOTTES Jean, *Pourquoi l'art préhistorique ?* Paris, Gallimard, 2011, p.158

³⁸ JAUBERT Alain, *Lascaux, préhistoire de l'art* [DVD] La Sept / Arte, Palettes Productions, 1995

³⁹ CLOTTES Jean, *Pourquoi l'art préhistorique ?* Ibid, p.166

Une autre similarité avec Barceló est l'approvisionnement en matières premières. A l'évidence, les créateurs préhistoriques n'avaient d'autre choix que de se les procurer dans la nature, n'ayant à leur disposition aucune des substances synthétiques actuelles. Les colorants étaient parfois acheminés sur de longues distances. Les auteurs de l'ouvrage collectif *La couleur*⁴⁰ nous éclairent sur ce point : les chercheurs ont défini que les gisements de pigments étaient situés à 19 km de certaines grottes ornées ariégeoises. Ils parlent même de 200 km dans le cas d'un site polonais. Un déplacement de 20 km nécessitant un jour de marche, on imagine l'organisation induite par un tel approvisionnement. Rappelons qu'il s'agit là de populations de chasseurs-cueilleurs dont toutes les possessions devaient être transportées à dos d'homme. Certains peuples nomades actuels (Khoi Khoi d'Afrique australe, Inuit des régions arctiques par exemple) effectuent encore de longs trajets pour se procurer les matériaux requis pour leur art⁴¹. Cela laisse entrevoir l'importance que revêtaient les décors pariétaux pour que des individus mobilisent autant d'efforts afin de les réaliser. Car une fois acheminées, les matières colorantes devaient être stockées puis transformées. Différents pigments nécessitaient différentes températures de cuisson, technique qu'il fallait maîtriser. En amont ils devaient être récoltés, peut-être par le biais d'exploitations minières comme on pense que c'était le cas en Hongrie. On le comprend, les couleurs naturelles n'étaient pas utilisées brutes, et nous parlons ici d'une organisation complexe des groupes humains. Cela explique peut-être une *étonnante permanence* : les cinq pigments qu'ont utilisés les hommes préhistoriques - ocre jaune, ocre rouge, craie, noir de charbon, hématite - font toujours partie de la gamme du peintre moderne⁴², notamment de celle de Miquel Barceló. Dans son cas comme dans celui de l'art pariétal paléolithique, nous l'avons vu, la solidarité avec l'environnement naturel est indéniable. Cette relation étroite influe profondément sur l'art réalisé, le nourrit et le modèle.

b) L'intérêt de l'artiste pour l'art préhistorique

Tentons maintenant d'expliquer l'intérêt que porte Miquel Barceló à l'art des origines. Au cours d'entretiens, il fait allusion à quelques sites majorquins. Aucun ne date du Paléolithique ni ne comporte de peintures rupestres, mais l'île est riche de vestiges de l'âge du bronze. Ils appartiennent à la culture talayotique propre aux Baléares. Florissante tout au long du premier millénaire avant J.C., elle a décliné avec l'arrivée des Romains en -123 ; la population a alors migré vers les villes nouvelles. Des constructions rondes ou carrées⁴³ aux murs souvent cyclopéens et à la finalité aujourd'hui incertaine caractérisent cette culture. Côtéant dès l'enfance ces murs d'énormes pierres disséminés dans le paysage, Barceló raconte : *Parfois je voyais des visages, des yeux de pierre, des narines de pierre dans ces vieux murs qui divisaient (...) les lopins de terre (...)*⁴⁴. La paréidolie est donc une faculté qu'il partage avec les créateurs préhistoriques qui décelaient des formes animales dans les reliefs des parois. On pense aussi aux graffitis photographiés par Brassai dans les années 1950 (figure 11). Les trous du mur

⁴⁰ COLLECTIF, *La couleur, recueil*, Ousia, Hellada, 1993, p.8 à 13

⁴¹ Sur ce point, voir ANATI Emmanuel, *Aux origines de l'art, 5000 ans d'art préhistorique et tribal*, Paris, Fayard, 2003, p.314

⁴² JAUBERT Marie José et Alain, *Lignes, formes, couleurs : petites histoires des techniques de la peinture* [DVD] Palettes, Editions Montparnasse, 2003

⁴³ Nous nous basons ici sur des informations figurant sur le site du Musée d'Artà, localité près de Farrutx : <https://www.museuarta.com/ses-pa%C3%AFsses/>

⁴⁴ COLLECTIF, *Miquel Barceló : Terra Ignis*, Arles, Actes Sud, 2013 (absence de pagination)

renvoient immédiatement à une paire d'yeux. Mais, pour un enfant cela va bien au-delà : il s'agit de *la découverte du visage et même de l'homme*⁴⁵. L'image contenue dans la pierre est porteuse d'images plus fondamentales que l'enfant - comme l'artiste - est capable de dévoiler pour les porter à la vue de tous. On saisit là l'importance pour le développement de l'imaginaire de Barceló d'avoir été exposé aux pierres millénaires de son île natale dès son plus jeune âge. Imaginaire lié aussi à la vie des populations ancestrales. Le village d'Artá (figure 12), non loin de la propriété du peintre, avec son *talayot* (construction circulaire) et son enceinte fortifiée, a livré quantité d'artefacts témoignant de relations étroites avec d'autres provinces de la Méditerranée. Située sur la côte, toujours près de Farrutx, la nécropole monumentale de S'illot des Porros (figure 13) comporte des dizaines de tombes rondes ou en forme de coque de bateau renversée. Le plan arrondi rappelant celui des *talayots*, le site est comme une ville en miniature. Une partie est aujourd'hui sous l'eau, que Barceló a pu découvrir lors de plongées. Les sépultures renfermaient les restes de 230 individus, rares échantillons humains du 1^{er} millénaire avant notre ère⁴⁶, parés de leurs armes et bijoux.

On le comprend, l'art préhistorique a très tôt fait partie de l'horizon imaginaire de l'artiste catalan. Un attrait qui a décuplé avec la découverte de grottes ornées (précisons de nouveau qu'il a eu la chance d'apprécier les sites originaux). L'art des cavités profondes a ceci de différent des œuvres de plein air que les artistes y ont interprété les reliefs rocheux. La vision immortalisée n'est donc pas seulement celle de l'artiste, elle est pour partie engendrée par la paroi⁴⁷. Altamira est la première grotte que Barceló visite. Rétrospectivement, celui-ci parle d'un *choc, mais pas autant que Chauvet*⁴⁸. Il en admire pourtant la composition d'ensemble, comme un dispositif théâtral. De Lascaux nous n'avons pas trouvé de mention particulière,



FIG.11 : Gyula Halász, dit Brassai, *Graffiti*, années 1950, photographie prise sur un mur parisien, dimensions inconnues



FIG.12 : Porte monumentale, site de Ses Païsses, 650 - 540 avant notre ère, Artá, Majorque

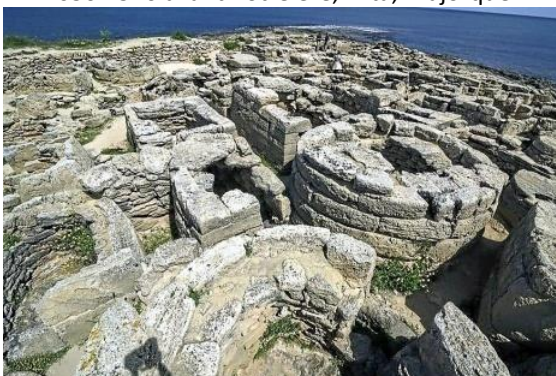


FIG.13 : Nécropole de S'illot des Porros, VII^e - IV^e siècles avant notre ère, Santa Margarida, Majorque

⁴⁵ BRASSAI (HALASZ Gyula, dit) : *Graffitis*, Paris, Flammarion, 1993 [1960], p.30

⁴⁶ Nous nous référons ici au BULLETIN DE LA SOCIETE D'ANTHROPOLOGIE DE PARIS : « Etude des crânes de la nécropole « talayotique » de S'illot des Porros, Majorque, Espagne », t.5, série XIV, n°3, 1988, p.179-198 http://www.persee.fr/doc/bmsap_0037-8984_1988_num_5_3_1672

⁴⁷ Brassai dit qu'à Altamira, les formes du rocher *ont proposé de faire naître les bisons*, in BRASSAI, Ibid, p.44

⁴⁸ Entretien avec Vincent Huguet, in PEJU Pierre, MEZIL Eric, Ibid. p.168

même si nous savons qu'il s'y est rendu. A Dominique Baffier, archéologue, préhistorienne et ancienne conservatrice de Chauvet, il confie quelques unes de ses rencontres émerveillées avec des œuvres rupestres⁴⁹. Près de Malaga, dans la Cueva de la Piedra, une longue marche l'a conduit au fond d'une galerie reculée où un salmonidé le fixait de ses yeux ornés d'autres petits animaux. Peu après il parle de *chemin initiatique* pour décrire la lente progression, debout et rampant, vers la salle la plus profonde des Trois Frères (Ariège) qui présente une scène d'accouplement entre deux bisons.

Mais la rencontre la plus bouleversante pour le peintre est celle de la caverne du Pont d'Arc. Son expertise en matière d'art paléolithique étant reconnue, il a travaillé en collaboration avec de nombreux scientifiques et plasticiens au projet de restitution de la grotte. Restitution plutôt que fac-similé, reconstitution ou copie puisqu'une reproduction à l'identique était évidemment exclue. Cela justifie que nous nous arrêtions particulièrement sur ce lieu, en nous appuyant sur le film de Christian Tran et sur la conférence donnée à la BnF cités plus haut. Découverte par trois spéléologues pendant l'hiver 1994, la cavité est ornée de plus de quatre cents images s'étalant sur les parois de galeries aux dimensions impressionnantes. Mais c'est surtout le cadre temporel qui est vertigineux puisque les datations au carbone 14 les ont situées entre 35 500 et 31 000 ans B.P. (avec une marge d'erreur de plus ou moins mille ans). Pour bien nous rendre compte, citons le géomorphologue Stéphane Jaillet : il a calculé qu'en descendant dans la grotte, *on prend mille ans à chaque marche*⁵⁰. Il s'agit donc d'un des témoignages artistiques les plus anciens connus, de peu postérieur à l'arrivée d'*homo sapiens* en Europe occidentale. Selon les connaissances actuelles, les premières manifestations artistiques non équivoques datent du Paléolithique supérieur. On sait par ailleurs que la grotte n'était pas habitée : aucun foyer de cuisson n'y a été retrouvé, aucun relief de repas. Il s'agissait donc d'un lieu dédié à l'art. Des empreintes de pas, des mouchages de torches comptent parmi les évidences du passage des hommes. Nombreuses sont aussi les traces laissées par les animaux, surtout les ours : griffades sur les parois, bauges creusées lors des hibernations successives, polis dus aux frottements répétés de la fourrure à certains endroits de la roche. Les plantigrades ont fréquenté la caverne avant et pendant la présence des humains. On a retrouvé des humérus plantés dans le sol, ainsi qu'un crâne d'ours que quelqu'un avait déposé sur une grosse pierre - en cas d'inondation il est entouré d'eau⁵¹ - après y avoir fait du feu. Que l'on puisse encore observer toutes ces traces est dû au fait qu'un éboulement survenu il y a 21 500 ans a fermé la grotte. C'est un des aspects qui rend Chauvet si extraordinaire, hormis bien sûr les décors pariétaux. 430 animaux de quatorze espèces différentes s'y côtoient, certaines - le rhinocéros laineux, l'ours et le lion des cavernes - étant rarement représentées ailleurs. Les félins constituent 61% de ceux de tout l'art rupestre⁵². Un seul dessin figure l'être humain : le bas d'un corps féminin, mêlé à un bison. Nombreux sont par contre les signes géométriques, points, traits et tracés divers. Ces différents dessins sont autant de témoignages émouvants de ceux qui ont orné la cavité. Mais qu'est-ce qui fait qu'en visitant Chauvet (ou même sa restitution, d'une qualité

⁴⁹ BAFFIER Dominique, BARCELO Miquel, Conférence, Ibid

⁵⁰ TRAN Christian, Ibid

⁵¹ CLOTTES Jean, *La grotte du Pont d'Arc*, Arles, Actes Sud, 2015, p.75

⁵² LIMA Pedro, *Chauvet-Pont d'Arc, le premier chef d'œuvre de l'humanité révélé par la 3D*, Montélimar, Synops éditions, 2014, p.75



FIG.14 : Cheval tracé au doigt sur la glaise (détail), longueur totale 120 cm



FIG.15 : Mains positives, points, arrière-train d'un félin, ocre rouge, largeur de chaque main 8 cm



FIG.16 : Hibou tracé au doigt sur la glaise, hauteur 45 cm

35 500 - 31 000 ans B.P., Grotte Chauvet, Ardèche

remarquable) nous nous sentions si proches d'eux ? Emmanuel Anati, préhistorien et paléo-ethnologue, l'explique dans le vaste panorama *Aux origines de l'art*⁵³ : *le langage de l'art préhistorique (...) possède les caractéristiques élémentaires de la logique et du système d'association qui sont les facteurs de base des mécaniques d'intuition, de symbolisation, de conceptualité (...) de l'homo sapiens*. Ce sont donc encore les nôtres. Les hommes de Chauvet ne se sont pas représentés eux-mêmes, pourtant Miquel Barceló parle d'une *relation directe avec l'artiste*⁵⁴. La grotte faisant l'objet de mesures de préservation strictes, tout est encore comme au jour de l'éboulis. C'est comme si *l'artiste [venait] de sortir en éteignant la lumière*⁵⁵ : celui qui a dessiné le cheval (figure 14) a laissé ses empreintes digitales dans la glaise. Glaise si fraîche que des boulettes dues au tracé sont encore attachées au hibou (figure 16). De la poussière de charbon gît au pied de certains dessins. A plusieurs endroits on repère une main d'ocre rouge au petit doigt tordu (figure 15) : le même individu a jalonné les parois de son empreinte. Tout cela rend les créateurs du passé très proches - *comme [nos] frères*, dit Barceló. Cela n'est guère étonnant puisque ces hommes étaient nos semblables. 36 000 ans, rappelle Jean Clottes à Christian Tran, n'est qu'un éclair dans l'histoire de l'humanité. Le peintre majorquin parle ainsi d'un *miroir* plutôt que d'un *écho lointain*.

Autre fait extraordinaire, ces personnes ont réalisé les animaux de mémoire, avec une précision anatomique et un rendu éthologique d'autant plus remarquables qu'il s'agit pour beaucoup de bêtes dangereuses. Comment des hommes semblant rétrospectivement si vulnérables face aux animaux sauvages ont pu les observer avec tant d'acuité demeure mystérieux. Pourtant l'art de Chauvet *est tellement descriptif qu'il en devient sonore*, selon les mots de Barceló⁵⁶. On croit entendre le bruit des sabots, le souffle des animaux à la course. On entre là dans une appréciation plus proprement artistique des décors pariétaux. Le peintre catalan se dit fasciné par la fidélité morphologique, chaque animal étant comme portraituré, qui dans une posture d'attaque, qui lors d'une parade sexuelle. Selon lui une telle individualisation ne se retrouvera que dans les portraits de chevaux de Géricault⁵⁷. Il admire aussi la spontanéité des tracés et la fraîcheur des dessins, la qualité des productions au vu du peu de moyens à la disposition des

⁵³ ANATI Emmanuel, Ibid, p. 375

⁵⁴ BAFFIER Dominique, BARCELO Miquel, Conférence, Ibid

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid

⁵⁷ Ibid.

créateurs. Nous en reparlerons, mais les aspects techniques sont d'une grande importance tant est large à Chauvet la panoplie des gestes et procédés mis au service des images. Ces images dont on comprend qu'elles n'ont pas été créées indépendamment les unes des autres mais de concert, en une composition à la dimension de la cavité. Cela s'oppose à l'idée de Georges Bataille selon laquelle l'art préhistorique (il se référait à Lascaux) procéderait du *hasard et d'un instinct aveugle* en dépit d'un semblant d'ordre⁵⁸. Cet avis sous-tend une conception d'hommes du Paléolithique rustiques voire rustres propre à son temps que tout à Chauvet contredit. Pour en revenir à Miquel Barceló, la grotte ardéchoise [n'] *est pas seulement la plus ancienne, c'est la meilleure en termes artistiques. (...) On pourrait même considérer toute l'histoire de l'art après [elle] comme une longue décadence (...) [et] voir Lascaux comme un art presque (...) maniériste par rapport à Chauvet qui est d'une grande splendeur*⁵⁹.

Ces qualités reconnues à l'art de la grotte du Pont d'Arc rejoignent l'ambition du peintre qui recherche la vivacité du premier geste. Son *Cahier de félins*, aux aquarelles s'en inspirant⁶⁰, en



FIG.17 : Miquel Barceló, planche sans titre tirée de *Cahier de félins*, 2012, aquarelle sur papier, 45 x 34 cm

est un bon exemple. Une simple tache d'eau teintée ébauche un fauve - probablement un lion (le lion des cavernes n'avait pas de crinière). Pourtant l'animal tout entier est dans cette silhouette incomplète. Comme pour le petit mammouth (figure 10), il n'est nul besoin d'en dire plus. C'est que Miquel Barceló vise *une image définitive faite comme il y a 10 000 ans, (...) qui justifie et transfigure tous [ses] tâtonnements d'enfant qui remue sa merde*⁶¹. Si la formule est crue, c'est que la tâche est difficile, le labeur de longue

haleine pour espérer y parvenir. L'artiste n'aspire pas à figurer les êtres vivants, mais à les *faire*, à les incarner. Nous jugeons qu'ici il y a réussi.

Sans doute cette proximité dans l'esprit artistique explique-t-elle en partie sa participation au projet de restitution de la grotte Chauvet. Sa connaissance iconographique et historique de l'art pariétal paléolithique est reconnue autant que ses compétences techniques acquises au cours de nombreuses expérimentations avec des matériaux naturels. Membre du comité scientifique, Barceló est ainsi intervenu comme conseiller artistique pour la réalisation des décors. C'est précisément Eudald Guillaumet, restaurateur d'œuvres rupestres, qui a fait appel à lui ; l'artiste le sollicitera en retour au moment de réaliser le plafond de l'ONU. Le documentaire de Christian Tran le montre dans son atelier de Farrutx s'entraîner à tracer un hibou similaire à celui de la figure 16 afin de définir la succession des gestes et le temps de réalisation nécessaire (moins de dix secondes - *une forme visible de la pensée. La pensée « hibou » est peut-être plus rapide que le mot « hibou », suggère-t-il*⁶².) Notons que Barceló n'a pas travaillé à la reproduction des œuvres. L'a-t-on sollicité dans ce sens ? Nous n'en savons rien. Seul artiste à pénétrer dans la

⁵⁸ BATAILLE Georges, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira, 1955, p.83

⁵⁹ BAFFIER Dominique, BARCELO Miquel, Conférence, Ibid

⁶⁰ Edition de luxe imprimée à un nombre limité d'exemplaires, nous n'avons pas pu consulter cet ouvrage.

⁶¹ Cité dans *Carnet III*, in COLLECTIF, *Miquel Barceló, 1987-1997*, Ibid, p.168

⁶² TRAN Christian, Ibid.

grotte après ses prédécesseurs anonymes, il a contribué à en définir les styles et les techniques employées, par exemple la façon d'apprêter la paroi en en ôtant la calcite. Il a également procédé à des essais pour déterminer le type de liant utilisé ; on avait en effet identifié les pigments mais pas le médium. Huile végétale, graisse animale ? Nous n'avons malheureusement pas trouvé mention de ses conclusions.

Ce qui est sûr, c'est que les créateurs de Chauvet maîtrisaient pleinement leur art, 18 000 ans avant ceux de Lascaux. En cela aussi la découverte de cette cavité a été un bouleversement ; elle a forcé à reconsidérer la question de l'origine de l'art. Auparavant les préhistoriens considéraient les peintures de Lascaux comme une sorte d'aboutissement après des débuts frustes. On admettait que l'évolution avait conduit des rudiments au raffinement. Chauvet nous montre avec éclat qu'il n'en est rien puisque ses décors peints sont la preuve d'une maîtrise accomplie des matériaux, outils, gestes, supports autant que des sujets. Jean Clottes ne dit pas autre chose⁶³ : l'art préhistorique n'a connu ni état embryonnaire ni apogée, seulement des variations. Comme le souligne Jean-Louis Schefer dans *Questions d'art paléolithique*, le dessin

et la peinture n'ayant pas pour finalité de reproduire le réel, il est vain de poser la question de leur évolution⁶⁴ en termes de progrès ou de régression. La qualité des œuvres de Chauvet conforte Miquel Barceló dans son idée qu'il n'y a ni progression linéaire ni hiérarchie en art, plutôt une suite d'implosions et d'explosions, comme il le confie à Eric Mézil⁶⁵ commissaire de *Terramare* et directeur de la collection Lambert

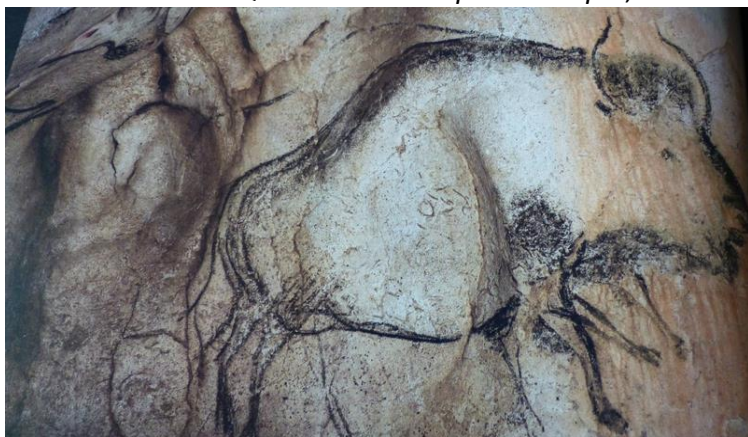


FIG. 18 : Bison à huit pattes, 35 500 - 31 000 ans B.P., oxydes de manganèse, dimensions inconnues, Grotte Chauvet, Ardèche

en Avignon. Des moments de rupture, pourrait-on dire, avec nombre de va-et-vient entre passé, présent et futur. Une imbrication constante, en somme, car l'histoire de l'art se nourrit elle-même. Les créateurs ont toujours communiqué au-delà du temps et de l'espace puisque *l'artiste (...) assume la culture depuis son début et la fonde à nouveau*, juge Maurice Merleau-Ponty à partir de l'exemple de Cézanne⁶⁶. Pas de progression linéaire donc, cela est patent lorsqu'on observe le *Bison à huit pattes* de la caverne du Pont d'Arc (figure 18). Avant le *Nu descendant un escalier* de Duchamp (1912), avant les Futuristes, l'artiste avait pensé au dédoublement des pattes pour figurer le mouvement de l'animal. Le réalisateur Werner Herzog parle d'ailleurs à ce propos de proto-cinéma⁶⁷. Aux cornes pareillement multipliées d'un rhinocéros viennent s'ajouter des lignes de dos, peut-être pour suggérer une succession d'animaux dans la profondeur du champ (figure 19). Il s'agirait alors d'une très ancienne manifestation de l'effet de perspective. Ailleurs de petits traits accompagnent le mouvement des pattes ou figurent le souffle de la bête, à la manière de ceux trouvés en bande dessinée. Ces détails montrent que ceux qui ont peint ces animaux se sont posé les bonnes questions et ont trouvé des solutions pour y répondre. Pour Barceló cela constitue une *énorme leçon*

⁶³ CLOTTES Jean, *La grotte du Pont d'Arc*, Ibid, p.67

⁶⁴ SCHEFER Jean-Louis, *Questions d'art paléolithique*, Paris, P.O.L., 1999, p.17

⁶⁵ PEJU Pierre, MEZIL Eric, Ibid. p.169

⁶⁶ MERLEAU-PONTY Maurice, *Le doute de Cézanne*, in *Oeuvres*, Paris, Quarto / Gallimard, 2010 [1945], p.1316

⁶⁷ HERZOG Werner, *La grotte des rêves perdus* [DVD] Metropolitan film and video, 2010

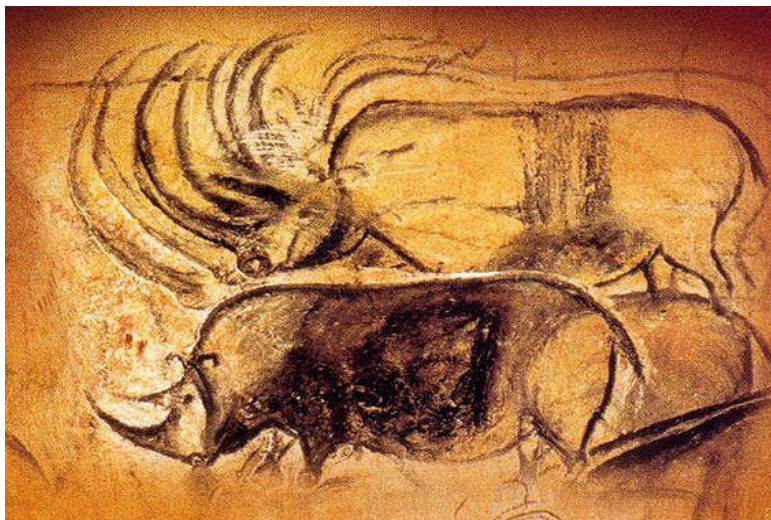


FIG.19 : *Panneau des rhinocéros*, 35 500 - 31 000 ans B.P., oxydes de manganèse, longueur environ 100 cm, Grotte Chauvet, Ardèche

d'humilité car à Chauvet tout est déjà là⁶⁸. Aussi ces peintures de la nuit des temps sont-elles en réalité de tout temps ; leur apparence toujours vive est bien la preuve que le progrès est une notion étrangère au domaine de l'art, parce que, selon Anselm Kiefer, l'art (...) relève de l'union parfaite entre le matériel et le spirituel, y compris dans son incarnation apparemment la plus rudimentaire⁶⁹. Assertion que ne renierait pas Miquel Barceló.

Chapitre 2 : Un thème iconographique prépondérant en rapport avec l'art pariétal

a) La prédominance du bestiaire

Nous venons d'expliciter dans quelle mesure Miquel Barceló est habité par l'art pariétal millénaire en soulignant notamment la place centrale qu'occupe la grotte Chauvet dans son panthéon. Parallèlement se dégage de son œuvre un motif récurrent : l'animal. A Farrutx, nous l'avons dit, ânes et chèvres évoluent librement ; ponctuellement famille et amis se rassemblent comme autrefois pour tuer un cochon. Au Mali aussi, les bêtes des villageois font partie du quotidien. Aucun enclos n'entrave leur mouvement ni ne les sépare des habitants. Ainsi les animaux constituent-ils le motif majeur de l'œuvre du peintre depuis ses débuts. Nous allons donc examiner ce thème et son traitement dans l'art paléolithique afin de pouvoir ultérieurement mettre en parallèle ce qu'en fait l'artiste majorquin. Pour cela nous évoquerons tour à tour Chauvet et Lascaux car ces grottes ornées à plus de 15 000 ans d'intervalle reflètent deux périodes distinctes d'un point de vue iconographique.

Les artistes aurignaciens et magdaléniens auraient pu dépeindre quantité de choses de leur environnement : plantes, caractéristiques du paysage. Ils auraient aussi bien pu se représenter eux-mêmes. Dans les quelque cent cinquante cavités françaises et espagnoles, on n'a retrouvé ni portraits ni scènes. Rares sont d'ailleurs les figures humaines ; le plus souvent elles sont réduites à un élément schématique (vulve pour la femme par exemple) ou elliptique. On compte ainsi de nombreuses mains négatives (réalisées au pochoir, en crachant les pigments) et positives (enduites de couleur et appliquées sur la paroi pour laisser une empreinte, comme celles de la figure 15). L'essentiel du corpus pariétal est donc composé de figures zoomorphes.

⁶⁸ TRAN Christian, Ibid.

⁶⁹ KIEFER Anselm, *L'art survivra à ses ruines*, leçon inaugurale donnée au Collège de France le 02 décembre 2010

Comme le souligne Emmanuel Anati dans *Aux origines de l'art*⁷⁰, les animaux sont fréquemment voisins de signes. Selon cette étude qui intègre art tribal et art préhistorique, certains seraient des idéogrammes schématisant des objets universellement reconnus : phallus, étoile, branche,



FIG.20 : Signe en croix, panneau dit du Sacré Cœur, 35 500 - 31 000 ans B.P., ocre rouge, dimensions inconnues, Grotte Chauvet, Ardèche



FIG.21 : Signe ressemblant à un insecte



FIG.22 : Signe géométrique en blason, environ 17 000 ans BP, pigments polychromes, dimensions inconnues, Grotte de Lascaux, Dordogne

disque, croix... Contrairement à d'autres tracés confus ou imprécis qualifiés de *fouillis* par l'abbé Breuil⁷¹, les signes sont à l'évidence porteurs de sens. Quelquefois complexes, ce ne sont pas

de simples éléments décoratifs, comme le laisse deviner leur constante association avec les figures animales. Aussi ne pouvons-nous douter de leur signification même si celle-ci nous échappe. Pour rejoindre Stéphane Pétrognani, ces signes *révèlent que l'art pariétal est un phénomène codifié et normalisé*⁷². Certains à Chauvet n'ont pas d'équivalent ailleurs : deux traits préfigurant une croix chrétienne ont donné son nom à la salle du Sacré Cœur (figure 20), des motifs plus ou moins géométriques évoquent un papillon et un insecte indéterminé (figure 21). D'autres au contraire sont encore très courants des millénaires plus tard, comme les points à l'ocre rouge de la figure 15. A Lascaux le nombre des signes est exceptionnel : plus de quatre cents peints ou gravés. Le documentaire d'Alain Jaubert⁷³ nous en fait l'inventaire : là des bâtonnets regroupés deux à deux ; sous les sabots des vaches de la Nef d'étonnants quadrillages polychromes baptisés « blasons » (figure 22) ; ailleurs des alignements de points dont on peut se demander s'ils figurent des limites sur la surface de la paroi.

Ce détour par les symboles récurrents dans l'art rupestre souligne l'importance que les animaux y revêtent. Rappelons-le, les hommes de l'époque étaient des chasseurs-cueilleurs, dits chasseurs *archaïques*, par opposition aux chasseurs évolués du Néolithique qui posséderont l'arc et la flèche et pourront ainsi attraper des bêtes de petite taille. Armés de javelots, ils devaient s'attaquer au gros gibier (on a retrouvé des pointes fichées dans des os de renne, de bison, de mammoth) au risque de devenir proies à leur tour. Emmanuel Anati nous éclaire sur leurs habitudes probables de chasse en les comparant aux tactiques du peuple Sandawe de Tanzanie, qui poursuivait il y a encore vingt ans les gros animaux jusqu'à ce que

⁷⁰ ANATI Emmanuel, Ibid, p.174-175

⁷¹ Cité par Michel Lorblanchet, in COLLECTIF (Groupe de réflexion sur l'Art Pariétal Paléolithique), *L'art pariétal paléolithique, Techniques et méthodes d'étude*, Paris, Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche, 1993, p.235

⁷² PETROGNANI Stéphane, *De Chauvet à Lascaux, L'art des cavernes, reflet des sociétés préhistoriques en mutation*, Paris, Editions Errance, 2013, p.187

⁷³ JAUBERT Alain, *Lascaux, préhistoire de l'art*, Ibid

ceux-ci soient exténués⁷⁴. A une époque où les hommes étaient peu nombreux par rapport aux bêtes, ces dernières font presque partie des humains, c'est-à-dire non seulement de leur environnement, mais de leur imaginaire. C'est par les animaux que l'homme appréhende le monde. Cela explique la prédominance du bestiaire dans l'expression artistique. Le Paléolithique prend fin au terme de la période glaciaire avec la montée des eaux qui s'ensuit (le déluge dont parlent certaines mythologies ?). Ce changement climatique entraîne une transformation de la faune, avec migrations et extinction de certaines espèces. Les gros animaux adaptés au froid disparus, nos ancêtres se nourrissent désormais de petit gibier. Une chasse plus modeste ne nécessitant plus une organisation en larges groupes d'individus, ce qui marque probablement l'apparition de la structure familiale. C'est donc à un véritable bouleversement du mode de vie que l'on assiste vers 10 000 avant notre ère. Dans l'arc franco-cantabrique, les grottes ornées sont abandonnées. Mais pendant les 25 000 ans précédents, des centaines d'animaux y ont été figurés.

Le climat froid et sec du Paléolithique favorise la multiplicité des espèces. Werner Herzog⁷⁵ en fait l'inventaire non exhaustif : *rhinocéros laineux, mammoths, cerfs mégacéros, chevaux, caribous, bisons, bouquetins, antilopes*, sans oublier les carnivores : *lions, ours, léopards, loups, renards*. Des espèces dont certaines ont aujourd'hui disparu mais qui étaient sans nul doute familières aux hommes de Chauvet et de Lascaux. Notons que le bestiaire pictural est moins large : certaines espèces ne sont pas figurées bien que les restes de foyer montrent qu'elles étaient consommées. Les animaux peints n'étaient donc pas forcément ceux qui étaient chassés. Malgré cela, l'art rupestre en présente une large gamme. Les auteurs du chapitre sur l'iconographie animale de *L'art pariétal paléolithique, Techniques et méthodes d'étude* nous en dressent le panorama pour ce qui concerne les productions magdaléniennes et solutréennes⁷⁶. Par ordre décroissant de récurrence, on trouve loin en tête le cheval, dépeint dans toutes ses attitudes. Le suivent de près le bison et l'aurochs - cheval et bison étant les deux animaux les plus couramment associés. Viennent ensuite les bouquetins, rennes, cerfs puis le mammoth, le rhinocéros et les carnivores : ours et lions. Les oiseaux ne sont représentés que très ponctuellement, la plupart en gravure. Cela est vrai des poissons, dont des spécimens figurent aux Combarelles (Dordogne) ou à Pech-Merle (Lot). Dominique Baffier⁷⁷ rapporte que ceux d'Arcy sur Cure (28 000 ans B.P.) - un salmonidé et un brochet - sont extrêmement rares. Plus rares encore sont les lièvres (deux gravures à Gabillou, Dordogne) et les reptiles (on peut en admirer quelques uns dans la grotte de Rouffignac, en Dordogne également), que l'on repère davantage dans l'art mobilier. Ainsi le bestiaire de Lascaux est-il visible dans de nombreuses cavités. Une grande quantité de chevaux y côtoie des animaux plus imposants comme l'aurochs et le bison. Nombreux sont aussi les bouquetins et les cerfs à la ramure massive. Plusieurs félins complètent l'inventaire de la grotte. Chauvet se démarque du point de vue du bestiaire comme de plusieurs autres. Parmi ses particularités, citons le hibou reproduit en figure 16. Le panneau de la panthère (figure 23) est aussi unique dans l'art pariétal. Placée sous un autre animal dont l'identification pose problème (les spécialistes hésitent entre l'ours et la hyène, qui serait alors un autre cas isolé), la panthère des neiges est reconnaissable à sa robe caractéristique et à sa silhouette longiligne. D'une façon générale, le bestiaire de Chauvet est remarquable car y dominent les animaux les plus dangereux de l'époque, dans des proportions frappantes : entre

⁷⁴ ANATI Emmanuel, Ibid, p.409

⁷⁵ HERZOG Werner, Ibid

⁷⁶ COLLECTIF, *L'art pariétal paléolithique, Techniques et méthodes d'étude*, Ibid, p.97 à 192

⁷⁷ BAFFIER Dominique, BARCELO Miquel, Conférence, Ibid

soixante-quinze et quatre-vingts lions des cavernes⁷⁸, de soixante-seize à soixante-dix-neuf mammoths, entre soixante-cinq et soixante-douze rhinocéros laineux. Ceci sans compter une cinquantaine de chevaux, trente bisons, de quinze à dix-neuf ours des cavernes, cinq mégacéros, entre autres. Quoique connue pour être « la caverne de l'ours » en raison des multiples traces que les plantigrades y ont laissées, Chauvet pourrait être considérée comme celle des félins ou des rhinocéros, car elle concentre respectivement 61% et 75% de leurs représentations connues⁷⁹. En fait, la triade lion / rhinocéros / mammoth compose à elle seule la moitié des animaux figurés dans toute la grotte. Au Gravettien domineront les chevaux, cerfs et bouquetins et à l'époque de Lascaux, chevaux et bisons. On l'a vu, le bestiaire du Pont d'Arc est exceptionnel, même si pris dans leur globalité, les décors de la cavité présentent les thèmes rupestres récurrents que sont les animaux et les motifs géométriques avec ponctuellement, quelques évocations de l'humain.

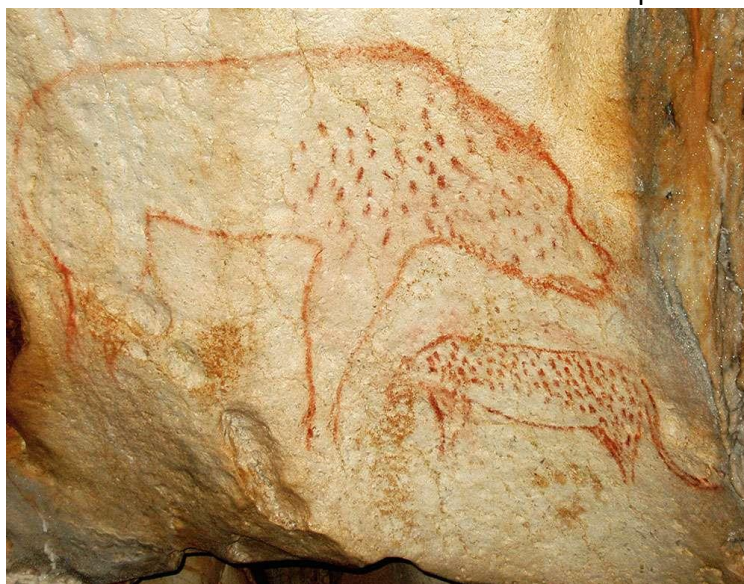


FIG.23 : *Panneau de la panthère*, 35 500 - 31 000 ans B.P., ocre rouge, dimensions inconnues, Grotte Chauvet, Ardèche

Voyons maintenant comment le bestiaire paléolithique est représenté. A la suite du célèbre préhistorien André Leroi-Gourhan, plusieurs auteurs - Norbert Aujoulat, Stéphane Pétragnani et Alain Testart - nous renseignent sur des aspects à notre sens moins détaillés chez d'autres. Leurs exégèses éclaireront donc opportunément notre étude. Pour commencer, hormis la vision de face, on recense trois points de vue sur le corps animal, que nous présenterons par ordre d'apparition dans l'art rupestre, tous ayant été utilisés conjointement au cours des millénaires. Tout d'abord le profil absolu, *degré zéro de la perspective*⁸⁰. Sur la figure 24 ne sont



FIG.24 : *Bouquetin gravé*, 30 000 ans B.P., dimensions inconnues, grotte de Pair non Pair, Gironde

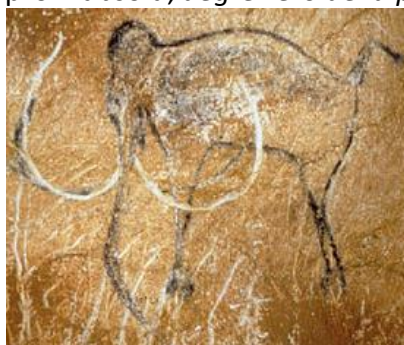


FIG.25 : *Mammoth à quatre défenses*, 35 500 - 31 000 ans B.P., oxydes de manganèse, longueur 80 cm, Grotte Chauvet, Ardèche

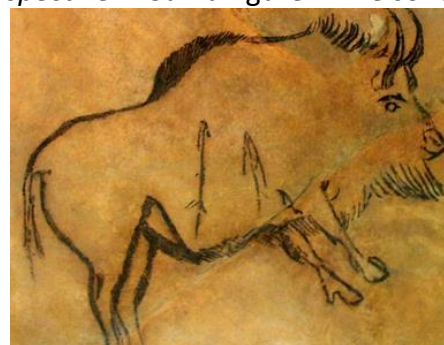


FIG.26 : *Bison*, environ 14 000 B.P., charbon végétal, longueur environ 100 cm, Grotte de Niaux, Ariège

⁷⁸ Les deux ouvrages sur lesquels nous nous basons ici, quoique très contemporains, ne s'accordent pas sur les nombres. Il s'agit de CLOTTE Jean, *La grotte du Pont d'Arc*, Ibid, p.60 et de LIMA Pedro, Ibid, p.74-75

⁷⁹ LIMA Pedro, Ibid.

⁸⁰ LEROI-GOURHAN André, *L'art pariétal, langage de la préhistoire*, Grenoble, Editions Jérôme Million, 2009 [1992], p 254

en effet visibles que la corne et les pattes du premier plan. La perspective bi-angulaire droite, dite « tordue » par l'abbé Breuil, est plus élaborée ; elle associe face et profil. Plus précisément, les éléments pairs sont figurés de face alors que le corps l'est de profil. Ainsi les quatre défenses du mammoth de Chauvet (figure 25) ont-elles été peintes puis gravées (d'où leur nombre) de face alors que le reste de l'animal est dessiné en profil absolu. C'est la perspective bien connue des personnages égyptiens dont les bras sont déployés perpendiculairement au plan des visages. C'est aussi la façon la plus couramment employée par les enfants, qui privilégient le *tracé le plus explicite*, selon la terminologie d'André Leroi-Gourhan⁸¹. Vient enfin la perspective uni-angulaire, celle des arts classiques. *Elle répond à la convention moderne de la perspective mais qui est déjà attestée dans l'art paléolithique depuis 12 ou 15 000 ans*⁸². Sur l'exemple de la figure 26, on distingue les deux cornes et les quatre pattes du bison, les éléments du second plan étant légèrement plus petits que ceux du premier plan. Il s'agit donc d'une figuration plus naturaliste de l'animal, courante à la deuxième période du Magdalénien et visible dans les peintures de la grotte de Niaux ou les sculptures en haut-relief de celle du Tuc d'Audoubert (Ariège ; figure 85).

Examinons maintenant l'organisation spatiale des figures animales. Alain Testart repère trois types de combinaison : les bêtes sont face à face, à la suite l'une de l'autre (*en translation*) ou se déploient *en éventail*⁸³, tels les rennes de Lascaux (figure 27). Selon lui ces situations ne sont pas naturalistes, les animaux n'étant pas répartis de façon aléatoire comme dans la nature. Il s'agit donc de conventions établies par les artistes de l'époque. De même l'auteur note le peu d'interactions entre les individus des différentes espèces, chacun semblant isolé des autres par la taille et l'orientation spatiale. Il en déduit une volonté de classer les espèces ; nous en resterons pour notre part à cette remarque. Force est de constater en tout cas que l'art pariétal n'insiste pas sur des catégories d'animaux : on ne perçoit jamais d'opposition entre les bêtes dangereuses pour l'homme et celles qui ne le sont pas, pas plus qu'entre proies et prédateurs. Jean Clottes⁸⁴ émet alors l'hypothèse d'un classement entre les animaux aux mœurs solitaires et les autres, en soulignant l'incertitude.

Analysons ensuite quelques caractéristiques du dessin des corps. Nous nous en tiendrons à des cas sélectionnés à Chauvet et à Lascaux ; cela suffira à démontrer la variété des solutions choisies par les artistes du passé et leur volonté de conférer plus ou moins d'expressivité à leurs figures. Dans son livre, Stéphane Pérognani y consacre un chapitre intitulé *Le style, un élément d'analyse*, dans lequel il examine par exemple quel traitement les artistes paléolithiques ont réservé à la figuration des pattes⁸⁵. Il recense les modèles *ouvert*, *en boule*, *en pointe* ou réaliste, utilisés indifféremment à Chauvet. Les ramures des cervidés sont elles naturalistes ou schématiques⁸⁶. Prenons maintenant les chevaux. A Chauvet le rendu anatomique n'est pas homogène ; s'y côtoient dessins sommaires et complexes. Aucun style ne domine en effet, tandis qu'à Lascaux les équidés sont tous corpulents, leurs ventres arrondis et leurs têtes sous-dimensionnées. Dernier exemple, la depiction du pelage. La bande rigide dont certains rhinocéros sont pourvus à Chauvet a un effet peu réaliste, comme s'ils étaient ceints d'un tissu (figure 28). A l'inverse le pelage est parfois dépeint de façon si précise qu'il permet d'identifier la sous-espèce : les chevaux de Lascaux dont la robe est plus claire sous le ventre sont

⁸¹ Ibid, p.255

⁸² LEROI-GOURHAN André, « Introduction à la peinture préhistorique », *Bulletin de la Société préhistorique française*, 1987, volume 84, numéro 10, p.301

⁸³ TESTART Alain, *Art et religion de Chauvet à Lascaux*, Paris, Gallimard, 2016, p.61

⁸⁴ CLOTTES Jean (dir.), *La grotte Chauvet, l'art des origines*, Ibid, p.202

⁸⁵ PETROGNANI Stéphane, *De Chauvet à Lascaux (...)*, Ibid, p.153

⁸⁶ Ibid, p.114

probablement de race Przewalski. D'autres fois le pelage n'est pas représenté ; c'est le cas de la plupart des mammoths à Chauvet, qui ne sont pas non plus sexués.

Autre composante enfin, l'attitude des bêtes figurées sur les parois. Dans les deux grottes, les postures diverses permettent d'identifier certaines interactions de



FIG.27 : *Rennes*, environ 17 000 ans BP, pigments polychromes, dimensions inconnues, Grotte de Lascaux, Dordogne

la vie sauvage. Mais globalement elles sont rendues de façon plus expressive à Chauvet qu'à Lascaux. Prenons l'exemple de l'affrontement. Les pattes tendues vers l'avant, les rhinocéros du Pont d'Arc (figure 29) se ruent l'un vers l'autre ; l'énervement est palpable, le combat engagé. Dans la fureur, on entendrait presque les cornes s'entrechoquer. A l'inverse, les bouquetins de Lascaux sont plutôt hiératiques (figure 30) ; si un combat se prépare, rien ne l'indique. Que font alors ces deux bêtes statiques l'une face à l'autre ? Aucune dramaturgie ne se



FIG.28 : *Rhinocéros*, 35 500 - 31 000 ans B.P., charbon végétal, dimensions inconnues, Grotte Chauvet, Ardèche

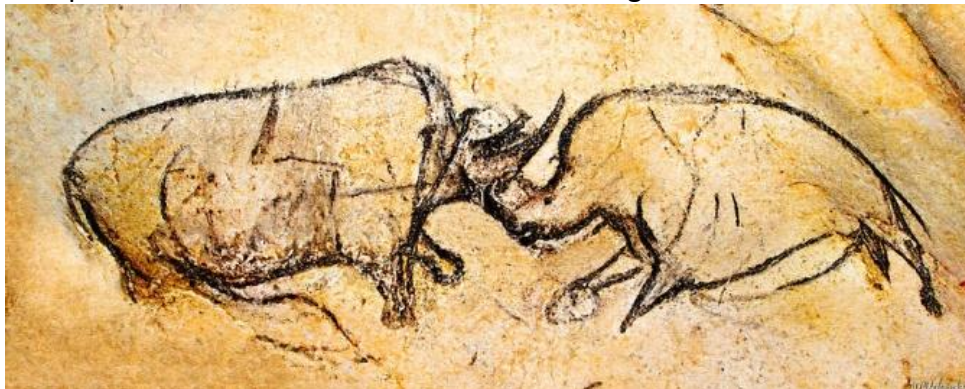


FIG. 29 : *Rhinocéros affrontés*, 35 500 - 31 000 ans B.P., charbon végétal, longueur du rhinocéros de gauche environ 100 cm, Grotte Chauvet, Ardèche

joue ici, sauf peut-être dans le cas du magnifique couple de bisons dos à dos, possible scène de rut. Les animaux de Lascaux sont pourtant croqués dans différentes postures : les chevaux galopent,

marchent, l'un est même renversé sur le dos, mais son anatomie plutôt raide est peu réaliste au vu de sa position pour le moins inhabituelle. La cavité présente quantité d'animaux en frise - bouquetins et cerfs de la Nef, procession des « chevaux chinois », file de quatre taureaux à la taille croissante - mais les interactions particulières entre individus ne sont que ponctuelles. C'est relativement l'inverse à Chauvet où les histoires entre animaux sont légion, à petite et à grande échelle. Pris dans son ensemble, le *Panneau des lions* présente un groupe de félins semblant pourchasser de gros herbivores. Ailleurs des couples sont dépeints pour eux-mêmes, comme ce lion et sa lionne aux silhouettes dessinées d'un trait continu du museau au bout de la queue, sur près de deux mètres de longueur (figure 31). La simplicité du tracé n'exclut pas la précision puisque la présence du scrotum nous assure qu'il s'agit d'un mâle, détail qui permet

aux spécialistes d'affirmer que le lion des cavernes, au contraire de son cousin actuel, ne possédait pas de crinière. La cavité du Pont d'Arc est ainsi peuplée d'animaux qui se préparent à l'accouplement se cherchent, s'affrontent ; elle est pleine de leurs *portraits*, pour employer le terme de Barceló.



FIG. 30 : *Bouquetins* affrontés, environ 17 000 ans BP, pigments polychromes, dimensions inconnues, Grotte de Lascaux, Dordogne

De son côté, l'artiste majorquin a très tôt adopté l'animal comme motif central de ses œuvres. Un an après sa première exposition individuelle, il réalise des sérigraphies autour du scarabée. A partir de 1980, ses tableaux se peuplent de mammifères, poissons, mollusques et autres créatures parfois indéterminées. Nombreux sont les dessins de l'époque qui offrent un panorama des espèces maritimes côtoyées lors de plongées. Ainsi l'exposition *Barceló avant*

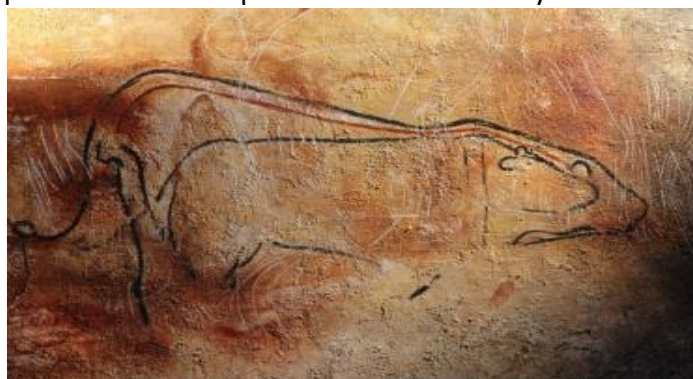


FIG.31 : *Couple de lions*, 35 500 - 31 000 ans B.P., oxydes de manganèse, dimensions inconnues, Grotte Chauvet, Ardèche (tracés rehaussés sur l'image pour une meilleure lisibilité)

Barceló, 1973-1982 organisée aux Abattoirs de Toulouse en 2009-2010, est-elle divisée en six sections thématiques dont la première s'intitule « Bestiaire ». Luc Régis, qui décrit sa peinture comme *débordant de nourritures* terrestres, a dressé un inventaire des figures animales : *mouton, chèvre, lapin, cochon, veau, différentes sortes de volailles comme le poulet et la dinde (...), de gros poissons comme l'espadon, le thon et le requin,*

*d'autres poissons plus petits ainsi que poulpes, seiches, calmars, anguilles, crevettes, écrevisses, homards, crabes, fruits de mer variés tels les oursins, huîtres, moules et autres coquillages (...)*⁸⁷. Cette liste datant de 1998, le gorille, l'éléphant, le taureau, l'ours entre autres espèces sont venus la compléter. Avant d'aller plus loin, précisons quelle classification des animaux nous retiendrons ici. Elle comporte quatre volets : le milieu naturel d'abord (animaux aériens, terrestres, aquatiques). La classification phylogénétique⁸⁸ ensuite : mammifères, oiseaux, poissons, crustacés... La provenance géographique de l'espèce aura aussi sa pertinence étant donnée la pluralité des lieux où réside Barceló : espèces méditerranéennes, typiquement

⁸⁷ ANDO Roberto, REGIS Luc, *Miquel Barceló : il Cristo della Vucciria*, Ibid, p.125 : *his paintings overflow (...) with earthly foodstuffs (...): mutton, goat, rabbit, pork, veal, various types of poultry such as chicken and turkeys (...), large fish such as swordfish, tuna and shark, other fish of smaller size together with octopus, cuttlefish, squid, eels, shrimp, crayfish, lobsters, crabs, various seafood such as sea-urchins, oysters, mussels, and other shellfish (...)* (Je traduis.)

⁸⁸ Cette classification rend compte du degré de parenté perçu entre les espèces à partir des caractères qu'elles possèdent : squelette interne ou externe, présence de tentacules, nombre de membres par exemple.

africaines ; la relation à l'homme enfin (animal domestique ou sauvage). On l'a compris, le corpus animal de Barceló est vaste. Beaucoup d'œuvres étant dans des collections privées, il nous sera impossible de prétendre à l'exhaustivité. Nous raisonnerons donc à partir des productions présentes dans la bibliographie consultée et de celles que nous avons eu l'occasion de voir exposées. Pour procéder à l'analyse, nous avons dû forger des catégories : crânes et ossements, animaux pendus (ce thème ancré dans l'histoire de l'art nécessitera un traitement particulier), le *Grand Verre de Terre* (œuvre foisonnante qui contient une majorité des espèces du corpus), le décor de la cathédrale de Palma et enfin tout le reste : peintures, dessins et sculptures aux matériaux et techniques divers ayant pris l'animal pour thème. Nous laisserons provisoirement de côté les hybrides et thérianthopes qui seront traités dans le point suivant, de même que la performance *Paso Doble* car elle s'y rapporte davantage qu'aux animaux à proprement parler.

Considérons tout d'abord les animaux représentés par le biais de leur squelette qui apparaissent dans des œuvres en deux ou trois dimensions. Nous remarquerons d'emblée que l'on ne trouve rien de tel en art pariétal, les animaux y étant figurés vivants et entiers. Des



FIG.32 : Atelier de Miquel Barceló à Farrutx, Majorque, 1994

ossements (autres que des restes alimentaires) ont par contre été découverts qui avaient à l'évidence une fonction symbolique ; à Chauvet par exemple, l'« autel » au crâne d'ours et les humérus plantés dans des fissures rocheuses. Chez Barceló, hormis d'occasionnels oiseaux, il s'agit exclusivement d'espèces terrestres parmi lesquelles on ne compte qu'un animal sauvage (l'hippopotame), deux si notre identification d'un crâne de rhinocéros est correcte (figure 38). Ce sont des mammifères,



FIG.33 : Miquel Barceló, *Deux torsos + crâne*, 1995, bronze et crâne, I : 14.5 x 68 x 26 cm, II : 14 x 68 x 20.5 cm, crâne : 17 x 62 x 21 cm, lieu de conservation inconnu



FIG.34 : *Torso*, 1995, terre cuite, 15 x 69 x 20 cm, Galerie Bruno Bischofberger, Zürich

pour la plupart courants en Europe et en Afrique (chèvre, vache, chien...). Cela parce que Barceló s'approvisionne là où il se trouve : *J'achète des crânes de mouton, de chien, de cochon, d'âne, de cheval, de vache*, précise-t-il dans *Carnets d'Afrique*⁸⁹. A Sangha, il est aussi ravitaillé par les villageois qui se sont mis à lui apporter toutes sortes de restes

⁸⁹ Extrait du carnet écrit au Mali en 1994-1995, in BARCELO Miquel, MAURIES Patrick, ARANGUREN Amélie, Ibid, p.153-154

animaux quand ils l'ont vu en utiliser. Les sujets de ces œuvres sont donc - si l'on peut dire - fonction des arrivages. A Majorque aussi son atelier est plein d'os jonchant le sol : mâchoire, crâne de bovin, section d'une colonne vertébrale, os de bassin et de membres longs jetés pêle-mêle (figure 32). Malgré la multiplicité des vestiges, ce sont généralement les crânes que l'artiste fait siens. On les retrouve façonnés dans le grès ou l'argile, coulés dans le bronze, parfois dans plusieurs matériaux. Cela semble être le cas du crâne de la figure 33 : ce spécimen a servi à mouler les torsos de bronze et sûrement aussi celui de la figure 34, réalisé à la même époque et possédant des dimensions et une forme proches. Notons que le crâne animal (un âne ?) s'est transformé en torsos humains, celui de gauche étant bien reconnaissable au modelé de la poitrine. L'os est le point de départ ; il renaît sous une forme autre sous la main de l'artiste. Mais toutes les pièces ne sont pas réalisées par moulage ; certaines sont façonnées

à partir de briques de terre fraîche. A notre connaissance, il s'agit d'une technique propre à Barceló mise en œuvre lorsqu'il se trouve dans son île puisque c'est à la briqueterie locale qu'il s'approvisionne. L'ouvrage du photographe Toni Catany⁹⁰ présente de beaux clichés de ces céramiques (figure 35). Certaines ont été intégrées au Grand Mur de Têtes (figure 115) bâti pour l'exposition de 2016 au Musée Picasso. Des briques triturées, tordues ont donné vie à des crânes plus ou moins difformes, aux volumes doux ou acérés. Une dentition improbable résulte parfois du sectionnement de l'objet. L'artiste est intervenu beaucoup ou peu, laissant alors à la brique l'initiative de la forme finale. De là ont émergé des visages d'os, celui d'un chimpanzé dans la figure 35, d'autres d'appartenance incertaine. Animal ou humain, l'identification ne semble pas avoir grande importance pour Barceló. Du reste l'humain n'est-il pas avant tout un animal ? Quand il dit acheter des crânes en Afrique, il ajoute d'ailleurs : *des crânes humains, on en a déjà, gratuits*⁹¹. Il ne faut rien voir là de morbide ; le matériau est le même et les formes presque aussi, voilà tout. Qu'ils résultent du moulage ou d'une brique détournée, les crânes de *terracotta* restent souvent isolés, sauf certains qui sont assemblés en tours pyramidales, les petites pièces couronnant les plus grosses. *Il Cristo della Vucciria*, exposition organisée dans une église désaffectée de Palerme, en présentait quelques unes. Celle de la figure ci-contre s'intitule en français *5 crânes d'animal et 1 d'homme*. On imagine que le crâne humain est celui posé au sommet mais cela n'est pas



FIG.35 : Miquel Barceló, Titre, date, dimensions inconnus, terre cuite, collection de l'artiste



FIG.36 : Miquel Barceló, 5 crânes d'animal i 1 d'homo, 1997, grès, 118 x 60 x 46 cm, lieu de conservation inconnu

⁹⁰ CATANY Toni, *Ceràmiques de Miquel Barceló*, Mexico, RM, 2015

⁹¹ Extrait du carnet écrit au Mali en 1994-1995, Ibid

sûr tant les autres ont été rendus difformes par la manipulation. Parallèlement on remarque une différence de couleur. Parfois l'artiste use de poudre de manganèse, mais le rendu est sensiblement plus foncé. Quoi qu'il en soit, sans être exceptionnel, ce traitement coloré n'est pas courant, Barceló laissant le plus souvent les pièces brutes. Malgré cela l'effet produit est relativement réaliste, d'autant que la taille des ossements d'origine est respectée grâce au procédé du moulage. Bien que ceux-ci soient souvent déformés, l'impression est d'avoir affaire à de vrais crânes qui auraient été malmenés par on ne sait qui, pour on ne sait quelle raison. Sensation d'autant plus forte que les pièces sont exposées sur des socles sans artifice, hors de tout contexte, dans un dénuement proche de celui du crâne d'ours placé sur une pierre par les



FIG.37 : Miquel Barceló, *Tête de pierre*, 1995, technique mixte sur papier, 103 x 76 cm, collection particulière

hommes de Chauvet. De nombreuses œuvres bidimensionnelles ont également pour sujets des crânes ; là aussi, le traitement est le même qu'il s'agisse d'un vestige humain ou animal. Le support est la toile, plus souvent le papier. Mais ce papier est parfois malmené ; mouillé et moulé sur des pierres, il en a pris le relief, se retrouve bosselé comme la paroi des cavernes du Paléolithique (figure 37). Cela crée de l'inattendu qu'il faut exploiter. Contrairement à d'autres productions dont les dimensions mesurent plusieurs mètres de côté, les pièces avec crânes sont de taille, modeste : le support



FIG.38 : Miquel Barceló, *Sahel vanitas V*, 1992, technique mixte sur toile, 30 x 30 cm, collection particulière

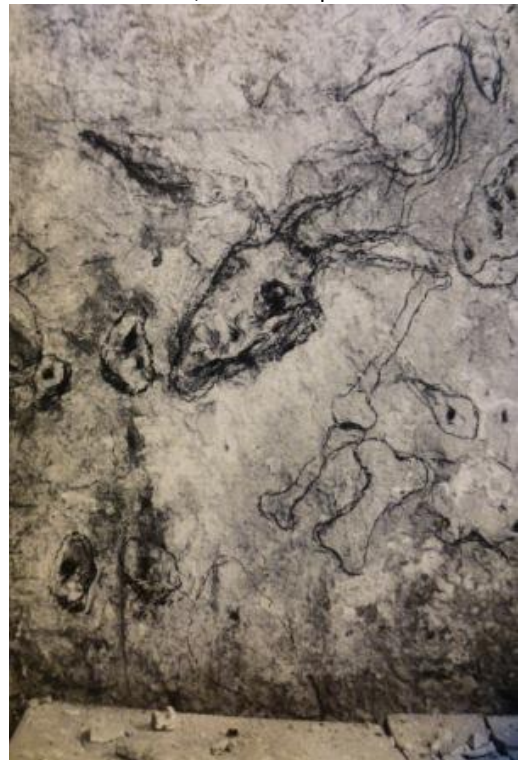


FIG.39 : Miquel Barceló, *Il Christo della Vucciria* (détail), 1998, fusain, dimensions inconnues, église Santa Eulalia dei Catalani, Palerme

rectangulaire excède rarement cent sur cinquante centimètres. Une exception cependant : les dessins au fusain réalisés directement sur les murs de l'église Santa Eulalia dei Catalani de Palerme (figure 39). Les motifs s'y déploient librement au gré des aspérités de la surface. Dans le chœur s'étale un Christ doublé d'un animal pendu alors que têtes de mort desséchées, crânes cornus ou dépouillés et os schématiques ornent les murs de la nef. Tout cela est étrangement mêlé à quelque chose de vivant ou qui semble l'être davantage : têtes d'âne aux oreilles tendues coupées de leurs corps, gueules béantes de poissons pareillement sectionnées, fruits enchevêtrés laissant échapper leurs pépins. L'ensemble flotte librement sur les parois du sanctuaire parsemé des tours de crânes mentionnées plus haut. Hormis cette œuvre monumentale au fusain et quelques gravures, les figurations de crânes sont toutes réalisées en technique mixte. Parfois l'artiste en a précisé la nature mais cela est rare tant les ingrédients pouvant entrer dans la composition sont variés : pigments, terre, sable, branchettes, amas de poussière... ; en somme tout ce qui à portée de main du peintre lui semble propice à créer la matérialité qu'il recherche pour son sujet. Nombreux sont donc les effets de matière, comme ceux des papiers bosselés déjà cités. Ainsi la surface de *Tête de pierre* (figure 37) est-elle comme un vieux cuir buriné aux rides creusées par l'usage alors qu'il s'agit d'un artifice du peintre. Les bords ont été attaqués comme si on avait arraché un morceau de l'écorce d'un arbre. De même que le temps paraît avoir laissé son empreinte sur l'œuvre, la composition est aléatoire : les bosses et les creux définissent l'emplacement (et peut-être le choix ?) des crânes : en haut celui horizontal et plat d'un chien, plus bas celui d'une chèvre opportunément juché sur un renflement du papier. Aussi hasardeux est l'agencement des motifs de Santa Eulalia, répartis sur la surface murale décrépite en fonction de ses aléas, les crânes se déployant autour des trous du mur leur faisant office d'orbites (figure 39). Dans *Fil bleu* (figure 40), le fil



FIG.40 : Miquel Barceló, *Fil bleu*, 1994, technique mixte sur papier, 74 x 104 cm, collection particulière

ne retient en réalité rien, la plupart des ossements pendent sans y être pendus, errent en tous sens à la surface du papier. Il n'y a guère que dans *Sahel vanitas V* (figure 38) que l'on perçoit une composition, une volonté de disposer les motifs en fonction d'une intention narrative. Les positions relatives du soleil invisible mais puissant, de la branche et du crâne donnent naissance à l'ombre maigre qui tombe sur lui sans pourtant le soustraire à la chaleur cuisante. Ce tableau est aussi le seul où Barceló définit un tant soit peu l'environnement du crâne puisque les quelques éléments présents autour de lui suffisent à imaginer des latitudes où tout se dessèche. Le titre d'ailleurs est inhabituellement explicite, les autres s'en tenant généralement à la nature et au nombre des objets présent sur la toile. En deux dimensions comme en volume, Miquel Barceló ne souhaite donc aucune mise en contexte ni ne mentionne d'élément de localisation spatiale. De plus, les couleurs chaudes sont les plus naturelles possibles, oscillant entre le brun-ocre et le gris perle, l'orangé et le jaune d'or. Il n'y a que dans *Fil bleu* que ce principe sous-jacent n'est pas respecté. L'outremer éclatant mais froid du fil souligne quelques reliefs des os alors qu'une partie du fond se teinte d'un voile bleuâtre, couche diffuse plus claire qui se confond avec les têtes de chèvres dénuées de chair mais curieusement incarnées. Comme le crâne de *Sahel vanitas V*, les os sont par endroits puissamment éclairés bien qu'il n'y ait cette fois pas de soleil. La lumière est ici intrinsèque au tableau, elle s'attarde sur les ossements pour en souligner la surface osseuse blanche et sèche. Qu'il peigne ou modèle des crânes, l'artiste tient à rester au plus près de leur réalité physique ; pour cela il minimise la composition, annule toute référence extérieure au sujet et accorde sa palette à celle de la nature.

Voyons maintenant ce qu'il en est de ses animaux pendus. L'ancienneté de ce thème nous oblige à le resituer dans l'histoire de l'art. Nous l'avons dit, les artistes préhistoriques dessinaient les bêtes vivantes ; on ne pourra donc remonter aussi loin. Barceló ne peignant que des animaux entiers, non dépouillés, nous excluons de ce rapide survol les scènes de boucherie (les *ex-votos* seront traités séparément car il ne s'agit pas là de viande de boucherie mais de sacrifices rituels, ce qui explique en outre que les animaux ne soient pas pendus). Les figurations de volailles et gibiers divers sont nombreuses depuis le XVI^e siècle hollandais, mais c'est au siècle suivant que des peintres comme Frans Snyders (1579-1657) leur donnent leurs lettres de noblesse. Celui-ci présente des tables opulentes aux amoncellements de denrées raffinées au-dessus desquelles des bêtes à poils et à plumes pendent en majesté. L'effet est monumental et le plus souvent décoratif, la facture descriptive. Au même moment, Willem Van Aelst (1627-après 1682) peint lui des trophées de chasse, témoins du luxe bourgeois de l'époque. Sa *Nature morte à l'attirail de chasse dans une niche* (1664) est une composition étudiée mêlant l'éclat discret de l'équipement du chasseur au bleu pervenche délicat d'un oiseau. De l'autre côté de l'Europe, la tradition espagnole des *bodegones* est elle aussi florissante. A l'origine modeste gargote, le terme *bodegón* qualifie dès la fin du XVII^e siècle toute représentation de repas pour finalement désigner la nature morte quelle qu'elle soit. Nombreuses sont celles qui présentent des volailles pendues. Barceló dit d'ailleurs les avoir particulièrement observées dans les musées espagnols. Arrêtons-nous sur la *Nature morte aux oiseaux* de Sanchez Cotán (figure 41). Contrairement à ce que nous verrons chez notre artiste, la composition est rigoureuse, presque mathématique ; le fond sombre s'oppose au fort éclairage. L'impression générale d'ascétisme - influence de la Réforme catholique - contraste avec le raffinement des volailles dont le traitement coloré est soigné. On ne retrouvera pas cette sévérité dans les peintures de Chardin (1699-1779) un siècle plus tard, en dépit d'une sobriété picturale similaire. Dindes, canards, lapins sont pendus, prêts à être déplumés ou dépouillés. De nouveau en Espagne, citons Goya (1746-1828), particulièrement admiré de



FIG.41 : Juan Sanchez Cotán, *Nature morte aux oiseaux, aux légumes et aux fruits*, 1602, huile sur toile, 68 x 89 cm, Museo del Prado, Madrid

Dindon mort (figure 42) qui paraît prendre la pose pour célébrer sa propre fin [et] se déploie droit dans sa majesté, jusqu'à la pointe de ses ailes⁹². Ces bêtes qui restent dignes dans la mort ne sont pas, comme celles que Caillebotte peindra plus tard, des objets esthétiques. Elles sont l'expression du pathétique, repris par Chaïm Soutine dans les années 1920. Les natures mortes du peintre russe (1893-1943) ont exclusivement pour sujets des animaux tués. Le Musée de l'Orangerie possède un ensemble de poulets, dindons, faisans, lapins. Soutine les a peints par séries, parallèlement aux bœufs écorchés. Ces

sujets le fascinent, en rapport peut-être à un épisode tragique de sa jeunesse au cours duquel le fils du rabbin local, boucher de son état, le rosse dans son arrière-boutique pour avoir fait le portrait de son père en dépit de l'interdit juif. Le dindon de la figure 43 pend pathétiquement par les pattes, il n'en est qu'au premier stade de son inéluctable anéantissement ; le peintre le représentera ensuite la chair de plus en plus nue au fur et à mesure de la plumaison. Ce dindon est l'image touchante de ce qui a un jour vécu ; pour autant l'exubérance colorée l'empêche d'être sinistre. Nous ne retrouvons pas ce chatolement chez Barceló. En effet, contrairement aux divers animaux peints et modelés dans toute leur vivacité, ses dépouilles pendues sont ternes. Les couleurs de *Seize pendus* (figure 44) sont grossièrement appliquées et peu variées ; si le pigment marron est délavé par endroits, c'est qu'il a probablement été essuyé, malmené. Le fond

Barceló. Ses natures mortes, quoique peu nombreuses, sont des jalons importants de son œuvre en raison de leur forte charge philosophique. Hormis deux tranches de saumon et le carré de mouton du Louvre à l'œil épouvantable, l'auteur des *Désastres de la guerre* n'a peint que des oiseaux morts, coupés de tout contexte narratif, ce qui caractérise aussi les animaux pendus de Barceló. La dimension morale est évidente : c'est à notre capacité de compassion qu'il s'adresse en nous montrant des oiseaux qui s'abandonnent à la mort dans une position telle que l'on dirait qu'ils tentent une dernière fois de s'envoler. Il y a une certaine théâtralité dans l'élan du



FIG.42 : Francisco de Goya, *Dindon mort*, 1808-1812, huile sur toile, 45 x 63 cm, Museo del Prado, Madrid



FIG.43 : Chaïm Soutine, *Dindon*, 1923-1924, huile sur toile, dimensions et lieu de conservation inconnus

⁹² LICHT Fred, *Goya*, Paris, Citadelles et Mazenod, Coll. « Les Phares », 2001, .p214

jaune a été exécuté avec rudesse. Les animaux n'ont rien des mets raffinés des *bodegones* ; à la disposition soignée de la brochette de Sanchez Cotán (figure 41) s'est substituée une pendaison brutale, parfois par une seule patte, dans un agencement frontal auquel le regard ne peut échapper. Ce qui nous est donné à voir, ce sont seize carcasses suspendues sans concession par



FIG.44 : Miquel Barceló, *Setze Penjats (Seize pendus)* (détail), 1992, technique mixte sur papier, 155 x 967 cm, Collection particulière



FIG.45 : Miquel Barceló, *Somalia 92*, 1992, technique mixte sur toile, 195 x 130 cm, lieu de conservation inconnu

les pattes à un fil à peine tendu sous l'effet de leur poids. Ce tableau fait partie d'une série de toiles réalisée en 1991-1992 pour laquelle le peintre a fait nombre de dessins préparatoires au lavis. Elle compte *Le bal des pendus*, *Somalia 92* ou encore *Bouc et chèvre*. Les animaux y sont pareillement maigres et pathétiques, quoique dans *Le bal* leurs corps pendent verticalement, au contraire de ceux des autres tableaux dont les positions sont pour le moins précaires. *Somalia 92* (figure 45) se démarque nettement. L'animal y est accroché par les *bras*, tête en haut. On pense alors au Christ ; pourtant, en dépit de pattes fines comme des jambes, la présence de la queue et du museau ne trompe pas. Cette dépouille animale est comme veillée par un chien qui lui porte une attention posthume. Elle a l'attitude d'un Christ retenu par une mince corde. C'est pourtant ce détail qui campe la scène. Au contraire des autres toiles citées, *Somalia 92* présente un semblant de décor et un épi de blé ; la profondeur est marquée par une fine ligne d'horizon

qui marque le tiers inférieur du tableau. Ce n'est pas le cas ailleurs où les animaux pendent dans un nulle part savamment entretenu par l'absence de composition et de cadrage spécifique. Le titre est lui-aussi inhabituel : *Somalia*, et l'année 1992. L'artiste ne s'en est à notre connaissance pas expliqué, cependant l'actualité en Somalie cette année-là a été particulièrement dramatique. Nous avons donc affaire ici à une très rare allusion à l'actualité dans l'œuvre du peintre majorquin qui donne le plus souvent à ses tableaux des titres strictement descriptifs. Contrairement à *Seize pendus*, la composition est densément éclairée, les couleurs plus franches et variées exsudent une lumière diffuse. Des traces de jaune se mêlent aux bleu, gris et blanc pour camper un ciel tourmenté. Seul trait de couleur pure et circonscrite : le rouge de la corde figurant la croix ; cette ligne vermeil marque le sol dans la figure 44. Trait rouge, fond incertain et brun-noir des personnages sont caractéristiques des représentations d'animaux pendus ; on les retrouve par exemple dans *Bouc et chèvre* (1992). Cette dernière œuvre, d'une épaisseur de 6 cm, est un bon exemple de la matérialité de la série dont la pâte picturale dense et consistante favorise les effets de matière appuyés. Terminons par un thème emblématique de l'histoire de l'art : le bœuf écorché ; nombreuses en sont les versions, de Rembrandt à Bacon. Barceló lui ne peint pas d'animaux éventrés, ses bêtes ne sont pas écorchées. Il s'en explique d'ailleurs : *Peindre un bœuf écorché est redevenu important. Comme cela l'a été à d'autres époques, mais toujours de manière différente. Non (...) pas comme Rembrandt, pas comme Soutine ou Bacon (...). Il faut (...) recréer [les choses], neuves et propres, les montrer toutes palpitantes ou avec leur pourriture douceuse, mais bien à elles*⁹³. On est loin en effet de l'animal de boucherie : chez lui pas de carcasse grasse et opulente. Les vaches - car la carrure s'en rapproche plus que de celle du bœuf - sont maigres et pantelantes, mal nourries ; elles ne sont pas non plus pendues comme à l'étalage puisqu'aucun crochet ne les retient. Elles paraissent d'ailleurs se débattre, les pattes agitées par l'affolement. Ainsi



FIG.46 : Miquel Barceló, *Il Cristo della Vucciria* (détail), 1998, technique mixte sur papier, dimensions inconnues, église Santa Eulalia dei Catalani, Palerme



FIG.47 : Miquel Barceló, *El ball de carn*, 1992, lithographie biface, 205 x 133 cm, Bibliothèque nationale de France, Paris



FIG.48 : Miquel Barceló, *Toro*, 1990, lithographie biface, 205 x 133 cm, Bibliothèque nationale de France, Paris

⁹³ BERGER John, « De la résistance des choses peintes », *Le Monde diplomatique*, avril 1996, p32

peut-on légitimement se demander si elles sont mortes. Celle qui trônait au-dessus de l'autel dans l'église de Palerme (figure 46) paraît pourtant indéniablement passée de vie à trépas ; telle une ombre, elle est un double pathétique du Christ crucifié. Sur un mur latéral du sanctuaire s'en trouvait une autre suspendue à une croix précaire, et une autre encore accrochée à un arbre fantomatique aux côtés de poulpes et de poulets, comme des corps tragiques après un lynchage. Ces œuvres, Barceló les a réalisées sur papier, la fragilité du support amplifiant la précarité de la situation. C'est le cas de deux travaux de l'exposition *Sol y sombra* (figures 47 et 48) ; leur agencement l'un derrière l'autre permet de deviner le verso à la faveur de la transparence du support. Il s'agit là d'un taureau - l'artiste l'a précisé dans le titre - s'agitant d'un côté tête en bas, de l'autre pareillement remuant mais mêlé cette fois à d'autres créatures qui anarchiquement emplissent son corps ou en transgressent les limites. C'est ici une danse de la viande (traduction française d'*El ball de carn*), comme l'indique le titre en catalan ; pourtant la chair n'est pas exposée puisque l'intégrité des corps est préservée.

Passons maintenant aux bestiaires des œuvres monumentales. Nous examinerons tout d'abord celui du *Grand Verre de Terre* dont le titre joue sur le nom des matériaux. Il évoque en effet la verrière de l'allée Julien Cain à la BnF où la fresque de glaise prend place sur près de 200 mètres de longueur. L'artiste l'a également baptisée en catalan. Ce second titre n'est pas la traduction littérale du premier ; exempt de jeu de mots, il est cette fois explicite quant au contenu : *Vidre de Meravelles. Verre des Merveilles*, et c'est bien de cela qu'il s'agit au vu du



FIG.49 : Miquel Barceló, *Le Grand Verre de Terre* (détail), 2016 (œuvre éphémère), dessin sur couche de glaise sur verre, 200 m de longueur, hauteur non connue, Bibliothèque nationale de France, Paris

est-ce celui d'une girafe ? Ce corps ramassé et rampant, celui d'une limace ? Le *Grand Verre* est un instantané de la Création, un vaste panorama du règne animal qui s'autorise des excursions dans les formes hybrides, comme le minotaure reproduit en couverture. L'être humain s'y insère tout naturellement. Contrairement à ce que nous avons vu dans les paragraphes précédents où abondaient crânes et corps suspendus, les animaux ne sont ici pas morts. La gazelle bondit pour échapper aux flèches, l'éléphant se tient acrobatiquement sur le bout de sa trompe, panthère et chevaux galopent (figures 52 et 53). Même les squelettes sont animés, à l'instar de celui d'un homme chevauchant celui d'un renne. Dans toutes les positions, les animaux sont aussi de toutes les tailles, flottant minuscules sur la surface immense du verre,

foisonnement de créatures qui le peuplent. C'est en effet le bestiaire le plus diversifié chez l'artiste ; il offre des exemples de chacune des catégories des classifications explicitées en début de chapitre. On y trouve quantité d'animaux terrestres et marins, typiques des écosystèmes méditerranéen, africain, ou des deux. Animaux sauvages et domestiques s'y mélangent ; les oiseaux frayent avec les crustacés, les mammifères avec les poissons. Langoustines et palmipèdes côtoient la chèvre et le thon. On hésite aussi sur l'identité de certaines créatures : ce long cou,

étalés sur plusieurs vitres comme le thon gigantesque aux arêtes externes de la figure 49. Leurs dimensions n'ont rien de réaliste. Nous avons vu que c'était le cas des animaux de l'art paléolithique où un cheval peut être deux fois plus grand qu'un mammouth. *Vidre de Meravelles* est l'œuvre de Barceló que l'on peut le plus évidemment rapprocher de l'art pariétal, à commencer par la similitude des sujets, les animaux étant partout rois. Par différents aspects de sa facture aussi. La taille d'abord : certaines bêtes atteignent plusieurs mètres de longueur ou de hauteur ; cela nous l'avions vu avec les taureaux de Lascaux par exemple. La composition foisonnante ensuite, qui mélange petits et grands animaux sans ordre apparent ni volonté de hiérarchisation. La glaise est un matériau sur lequel les hommes préhistoriques ont également dessiné au doigt (revoir les figures 14 et 16) comme l'a parfois fait Barceló. Interrogé par le magazine de la BnF⁹⁴ en janvier 2016 pour l'ouverture de son exposition, l'artiste explique la genèse de cette œuvre éphémère. L'élément déclencheur de son *Grand Verre de Terre* a été la visite de la grotte Chauvet, pourtant effectuée plusieurs années auparavant. Une surface immense à sa disposition, l'artiste a pensé aux représentations pariétales. L'idée de la



FIG. 50 : *Panneau des lions* (détail), 35 500 - 31 000 ans B.P., oxydes de manganèse et charbon, longueur totale du panneau environ 400 cm, Grotte Chauvet, Ardèche



FIG. 51



FIG. 52



FIG. 53

FIG. 51. 52. 53 : Miquel Barceló, *Le Grand Verre de Terre* (détails), 2016 (œuvre éphémère), dessin sur couche de glaise sur verre, 200 m de longueur, hauteur non connue, Bibliothèque nationale de France, Paris

⁹⁴ POCHÉAU-LESTEVEN Cécile, LISIECKI Sylvie, « Sol y Sombra », in *Chroniques*, Ibid, p.3

technique lui est venue de son atelier de Majorque ; il y avait badigeonné une baie vitrée trop exposée d'une fine couche de glaise afin de parer un peu aux rayons du soleil puis avait dessiné dessus presque sans y penser. Il a donc souhaité réitérer l'expérience sur la verrière de la BnF qui offrait des conditions similaires pour créer là aussi des effets de lumière changeante selon l'éclairage naturel. Ainsi un site emblématique de la modernité est-il devenu l'écrin d'une œuvre fragile aux références anciennes. Le tracé et les attitudes des animaux sont ce qu'il y a de plus évidemment analogue à l'art rupestre. On le constate en comparant les figures 50 et 51. Barceló reprend plusieurs idées de son prédécesseur du Paléolithique : même museau de lion (tracé d'un seul trait comme dans la figure 31), même imbrication des profils en plans successifs créant la profondeur, à la différence que chez lui ne se succèdent pas plusieurs félidés mais un poisson, peut-être un ours à l'œil étrangement humain, un homme et enfin le lion. Autre similitude, la présence de la panthère (figure 52), occurrence unique dans l'art pariétal, comme nous l'avons souligné. Chez Barceló elle est aussi la seule de son espèce alors que l'on retrouve les chevaux en hordes. Son pelage est en quelque sorte le négatif de celui du félin de Chauvet (figure 23) puisque le peintre majorquin a dû procéder du plein au vide, contrairement à son homologue ardéchois. Les équidés, enfin, sont pour la plupart représentés de profil ; leur crinière est pleine et leur museau tracé en contour simple, ce qui rappelle à coup sûr les chevaux gravés à Chauvet (figure 14). On le voit, Barceló avait les décors de la grotte en tête en réalisant son *Verre des Merveilles* ; il avait peut-être aussi dans les yeux des images de peintures rupestres d'Afrique australe au moment de figurer ses hommes aux fesses arrondies et aux jambes fuselées. Est-ce pour cela qu'il a laissé des empreintes de ses mains sur la paroi comme l'avaient fait avant lui les artistes des deux continents ?

Intéressons-nous maintenant à l'autre bestiaire monumental, celui du décor de la cathédrale de Palma. En l'an 2000, l'*Universitat de les Illes Balears* propose à Miquel Barceló le titre de

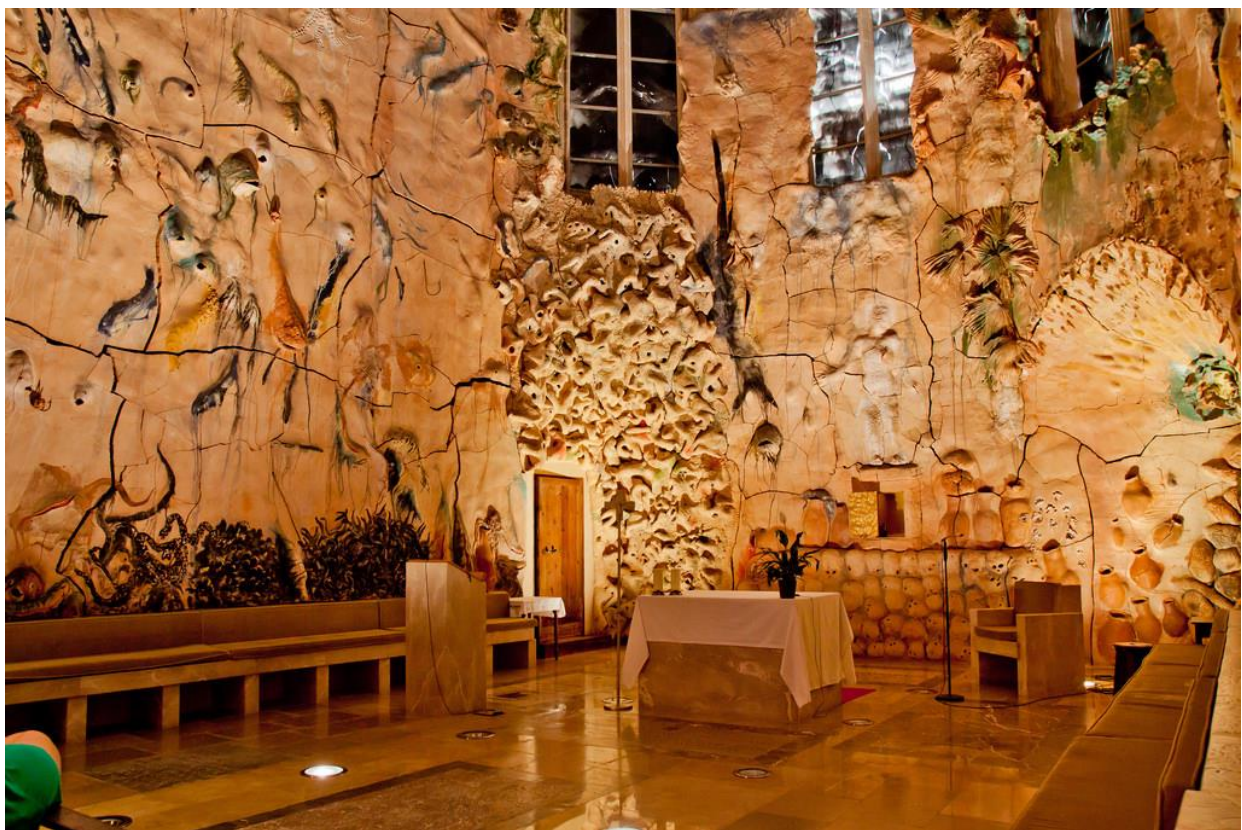


FIG.54 : Miquel Barceló, *Bajo del mar*, 2006, armature métallique, terre cuite et pigments,
H : 25 m, L : 8 m, P : 12 m, Chapelle San Pere, cathédrale de Palma, Majorque

Docteur *Honoris Causa* ; celui-ci l'accepte à condition de réaliser une œuvre pour Majorque. La décision est prise avec l'évêque d'orner la chapelle San Pere, à droite du chœur de la cathédrale de Palma dans lequel Antonio Gaudí était intervenu un siècle plus tôt. Barceló a l'idée de créer une peau de terre cuite pour recouvrir les murs du sanctuaire. Ses dimensions sont impressionnantes : 25 mètres de hauteur, 8 de largeur et 12 de profondeur. Pour la fabriquer, son choix se porte sur l'atelier de Vincenzo Santoriello situé près de Naples. L'œuvre a pour thème la multiplication des pains et des poissons (chapitre 6 de l'évangile selon Saint Jean, versets 5-16). Peu avant la Pâque juive, Jésus se trouve au lac de Tibériade ; une foule immense le suit en raison des miracles qu'il fait sur les malades. Il ne veut pas que les gens s'en retournent le ventre vide. Un jeune garçon est là qui a encore *cinq pains d'orge et deux menus poissons*⁹⁵. Jésus multiplie miraculeusement ces quelques victuailles ; restent encore douze corbeilles pleines quand chacun est repu. Le discours johannique



FIG.55



FIG.56



FIG.57

FIG.55, 56, 57 : Miquel Barceló, *Bajo del mar* (détails), 2006, armature métallique, terre cuite et pigments, H : 25 m, L : 8 m, P : 12 m, Chapelle San Pere, cathédrale de Palma, Majorque

poursuit : Jésus est le *pain vivant descendu du ciel*⁹⁶, le *pain de vie* ; *celui qui viendra vers [lui] n'aura jamais faim et celui qui croira en [lui] n'aura jamais soif*⁹⁷. Après ce miracle, la foule

⁹⁵ Evangile selon Saint Jean, chapitre 6, verset 9, in OSTY Emile, TRINQUET Joseph, *La Bible Osty*, Paris, Seuil, 1973, p.2272

⁹⁶ Ibid, verset 51

⁹⁷ Ibid, verset 35

reconnaît en lui le prophète. Barceló le représente donc au centre de son œuvre, au-dessus de l'autel, les mains ouvertes en signe de partage (figure 54). De part et d'autre s'étend la fresque de terre cuite. A gauche la multiplication des pains, à droite celle des poissons. Nous avons donc ici un bestiaire exclusivement marin. Un banc de fines sardines bleues descend frétilant de la vague qui ourle le bord supérieur de la « peau » (figure 55). Il conduit le regard en ondulations douces vers de plus gros spécimens davantage épars : raie léopard majestueuse, pieuvre claire aux tentacules ondoyants (figure 56), sébaste orangée, congres ou murènes filiformes, rougets, dorades, loups, turbots probablement. Les individus évoluent librement, diversifiant la palette colorée ; leur nombre est suffisant pour contenter la foule des cinq mille fidèles. Les deux maigres poissons du jeune garçon se sont transformés en une multitude d'espèces aux teintes, tailles et formes variées dont le plongeur Barceló est familier en Méditerranée. La pêche est miraculeuse mais l'artiste ne nous la livre pas en paniers débordants ; sa multiplication des poissons est un panorama vivant de la faune aquatique, rappelant les paysages sous-marins de ses jeunes années. Le titre de l'œuvre, *Bajo del mar*, en est l'illustration parfaite. Rien n'est inerte ni uniforme ; à scruter la paroi on se croit immergé dans des eaux récifales à observer les bancs de poissons multicolores. Barceló révèle le monde sauvage à nos yeux, comme le faisaient les artistes du Paléolithique ; son spectacle détourne la parabole biblique pour nourrir les yeux et non le ventre. De la terre glaise, dont on peut déceler le grain dans la figure 57, naissent l'eau et la vie. L'analogie de cette peau de *terracotta* avec l'art pariétal ancien est évidente ; pour façonner les poissons, l'artiste a donné des coups de poing au revers de la nappe de terre (il utilisera ce procédé dans *Paso Doble*), créant aléatoirement les trous et les bosses qui ont inspiré le titre du film de Jean-Louis Comolli⁹⁸. De ces heurts sont nées les gueules béantes des poissons et les formes de leurs corps (figure 57). La surface de la chapelle est bien comme la paroi d'une caverne, ses reliefs ont inspiré l'artiste catalan et orienté ses motifs. Le bestiaire est plus ou moins en relief selon les aspérités qu'ont entraînées les coups. *Chaque nouvel accident [devient] une image, souvent une image du monde organique*, confie le créateur⁹⁹. Vincenzo Santoriello renchérit : (...) *toutes les formes, toutes les images surgissent de la superficie*¹⁰⁰.

Nous terminerons cet inventaire du bestiaire de Barceló par ce qu'il reste de sa production en dehors de ce que nous avons déjà étudié (crânes, animaux pendus, décors monumentaux). Globalement les œuvres peintes présentent à peu près autant d'animaux de terre que de mer alors que l'avantage va aux premiers dans les œuvres tridimensionnelles. N'y figure aucun animal aérien hormis quelques apparitions du poulet (plus nombreuses on l'a vu parmi les pendus), encore que celui-ci se serve plus de ses pattes que de ses ailes. En outre ce sont en très grande majorité des mammifères, les poissons se rangeant en seconde place, à une fréquence bien moindre. On ne dénombre donc ni oiseau, ni insecte. Les animaux domestiques dominent en trois dimensions alors que leur occurrence est à peu près égale avec celle des animaux sauvages dans les œuvres planes. De nouveau ces remarques nous conduisent à constater que l'artiste catalan dépeint les animaux qui lui sont familiers. Ses sujets animaliers sont ainsi ceux qu'ils a l'opportunité de côtoyer. Dans la mer des Baléares d'abord : crustacés (crabes, crevette), céphalopodes (calmar, poulpe, seiche), poissons divers, quelques mollusques (les rares coquillages de céramique et ceux de *Encéphalogramme de la mer*, figure 5) et

⁹⁸ COMOLLI Jean-Louis, Ibid

⁹⁹ ARDENNE Paul, BARCELO Miquel, Ibid

¹⁰⁰ BARCELO Miquel, TORRES Agusti, *La Catedral Bajo del Mar*, Barcelone, Galaxia Guttemberg, 2005, p.138

échinodermes (oursins). Sur terre ensuite, à Majorque et à Sangha : chien, vache, jument, âne, chèvre, poule. Le taureau apparaît dans les travaux portant sur la corrida (*Banderillas*, série d'eaux-fortes de 2015, figures 81 à 83), mais pas seulement (*Atelier aux six taureaux* de 1994, *Gran animal europeu*, 1991, dont l'abdomen explose littéralement en un incroyable fouillis de poils). Un éléphant est coulé dans le bronze, un chat de plâtre trempe ses pattes dans des pots de pinceaux. Deux animaux exotiques sont figurés dans des autoportraits : l'ours blanc et le gorille - exotiques car ne faisant pas partie de l'environnement du peintre. Les scènes de marchés maliens reflètent la faune que l'on y trouve ; ainsi dans *Marché noir* (2000), chèvres, moutons et chiens se mêlent aux vendeuses et badauds. Cette façon de représenter l'animal en contexte est toutefois rare, hormis les poissons dépeints logiquement dans la mer, quoique celle-ci ne soit pas représentée de façon naturaliste. Certains d'entre eux sont comme pétrifiés par et dans la pâte picturale. Cela nous a rappelé les innombrables fossiles découverts au Liban dans la région de Jbeil. Si nous observons la figure 58, le travail spécifique de la matière pare l'animal d'une patine et le rend comme *ancien* ; le peintre lui a gardé sa teinte naturelle mais l'effet est similaire au rendu du fossile de la figure 59 : fond clair comme la pierre, planéité du corps, netteté de ses contours, reliefs des pigments striant l'intérieur de la forme qui rappellent



FIG.58 : Miquel Barceló, *Jo Bacallà*, 2008, technique mixte sur toile, dimensions et lieu de conservation inconnus



FIG.59 : Fossile de poisson, Jurassique ou Crétacé, dimensions inconnues, Musée des fossiles de Byblos, Liban

le dessin des arêtes. Le poisson est représenté seul, ce qui était d'ailleurs le cas dans les œuvres pariétales où, on l'a vu, ses occurrences sont d'autant plus remarquables qu'elles sont rarissimes. Le contraste est grand avec les deux *Ex-voto* réalisés en 1994 (figures 60 et 62). Ces œuvres sont singulières

dans la production animalière de l'artiste. Le cadavre d'une bête git au centre d'une véritable nature morte mais il n'y est pas pendu comme ceux dont nous avons déjà parlé. Il est entouré de victuailles : papaye ouverte, tomates éclatantes, oignons et section de chou peut-être et aussi tranche de thon à la chair pesante, poisson gris-bleu éventré, petite volaille déplumée, chèvre miniature pareillement dépouillée. La carcasse du poulet du deuxième *Ex-voto* est le seul cas où la bête apparaît sous forme de viande : les membres écartés, elle offre son ventre ouvert au regard du spectateur. Les deux petits animaux à la chair rose et nue lui font écho dans l'*Ex-voto à la chèvre* (figure 60). On pense aux bœufs écorchés, aux poulets pathétiques de Soutine. Seulement ici il ne s'agit pas de scènes de boucherie, non plus que de tables opulentes comme dans les natures mortes flamandes et espagnoles. Le spectacle est d'un autre continent. Comme l'indiquent les titres, on a là affaire à des bêtes sacrifiées, offertes aux divinités locales autant qu'à notre regard. Ce spectacle rituel est sans fard et pourtant

chatoyant : les couleurs sont vives, à commencer par le fond jaune citron ; le mouvement se fait tournoyant, imprimé par les courbes des poissons. Les carcasses trônent au centre des compositions, le corps même de la chèvre décrit un arc de cercle. La surface de cet *Ex-voto* est



FIG.60 : Miquel Barceló, *Ex-voto à la chèvre*, 1994, technique mixte sur toile, 235 x 285 cm, Centre Pompidou, Paris

inégale, ridée ; une crevasse dessine l'épine dorsale de la bête. Des deux dimensions naît la troisième, comme dans les peintures pariétales engendrées par le relief de la roche. Mais contrairement aux hommes qui peignaient à la lumière précaire des lampes à huile dans des salles souvent difficiles d'accès, Barceló peut, lui, amener son modèle sur sa toile. Dans son atelier majorquin (figure 61), une carcasse desséchée est étalée sans égards à côté de son avatar pictural. L'animal habite la toile,



FIG.61 : Atelier de Miquel Barceló à Farrutx, 1987, Majorque

littéralement. Cela induit une nouvelle dimension du bestiaire que nous commenterons plus tard. Ce que l'on remarque en tout cas, c'est que les animaux ne sont jamais dépeints en multitude, contrairement à *Bajo del mar* où il s'agissait de traduire le foisonnement de la faune sous-marine. Les poissons de *Peje verde* (2001)



FIG.62 : Miquel Barceló, *Ex-voto*, 1994, technique mixte sur toile, 230 x 215 cm, Galerie Bruno Bischofberger, Zürich

n'évoluent pas en banc ; l'artiste a isolé quelques individus dont les coloris vifs - vert de Hooker, bleu entre le cobalt et l'outremer, rehauts orangé - ressortent sur le fond aquatique aux teintes chaudes. Plusieurs tableaux animaliers sont d'ailleurs de véritables portraits, la bête étant traitée comme un sujet à part entière. A Chauvet, Miquel Barceló explique à Christian Tran¹⁰¹ qu'il est fasciné par les détails anatomiques des animaux, tellement individualisés que *chacun pourrait avoir un nom*. Des animaux non iconiques, traités chacun pour lui-même, *port[ant] sur son dos son histoire*. Dans ses tableaux, il semble bien que le peintre vise lui-aussi *une expression unique de l'animal*, comme l'a souligné Eric Mézil¹⁰². Si l'on y prend garde, on remarque que le poisson d'aspect pétrifié présenté plus haut (figure 58) a - telle *La raie* de Chardin - un *visage* et que ce visage ressemble étrangement à celui du peintre. Il s'agit en effet d'un autoportrait, comme l'indique d'ailleurs le titre en catalan¹⁰³. Le poulpe est de même utilisé par l'artiste pour évoquer sa propre condition : *Il représente un peu l'image de la peinture parce qu'il peut changer de peau, de forme, de couleur à chaque instant*, confie-t-il à Emilia Philippot, commissaire de *Sol y Sombra* au Musée Picasso¹⁰⁴. *Et puis il est comme les peintres, c'est un animal qui peut se nourrir de lui-même. Tu sais que le poulpe peut se manger une extrémité s'il a besoin d'énergie pour tenir jusqu'à ce qu'il puisse à nouveau chasser ? C'est magnifique cette capacité de s'autonourrir ! C'est une bonne métaphore de la peinture*. Le poulpe de *Doble Coleoidea* (figure 63), sans avoir ses traits, est une image de l'artiste.



FIG.63 : Miquel Barceló, *Doble coleoidea*, 2008,

Aquarelle sur papier, dimensions et lieu de conservation inconnus

Quant au bestiaire en volume, Barceló ne représente le plus souvent qu'une partie de l'animal (ce qui est assez rare en deux dimensions) ; cela amène Catherine Lampert à parler de *trophées*¹⁰⁵ pour certaines têtes de cochon ou de chèvre. On trouve ainsi un pied de porc en plâtre, une tête de cochon en bronze, une d'âne en terre cuite, une de poisson coiffant une statue médiévale lors de l'exposition *Terramare*, une tête de cabri enchâssée dans une assiette. Des animaux ornent en effet certains objets de *terracotta* : poissons aux bouches béantes qui rappellent le décor de la cathédrale de Palma, mammifères dont les postérieurs s'inscrivent dans les creux et les bosses de la surface (figure 64), comme nous l'avons vu dans les *Ex-voto*.



FIG.64 : Miquel Barceló, *El Culs dels Meus Cavalls / Le cul de mon cheval*, 2002, céramique, 43 x 28 cm, lieu de conservation inconnu

L'animal est donc le thème central de l'œuvre de l'artiste catalan. Il est représenté de façons extrêmement variées, des *Seize pendus* aux crânes de *Fil bleu*, des bancs de poissons de

¹⁰¹ TRAN Christian, Ibid

¹⁰² PEJU Pierre, MEZIL Eric, Ibid, p.171

¹⁰³ *Jo Bacallà* signifie littéralement *Je Morue*.

¹⁰⁴ BERNADAC Marie-Laure, MANGUEL Alberto, PHILIPPOT Emilia et al., Ibid, p.137

¹⁰⁵ BARCELO Miquel, *La Solitude Organisative*, Ibid, p.173 : *trophy-like terracotta heads of pigs and goats* (Je traduis.)

la chapelle San Pere au bestiaire luxuriant du *Grand Verre de Terre*. Comme dans l'art paléolithique, la bête est figurée en groupe ou isolée ; comme à Chauvet, l'artiste l'individualise lorsqu'elle est seule. En outre, là où est l'animal, l'homme n'est pas, ou quand il y est ce n'est pas en tant qu'être humain mais en tant que membre du règne animal. Cette rareté de la représentation humaine caractérise aussi l'art pariétal. Chez Miquel Barceló, par contre, le bestiaire est plus varié. On a relevé nombre d'animaux à pattes, à nageoires, un peu moins à plumes, ces derniers étant de même extrêmement rares dans les œuvres rupestres. Nous allons maintenant aborder le bestiaire sous un dernier angle, de nouveau commun à notre artiste et à ses prédécesseurs préhistoriques : la créature hybride.

b) L'animal et ses variations : hybrides et thérianthropes

Dans l'art pariétal paléolithique, les animaux vont souvent par paire et sont généralement accompagnés de signes. Une autre constante de cet art à travers les millénaires est la figure anthropo-zoomorphe. D'occurrence rare, on en pressent la haute valeur symbolique qui a donné lieu à de multiples interprétations, comme la lecture chamanique. Chez Miquel Barceló, ce type de représentation est inhabituel mais non rare et l'on peut y rattacher les personnages masqués de *Paso Doble*.

Globalement, l'art rupestre présente des animaux réels, très peu d'hybrides ou de créatures fantastiques. Tous les mythes anciens font état d'une certaine proximité entre l'homme et l'animal et multiples sont les passages de l'un à l'autre. Dans la mythologie grecque par exemple, la métamorphose est séduction lorsque Zeus se transforme en cygne pour charmer Lédé. Elle devient punition dans le cas d'Actéon qui, pour avoir surpris Artémis dans son bain, est changé en cerf et meurt dévoré par ses propres chiens. En art pariétal, on ne peut parler de métamorphose au sens strict du terme ; Alain Testart rappelle qu'il s'agit d'un *changement qui (...) fait succéder des formes (...) soit entièrement humaine[s], soit entièrement animale[s] (...), mais ne provoque pas un mélange de formes, c'est-à-dire n'engendre pas l'hybridité*¹⁰⁶. S'il y a métamorphose, elle n'est donc pas complète. Le terme suppose en effet une transformation. Postuler un passage transitoire entre deux états pour certaines images relève de l'interprétation, ce dont nous nous garderons à ce stade. Or les figures auxquelles nous nous intéresserons ici sont bien des animaux présentant des caractéristiques d'espèces différentes. On parlera donc d'hybridité entre deux animaux et de thérianthropie entre être humain et animal.

Dans ses écrits¹⁰⁷, Jean Clottes revient à plusieurs reprises sur trois concepts de la psyché de l'homme du Paléolithique (et des ethnies actuelles au mode de vie dit traditionnel), fondamentaux selon lui mais difficiles à appréhender pour l'homme contemporain dont les schémas de pensée sont radicalement différents. Il souligne d'abord les relations symboliques étroites entre animal et humain dont les décors rupestres se font l'écho ; c'est ce qu'il nomme *l'interconnexion des espèces*. Ensuite le monde est *perméable*, ce dans les deux sens. Les phénomènes n'ont pas de causes naturelles, matérielles mais surnaturelles. Ce sont les conséquences des actions d'esprits qui peuplent le monde surnaturel, parallèle au monde réel. Certaines personnes - les chamans - peuvent entrer en contact avec ces esprits et interférer

¹⁰⁶ TESTART Alain, Ibid, p.116

¹⁰⁷ CLOTTES Jean, *Pourquoi l'art préhistorique ?*, Ibid, p.151

dans le cours des événements¹⁰⁸. C'est aujourd'hui le système de pensée des Inuit et des San de Namibie et du Botswana par exemple. La *fluidité du monde vivant* signifie enfin qu'il y a possibilité de passage d'un règne ou d'une espèce à l'autre, notamment de l'animal à l'humain et réciproquement car les animaux sont pourvus de qualités humaines.

Première catégorie témoignant de cette fluidité, les figures composites qui *ne favorise[nt] ni l'humain ni l'animal*¹⁰⁹, que l'on qualifiera d'anthropo-zoomorphes. Très communes dans certaines religions anciennes et animistes (Horus, l'homme à tête de faucon des Egyptiens, le centaure grec, la sirène de la mythologie scandinave, l'homme-léopard de cultes africains, parmi d'innombrables exemples), elles sont exceptionnelles dans l'art pariétal paléolithique. Ce sont généralement des êtres à corps humain affublés d'un ou plusieurs caractères animaux. Tous datent de l'époque magdalénienne, sauf celui bien antérieur de Chauvet, amalgame étrange du bas d'un corps féminin (pubis et jambes) surmonté d'une tête de bison (figure 65), sa patte gauche se confondant avec une des jambes. Selon Jean Clottes, les deux ont été dessinés au même moment¹¹⁰. La figure est tracée sur un pendant rocheux de la Salle des lions ; elle possède ainsi une deuxième face ornée d'un bœuf musqué et d'un félin, invisible sauf à



FIG.65 : *Femme-bison*, 35 500 - 31 000 ans B.P., charbon, dimensions inconnues, Grotte Chauvet, Ardèche



FIG.66 : L'abbé Breuil, *Le sorcier*, relevé d'une gravure peinte, 75 x 50 cm, Grotte des Trois Frères, Ariège



FIG.67 : *L'homme du puits* (détail), environ 17 000 ans BP, oxyde de manganèse, longueur totale du bison 103 cm, Grotte de Lascaux, Dordogne

utiliser un dispositif réfléchissant spécifique. C'est la seule représentation humaine non sémiologique de la grotte. Plusieurs auteurs l'ont rapprochée des statuettes de la même époque découvertes dans le Jura souabe, par exemple l'humain à tête de lion de l'abri de Stadel ; Werner Herzog évoque à son propos le mythe du Minotaure maintes fois illustré au cours de l'histoire de l'art¹¹¹. Autre lieu où ont été repérés plusieurs thérianthropes : la grotte des Trois Frères en Occitanie. L'abbé Breuil, qui l'a étudiée au cours du premier quart du XX^e siècle, a fait les relevés d'un bison anthropomorphe (figure également présente à Gabillou et au Tuc d'Audoubert) ainsi que d'un homme-cerf (figure 66). Située à quatre mètres du sol, la créature est représentée debout à la façon d'un humain dont elle a les membres inférieurs, les pattes avant tenant plutôt du félin. Elle est coiffée d'une ramure de cerf, ses yeux perçants rappellent ceux de la chouette. Le sexe sous la queue (de cheval ou de loup) permet d'identifier

¹⁰⁸ Ce dernier point sous-tend une lecture chamanique de l'art des cavernes ; Clottes l'expose plus avant dans CLOTTE Jean (dir.), *La grotte Chauvet, l'art des origines*, Ibid, p.203

¹⁰⁹ Jean Clottes, in COLLECTIF, *L'art pariétal paléolithique, Techniques et méthodes d'étude*, Ibid, p.198

¹¹⁰ CLOTTE Jean, *Pourquoi l'art préhistorique ?*, Ibid, p.237

¹¹¹ HERZOG Werner, Ibid

un individu mâle. Dernier exemple que nous analyserons : l'homme-oiseau de Lascaux (figure 67). On a là affaire à une image que peu de personnes devaient voir puisqu'elle est dessinée dans une sorte de puits particulièrement difficile d'accès. La figure fait partie d'une des très rares scènes de l'art paléolithique : un homme à tête d'oiseau est allongé à la renverse ; près de sa main droite se tient un oiseau coiffant ce qui pourrait être une baguette de bois, à côté un bison semble blessé, un rhinocéros s'éloigne par la gauche. L'homme est en érection, les bras écartés, ses mains n'ont que quatre doigts. Le dessin fait penser aux bonhommes-bâtons des jeunes enfants. Cette tête d'oiseau, s'agit-il d'un masque ? D'un déguisement ? De l'étape d'une métamorphose ? On ne sait comment interpréter un tel attribut.

Passons maintenant aux animaux hybrides. Le préhistorien Robert Bégouën les définit comme comportant des *segments corporels hétérogènes mais identifiables et non imaginaires*¹¹². L'art mobilier d'époque magdalénienne en offre un bel exemple avec la figure du faon accouchant ou excréant un oiseau, représentée sur plusieurs propulseurs en bois de renne retrouvés dans des cavités pyrénéennes. Côté art pariétal, de nouveau dans la grotte des Trois Frères, on relève deux ours, l'un à tête de loup, l'autre pourvu d'une queue de bison. Aux Combarelles, un curieux cheval est orné de cornes de bison. Si les thérianthropes sont rares sur les parois des cavernes, plus rares encore sont les animaux composites. Ces deux catégories sont, selon l'expression d'Alain Testart¹¹³, des *anormaux normalisés* qui malgré leur apparence étrange répondent *aux mêmes lois que les espèces régulières* et se combinent entre eux. Elles sont à opposer aux *animaux fantastiques* qui ne semblent, eux, obéir à aucun principe. Dans son ouvrage posthume, l'auteur donne pour exemples les *monstres* peints au Tuc d'Audoubert à *la corne unique et au corps de kangourou*, mais ces esquisses très imprécises de l'abbé Breuil sont selon nous à prendre avec précaution car nous n'en avons pas trouvé trace ailleurs. Un exemple plus évident d'animal irréal est la fameuse « licorne » de Lascaux (figure 68). Georges Bataille



FIG.68 : La licorne, environ 17 000 ans BP, pigments polychromes, dimensions inconnues, Grotte de Lascaux, Dordogne

reproduit la description qu'en fait à l'époque l'abbé Breuil¹¹⁴ : *Par la masse du corps et les pattes épaisses (...) elle ressemble à un bovidé ou à un rhinocéros ; la queue très courte indiquerait plutôt ce dernier ; les flancs sont marqués d'une série de larges taches ovales en forme d'O, le cou et la tête sont, pour le corps, ridiculement petits ; celle-ci est à mufle carré, rappelant celui d'un félin, et de son front se dirigent en avant deux longues*

tiges rectilignes, terminées par un pinceau, qui ne ressemblent aux cornes d'aucun animal, excepté (...) au pantholops du Tibet... Cornes non identifiées mais paire de cornes, ce qui rend

¹¹² COLLECTIF, *L'art pariétal paléolithique, Techniques et méthodes d'étude*, Ibid, p.201

¹¹³ TESTART Alain, Ibid, p.119

¹¹⁴ BATAILLE Georges, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Ibid, p.62

peu approprié le surnom de « licorne ». En tout cas cette créature, pour indéniablement animale qu'elle soit, est bien imaginaire, comme le prouvent ses caractères propres à différentes espèces et sa robe à ocelles pour le moins inhabituelle. Bataille ne semble pas se tromper quant il en fait, *dans cet art naturaliste (...), la part de la fantaisie, du rêve, que n'ont déterminée ni la faim ni le monde réel*¹¹⁵.

S'il n'y a, au vu des connaissances actuelles, que peu d'animaux irréels dans l'art pariétal paléolithique, l'œuvre de Miquel Barceló n'en compte aucun, non plus que d'animaux hybrides. Concernant l'animal et ses variations, la production de l'artiste catalan ne s'inscrit donc que dans la première des trois catégories analysées pour l'art rupestre : celle des figures anthropo-zoomorphes. Dans un dessin à l'encre de ses *carnets d'Himalaya* (figure 69), Barceló s'est représenté en costume à côté d'un squelette de chimpanzé parfaitement redressé. Une troisième créature aux pattes de bovin, à la tête cornue et à la fourrure de loup tend davantage vers la bête en dépit de sa posture pareillement bipède. L'artiste se place en première position de ce curieux groupe dont il ne donne aucune explication. Autres thérianthropes ponctuels, les personnages de *El retablo de Maese Pedro*¹¹⁶, opéra de Manuel de Falla dont Miquel Barceló a imaginé les costumes et décors en 1990. *En un trait de plume*, les pantins de Maître Pierre sont métamorphosés en hommes-insectes, leurs *fils (...)* se transform[ant] en *appendices à antennes*¹¹⁷. Par ailleurs, l'une des gravures de *Pornográfica* représente une femme à la poitrine opulente et à l'arrière-train de canidé en érection. Ce recueil illustre quelques unes des *120 journées de Sodome* du marquis de Sade. Plus riche en humains-animaux est le *Grand Verre de Terre*. La couverture de notre étude présente un minotaure au buste et à la posture immanquablement humains. Une autre créature vole à la surface du verre, son corps féminin



FIG.69 : Miquel Barceló, *Carnets d'Himalaya* (détail), 2009-2010, encre sur papier, dimensions inconnues, collection de l'artiste
longiligne porté par une large paire d'ailes ; une troisième erre dans le vide, des pattes palmées lui donnant une allure plus pataude. Sur la figure 70, un squelette d'homme est coiffé de



FIG.70 : Miquel Barceló, *Le Grand Verre de Terre* (détail), 2016 (œuvre éphémère), dessin sur couche de glaise sur verre, 200 m de longueur, hauteur non connue, BnF, Paris

¹¹⁵ Ibid

¹¹⁶ *Les Tréteaux de Maître Pierre*, du nom du montreur de marionnettes dans *Don Quichotte* de M. de Cervantès

¹¹⁷ COLLECTIF, *Cinco escenografías para Manuel de Falla, 1919-1996 : Picasso / Barceló / Amat / Torner / Plensa*, Grenade, Diputación Provincial de Granada, 1996, p.47 : *y de un plumazo los hilos de las marionetas se transforman en apéndices y antenas* (Je traduis.)

bois larges (une réminiscence des mégacéros de Chauvet ?). Il semble danser, les membres désarticulés. Lors de l'exposition *Terramare*, l'artiste pare l'un des gisants du Palais des Papes décapités à la Révolution d'une hure de poisson en terre cuite. Il s'en explique à Agnès Varda : (...) *je lui ai redonné un visage, à ce pauvre gisant. Un visage de poisson, mais c'est un visage, un beau visage*¹¹⁸. L'animal vient ici compléter l'humain : notons que l'artiste parle bien de *visage* pour le poisson. Les espèces sont perméables, elles communiquent ; l'œuvre est une illustration de la fluidité des règnes. On remarque en tout cas que les figures anthropo-zoomorphes bidimensionnelles de Miquel Barceló suivent le schéma des œuvres pariétales, gardant de l'humain l'allure corporelle et la parant de certains attributs empruntés à l'animal (cornes, pattes, fourrure, ailes...).



FIG.71 : Miquel Barceló,
Autoportrait II, 1995,
terre cuite, 21 x 43 x 22 cm,
Collection particulière



FIG.72 : Miquel Barceló,
Autoretrat ½ Llull ½ cabrit,
1998, tabouret, plâtre, tesson,
cornes et racines végétales,
58 x 26 x 20 cm,
lieu de conservation inconnu

Il en va différemment des productions en volume qui n'ont de bestial que la tête. Deux autoportraits sont à la croisée de l'homme et de l'animal. Celui de 1995 (figure 71) est une terre cuite réalisée au Mali selon les techniques des potières du village, d'où l'aspect noirci du matériau. L'artiste s'y représente affublé de deux paires de cornes, l'une recourbée à la base du cou, l'autre plus courte au sommet du crâne. La première s'apparente assez nettement aux petites cornes des vaches. La seconde est plus incertaine ; le format réduit combiné à la silhouette dressée ne correspond réellement à aucun animal. Cette paire renvoie davantage aux ossicônes¹¹⁹ des girafes mâles ; elle donne en tout cas à l'effigie de l'artiste un air de diabolotin. Le second autoportrait fait référence à Ramón Llull, théologien et philosophe majorquin du XIII^e siècle à qui Miquel Barceló a consacré plusieurs œuvres, certaines (dont celle-ci) exposées lors de *Sol y sombra*. Ici la tête est assise sur un tabouret de bois typiquement africain et ornée de fines cornes. Il s'agit de vraies cornes, peut-être celles d'une chèvre ou d'une petite antilope. Le reste de la figure est de plâtre mal dégrossi, peint de couleurs comme passées à la hâte. Cette tête mi-humaine mi-animale n'a curieusement pas de bouche.

La performance *Paso Doble* nécessite un examen plus approfondi. Jouée à plusieurs reprises, elle a été filmée *in extenso* par Agustí Torres au festival d'Avignon en 2006¹²⁰ ; Isaki Lacuesta en intègre des passages dans son documentaire sur Miquel Barceló à Sangha¹²¹. Cette version est celle donnée en 2009 dans la Grotte des lions de la falaise de Bandiagara, endroit lié à la mythologie dogon des Masques, rapporte Lacuesta. Le réalisateur met en parallèle le spectacle et la fête traditionnelle attachée à ce culte. La performance se déroule sur un décor de glaise fraîche, mur et sol avec lesquels Miquel Barceló et Joseph Nadj vont interagir. Cette surface de terre fonctionne comme une mise en abyme de l'escarpement du pays dogon ; elle recrée aussi une paroi rupestre.

¹¹⁸ VARDA Agnès, *Agnès de ci de là* [DVD] Arte France, 2012

¹¹⁹ Les ossicônes des giraffidés, contrairement aux cornes, sont des appendices osseux recouverts de peau et de poils, à l'aspect velouté.

¹²⁰ TORRES Agustí, *Paso Doble, Miquel Barceló - Joseph Nadj* [DVD] Les poissons volants, 2006

¹²¹ LACUESTA Isaki, *El cuaderno de barro / The clay diaries*, Ibid

La performance s'ouvre sur la toile vierge de la peau de glaise blanchie de pigments. Bientôt apparaissent des bosses résultant de coups donnés à l'arrière ; celles-ci éclosent finalement comme autant de gueules de poissons béantes qui ne sont pas sans rappeler celles de *Bajo del mar* (figure 73). Eric Mézil dit ainsi de *Paso Doble* que c'est *la version live de la cathédrale de Majorque*¹²². Petit à petit, Miquel Barceló et Joseph Nadj se coiffent de gros vases d'argile fraîche et y façonnent des têtes d'animaux (figure 74, 75). Ces masques improvisés font naître l'animal-humain sous nos yeux. L'un paré d'un long nez à la Pinocchio et d'oreilles larges comme celles d'un éléphant nous fixe de son œil unique. Puis des crêtes apparaissent et des protubérances comme des becs : voilà les performeurs travestis en coqs. Peu après Barceló tire d'un énorme vase une trompe et deux cornes érectiles à la façon de l'escargot, sans rien voir de ce qu'il fait. Au gré de ces gestes aveugles se succèdent des bêtes hybrides : ours à cornes de phacochère, museau de canidé coiffé d'une crête de poule, mufle de cochon et oreilles de rhinocéros. Nadj, lui, se fabrique un couvre-chef acéphale aux cornes de capriné trop recourbées pour être fonctionnelles et finit en oiseau à l'allure de casque romain, le bec et la crête continus. D'ordinaire tenue dans des lieux secrets, la cérémonie dogon est ici détournée par les jeux de masques qui enfrennent sans réellement de faire le tabou des Masques. Cela, précise Isaki Lacuesta, *le public [local] savait le reconnaître et en riait*¹²³. Chaque vase-bête est



FIG.73



FIG.74



FIG.75



FIG.76

FIG.73, 74, 75, 76 : Miquel Barceló, Joseph Nadj, *Paso Doble*, 2009, glaise fraîche, performance filmée par Isaki Lacuesta en pays dogon, Mali

¹²² PEJU Pierre, MEZIL Eric, Ibid, p.173

¹²³ LACUESTA Isaki, *El cuaderno de barro / The clay diaries*, Ibid

ensuite soulevé et écrasé sans ménagement contre la paroi de terre. Barceló finit par changer son compagnon en véritable statue animale. Il lui recouvre les bras de hauts pots à l'extrémité desquels il forme des pinces démesurées ; à y regarder de plus près, on en aperçoit trois. Du crabe on passe alors à une patte amputée du majeur et de l'annulaire. Un autre vase est enfoncé sur la tête du chorégraphe, rapidement percé de deux trous pour permettre la respiration et on l'espère, la vue. Avec les vases empilés se succèdent mufles et groins. Joseph Nadj se tourne alors vers la paroi, peinant sous son fardeau d'argile. Miquel Barceló lui façonne un ultime visage animal et finit par y planter deux pieux, comme les *banderillas* du matador ayant vaincu le taureau. La performance se termine ; chacun creuse un orifice dans le mur meuble, s'y faufile pour disparaître dans un bruit de succion. *Les deux trous de la fin sont comme deux orbites d'une seule tête*, remarque Joseph Nadj dans un entretien donné juste après la dernière représentation à ce jour, en 2016¹²⁴. Des masques hybrides à cette bête monumentale qui engloutit les artistes, on a eu de nombreuses variations de l'homme-animal. Ces artistes qui, à certains moments de cette étrange performance, n'ont gardé de leur apparence humaine que leur corps et se sont taillé, sous les yeux du spectateur, des têtes de bêtes.

¹²⁴ FONDATION BEYELER, Interview de Miquel Barceló et Joseph Nadj après la performance *Paso Doble*, 16 avril 2016, Riehen, Suisse

PARTIE II :

-

**ANALOGIES AVEC L'ART PALEOLITHIQUE
DANS LES ASPECTS TECHNIQUES ET LES PROCEDES**

CHAPITRE 3 : Quelques caractéristiques matérielles

Nous allons maintenant délaissier l'aspect iconographique pour examiner l'œuvre de Barceló sous un angle matériel afin de dégager en quoi elle se rapproche ou diverge de l'art paléolithique sur le plan des formes, dimensions et matériaux constitutifs des supports autant que sur celui des procédés et instruments d'exécution. Notons d'emblée que toutes les caractéristiques matérielles de l'œuvre - très vaste - ne seront pas abordées. Certains paramètres (la composition, l'espace...) ne feront pas l'objet d'un traitement spécifique mais pourront être évoqués au fur et à mesure de l'étude. D'autres seront analysés plus loin à propos de productions précises (le geste avec le rôle du corps du créateur, la lumière et les conditions de création).

a) Les formats et les supports

Nous ne pouvons évoquer le support d'une œuvre paléolithique - la paroi rocheuse - sans appréhender le lieu dans sa globalité. Pendant longtemps on ne s'est intéressé qu'aux peintures et on a ignoré la grotte. On a compris aujourd'hui que celle-ci est primordiale en tant qu'elle reçoit l'œuvre et en participe. Il n'y a qu'en Europe que des hommes ont peint dans les cavernes profondes, ce pendant plus de 25 000 ans, parfois à des milliers d'années d'écart¹²⁵. Le choix de la cavité n'est à l'évidence pas anecdotique. Comme Alain Jaubert le postule, *il est probable qu'un rapport symbolique puissant s'est établi entre les croyances des peuples paléolithiques et les architectures profondes*¹²⁶ ; Jean Clottes affirme lui que dans la psyché des hommes préhistoriques, les grottes ouvrent sur l'au-delà, ou le sont elles-mêmes¹²⁷. Que l'arche du Pont d'Arc, aussi haute que longue, n'ait pas laissé ces hommes indifférents, on ne peut en douter. Non plus que les salles majestueuses mais parfois lointaines, accessibles au prix de passages risqués par des boyaux étroits, comme aux Combarelles où l'approche se fait en rampant. Le monde souterrain devait fasciner nos ancêtres comme il fascine bon nombre de nos contemporains. Un univers de concrétions luisantes, de gours formant des vasques de calcite, de draperies minérales aux couleurs variées dont les dimensions sont parfois impressionnantes. A Lascaux les galeries totalisent une longueur de 250 mètres. Les œuvres se succèdent et différencient les espaces. On perçoit que les artistes ont conçu le tout comme une sorte de parcours depuis des lieux larges, faciles d'accès, couverts d'un bestiaire familier, à la Nef, plus secrète, ornée de symboles gravés, jusqu'au puits garni de lampes au moment de sa découverte comme s'il s'agissait d'un petit sanctuaire, où l'homme-oiseau a été peint à cinq mètres de profondeur. Jean-Louis Schefer, ayant visité la cavité, rapporte que l'espace est *visiblement articulé en ménageant en quelques sortes une succession d'effets, une dramatisation progressive (...)*¹²⁸. A Chauvet l'itinéraire se prolonge sur 400 mètres environ ; l'espace souterrain est particulièrement grandiose, la grotte présentant un intérêt exceptionnel d'un point de vue géologique autant qu'artistique. La cavité est également remarquable par la fréquentation des ours dont nous avons détaillé les traces plus haut, ainsi que par la présence

¹²⁵ Les Aurignaciens sont intervenus à Chauvet environ 4 000 ans avant les Gravettiens.

¹²⁶ JAUBERT Alain, *Lascaux, préhistoire de l'art*, Ibid

¹²⁷ CLOTES Jean, *Pourquoi l'art préhistorique ?*, Ibid, p.166

¹²⁸ SCHEFER Jean-Louis, Ibid, p.151

d'eau à des endroits précis à certaines périodes. Ces paramètres ont sûrement interpellé les hommes d'alors, qu'ils aient vu ou non dans les volumes de la grotte *des replis secrets* comme *des poches utérines*¹²⁹, symboles de la féminité (figure 9).

Miquel Barceló, quant à lui, ne peint pas dans des grottes, quoique dans *Los Pasos Dobles*¹³⁰ on le voit dessiner sur la paroi d'un abri naturel de la falaise de Bandiagara (figure 117). Ce film est une reconstitution fictionnelle du passage de François Augiéras¹³¹ en Afrique de l'ouest où il aurait peint un bunker dans les années 1950, laissé ensuite aux sables. L'artiste majorquin apparaît ponctuellement, au travail dans son atelier du village ou dans sa « grotte-atelier » de l'escarpement. À l'aise dans le paysage minéral, Barceló l'est naturellement pour en orner les parois. Plusieurs autres de ses œuvres sont comme des réminiscences de la grotte. Aux Nations Unies, c'est une coupole de quarante-cinq mètres de diamètre qu'il recouvre de stalactites de peinture, *une véritable caverne ornée pour diplomates*, plaisante-t-il avec Eric Mézil et Vincent Huguet¹³². Les couleurs changent selon le point de vue et l'éclairage, comme lorsque l'on évolue dans une grotte. De son côté, le décor de la cathédrale de Majorque donne l'impression curieuse d'être immergé dans un monde à la fois souterrain et sous-marin. Lorsqu'on se trouve dans la chapelle face à l'autel, la peau de terre cuite nous entoure de tous côtés sur plus de dix mètres de haut. On ne voit plus qu'elle, ses reliefs irréguliers, ses craquelures, d'autant qu'elle a été fabriquée d'un seul bloc et non de carreaux joints. La vague menace de nous submerger, les bancs de poissons ondulants nous invitent dans leur mouvement. L'œuvre entière nous enveloppe de sa monumentalité. Dans un même élan on touche le fond de la terre et celui de la mer. Jean Clottes remarque que *les coulures évoquent les concrétions des grottes, que les bosses et les creux prennent vie*¹³³. Et quand Barceló ne recrée pas la grotte en trois dimensions, il lui arrive de l'inventer sur sa toile. Son support reçoit alors des piquants comme des stalactites. Pour cela il positionne la toile à l'envers de façon à ce que la peinture coule et finisse par se solidifier en formant des saillies pointues. La réussite du procédé est affaire de densité, indique Jean-Louis Comolli¹³⁴. Puisque l'artiste peint à l'envers, il peint aussi un peu à l'aveuglette ; cela n'est pas sans rappeler ses prédécesseurs préhistoriques dont les lampes à huile ne devaient pas éclairer bien loin. Autre exemple de stalactites : le tableau justement nommé *La grotte*. La figure 77 reproduit cet entrelacs d'aiguilles ascendantes et descendantes dont certaines, comme dans la nature, se rejoignent en colonnes. L'espace de la toile est presque entièrement occupé par ces aspérités pigmentaires que l'artiste a créées au hasard des coulures, ici réalisées parallèlement au plan du tableau. Les grandes dimensions accentuent l'impression d'inclusion dans l'espace pictural. Celui-ci semble se refermer petit à petit depuis le haut et le bas, ne laissant au centre qu'un vide étroit dont on pressent qu'il sera bientôt anéanti par les trainées de couleur qui ont commencé à l'envahir. Le tableau, en effet, pourrait ne pas être fini et l'action angoissante de l'étau se poursuivre. La matière est comme chargée de concrétions calcaires, de couches et de couches de pigments accumulées en ont formé la croûte. L'œuvre a réinventé un morceau de grotte.

On le comprend, cet effet est dû à la matérialité autant qu'à l'étendue du support. *Bajo del Mar* et la coupole de l'ONU sont de dimensions si monumentales que la comparaison avec l'art

¹²⁹ SCHEFER Jean-Louis, Ibid, p.27

¹³⁰ LACUESTA Isaki, *Los pasos dobles / The double steps*, [DVD] TVE, 2011

¹³¹ François Augiéras (1925-1971) était un écrivain français qui toute sa vie s'est tenu en marge de la société ; errant de la Grèce au Sahara, il finit par occuper une grotte en Dordogne avant de décéder dans un asile.

¹³² PEJU Pierre, MEZIL Eric, Ibid, p.180

¹³³ CLOTTES Jean, in BORRUET-AUBERTOT Véronique, CLOTTES Jean, Ibid, p.14

¹³⁴ COMOLLI Jean-Louis, Ibid



FIG.77 : Miquel Barceló, *La grotte*, 2002, technique mixte sur toile,
208 x 350 cm, Colegio Fundación Masaveu, Oviedo, Espagne

pariétal vient immédiatement à l'esprit. C'est également le cas de *Vidre de Meravelles* ; d'une longueur de 200 mètres, la verrière de la BnF s'élève probablement à 3,5 ou 4 mètres. Au travail sur son échafaudage, Barceló paraît perdu dans l'immensité. La paroi de terre crue de *Paso Doble* aussi est imposante, qui dépasse largement les artistes en hauteur. L'artiste précise à Jean-Louis Comolli¹³⁵ que pour lui un support est grand ou petit selon s'il est plus grand ou plus petit que lui ; il prend donc son corps comme étalon, ajoutant d'ailleurs que *c'est quelque chose de très sexuel*. Nombre de ses productions sont, de fait, si grandes qu'il peut s'y mouvoir. C'est le cas des toiles représentant des paysages aux phénomènes météorologiques exacerbés (*Le déluge* de la figure 84, *Saison des pluies* - 1990 ; *Mer du Nord* - 2002). Les éléments qui s'y déchainent ont une matérialité grumeleuse proche de celle de *La grotte*. *Ces toiles de douze ou quinze mètres carrés, tu pourrais vivre dedans, j'y ai pensé souvent ; comme je les travaille par terre, je me promène dedans*, confie le peintre à Bernard Picasso dans des entretiens à propos de son carnet de Farrutx¹³⁶. Peindre au sol, c'est être *de facto* immergé dans son sujet ; c'est en quelque sorte habiter le tableau comme le peintre paléolithique occupait un temps la grotte pour y réaliser ses décors. Parfois Barceló doit littéralement entrer dans l'œuvre pour la fabriquer ; tel est le cas des énormes vases de glaise dans lesquels il se glisse pour les façonner de l'intérieur.

¹³⁵ COMOLLI Jean-Louis, Ibid

¹³⁶ BARCELO Miquel, PICASSO Bernard, *Farrutx 29.III.94*, Paris, Images modernes, 1999, p.9

De la même façon que les hommes préhistoriques choisissaient la caverne où s'exprimer, ils en sélectionnaient soigneusement les parois. L'inclinaison et les reliefs, rappelle Emmanuel Anati¹³⁷, étaient déterminants, ainsi que la composition de la roche. Tendre, elle était facilement gravée ; si sa surface accrochait bien on pouvait y souffler les pigments ; lisse et claire (comme le calcaire), elle avantageait le dessin au bloc. Dans la nef de Lascaux, un bourrelet rocheux sert d'assise aux animaux. L'épaule d'un bison prend forme grâce à un renflement de la paroi. Alain Jaubert¹³⁸ nous montre que dans le Diverticule axial, l'artiste a dessiné une vache en l'étirant de façon peu naturaliste ; mais une fois vue du bas par le spectateur, la silhouette retrouve ses proportions harmonieuses. Une telle déformation prouve que l'artiste maîtrisait l'anamorphose. *La roche, autrement dit, ne supporte pas l'œuvre, elle y participe pleinement*¹³⁹.

Miquel Barceló procède comme les artistes préhistoriques qui décelaient des animaux dans la roche et les faisaient apparaître grâce à leur pinceau. Son *Profil* sur oreille d'éléphant (figure 8) ne montre pas autre chose : le peintre s'est contenté d'ajouter quelques traits à peine perceptibles sur l'appendice du pachyderme dont un repli naturel forme comme un œil. L'autoportrait apparaît alors subtilement sur ce support singulier à qui sait le déceler. Jean Clottes a remarqué cette similitude, qui commente au moment de *Terramare* : *Aucune autre attitude d'esprit des hommes du Paléolithique (...) n'est plus révélatrice de leurs façons de penser et de concevoir le monde que cette création à partir de formes préexistantes et interprétées*¹⁴⁰. L'interprétation des reliefs rocheux en images est en effet une constante de l'art pariétal. Nous parlons là d'une attitude ayant perduré près de 25 000 ans et que l'artiste majorquin prolonge à sa façon. Cette propension à reconnaître des formes dans les reliefs naturels, Brassaï en fait d'ailleurs l'origine de l'art : *Parfois la nature nous montre des formes si équivoques (...) qu'elles nous en suggèrent d'autres, purement imaginaires. Rochers, (...) troncs d'arbre noueux, (...) fentes de boue desséchées (...) peuvent « proposer » ainsi des figures incomplètes nous laissant la tâche de les achever. Il est probable que l'art est né de ces retouches, complétant une forme, accentuant une ressemblance*¹⁴¹. Concernant l'art rupestre préhistorique, cela supposait que les hommes aient une connaissance préalable détaillée des surfaces qu'ils projetaient d'orner. Barceló, lui, donne davantage l'impression d'improviser. A le voir dessiner sur la paroi de la grotte dogon (figure 117), il semble simultanément analyser les reliefs et décider quelle figure s'y insèrera le mieux. On suit ses mouvements, épousant du fusain les aspérités pour dégager une tête d'âne ou des cornes de bovidé. Il agit de même sur les murs construits de la main de l'homme. Avec une certaine émotion, l'artiste déploie ses figures autour des trous laissés par les crochets fichés par Picasso pour accrocher ses œuvres lors de son exposition dans l'église désaffectée des Célestins (Avignon, 1970). Ici encore le medium qui s'impose est le charbon. Barceló dessine pareillement un ensemble de fruits et de légumes sur les murs de Santa Eulalia dei Catalani (figure 39). Ce sont les denrées qu'il a vues sur les étalages du marché voisin ; elles rejaillissent en improvisations suivant les creux et les bosses des cloisons décrépités de la vieille église. Les nombreux trous qui criblent celles-ci sont convertis en orbites ; une multitude de gueules de poissons, de crânes et de têtes d'animaux de

¹³⁷ ANATI Emmanuel, Ibid, p.323

¹³⁸ JAUBERT Alain, *Lascaux, préhistoire de l'art*, Ibid

¹³⁹ LORBLANCHET Michel (dir.), *Chamanismes et arts préhistoriques, vision critique*, Paris, Editions Errance, 2006, p.131

¹⁴⁰ CLOTTES Jean, in BORRUET-AUBERTOT Véronique, CLOTTES Jean, Ibid, p.14

¹⁴¹ BRASSAI, Ibid, p.91

face ou de profil positionnés en tous sens tournoie alors depuis les orifices aléatoirement répartis. Là aussi Miquel Barceló choisit de tirer parti des accidents de son support, comme il le fait au Mali où ses compositions s'adaptent aux châssis irréguliers fabriqués par les artisans locaux. Loin d'être des facteurs limitants, les contraintes matérielles (on pense à la difficulté à trouver toiles et pigments sur place en cas de manque) sont des vecteurs d'émancipation créatrice.

Quand il ne peut pas exploiter une morphologie naturelle, Miquel Barceló s'ingénie à la reproduire. Pour cela il transforme parfois son support en une surface bosselée à laquelle il doit s'adapter et dont il lui faut tirer parti comme d'une paroi rocheuse. Le papier est alors mouillé, trituré, encollé, moulé sur un tronc d'arbre ou un rocher ; la toile peut être badigeonnée d'amidon, séchée au four, additionnée de couches de journaux froissés. Garnie d'une structure de grillage comme pour réaliser une sculpture de plâtre, elle se change en bas-relief. C'est le cas des ateliers aux sculptures et taureaux fabriqués en 1993. *Fabriquer*, le verbe reflète bien



FIG.78 : Miquel Barceló, *Poivron vert*, 1994, technique mixte sur papier, 69 x 49 cm, dimensions inconnues, collection particulière



FIG.79 : Miquel Barceló, *Evgen écrivant*, 1994, technique mixte sur toile, 46 x 55 cm ; dimensions et lieu de conservation inconnus

le procédé. Le peintre est d'abord bricoleur ; il ne fait pas que peindre un support : il le crée avant même de toucher ses couleurs. Dans ses carnets du Mali, l'artiste raconte que pour préparer sa toile, il marche parfois dessus *pieds nus sur les rochers au bord de la falaise ou dans les grottes*¹⁴². De ces mauvais traitements naissent des déformations qu'il sait rendre fertiles. Comme nous l'avons vu, une crevasse matérialise la colonne vertébrale de l'animal dans *Ex-voto à la chèvre* (figure 60) ; dans *Tête de pierre* (figure 37), les renflements de la roche artificielle ont suggéré la forme des crânes. Barceló n'explique pas autre chose : *J'ai commencé aussi à mouler des pierres avec des papiers (...) mouillés (...). Je choisissais des pierres et des crevasses un peu au hasard puis j'utilisais leurs formes pour peindre des choses (...)*¹⁴³. Cette technique, il la développe au cours des années 1993-1995 avec toute sorte de sujets. Dans *Poivron vert* (figure 78), une moitié de légume expose ses pépins et sa chair dont le poids est rendu par le relief donné au support plus que par la pâte picturale. Il y a une sorte de gourmandise dans ce poivron qui nous montre son

¹⁴² BARCELO Miquel, MAURIES Patrick, ARANGUREN Amélie, *Carnets d'Afrique*, Ibid, p.151

¹⁴³ JUNCOSA Enrique, *Miquel Barceló, le sentiment du temps*, Ibid, p.60

ventre par la fissure qui le traverse comme une carcasse exhiberait ses entrailles. Moins flatteur est le portrait d'Evgen Bavcar¹⁴⁴ (figure 79). Ici la toile a été tellement distordue que le modèle s'en trouve complètement défiguré ; les traits du visage sont contorsionnés comme si deux mains puissantes l'avaient violemment essoré. De la peinture sombre a coulé de crevasses ayant déchiré la bouche. L'œil droit semble tuméfié ; le gauche, à moitié fermé, dissimule son globe oculaire. Les canaux de cette toile rocheuse ont conduit les pigments dans des recoins sans respecter l'intégrité du visage. C'est qu'Evgen Bavcar est non-voyant : il fallait donc qu'il voie son portrait avec le bout de ses doigts. C'est peut-être la raison pour laquelle Barceló l'a inscrit dans une pierre de sa fabrication. A Cécile Pocheau Lesteven, commissaire de *Sol y Sombra* à la BnF, il confie d'ailleurs : *C'était effrayant, mais très excitant de comprendre ce qu'un aveugle percevait de mon travail*¹⁴⁵. L'enjeu était de réussir à faire ressentir une technique normalement plane à quelqu'un qui ne pouvait pas voir, donc de la traduire autrement que par la seule couleur. A la même période Barceló réalise *Le livre des aveugles* - dont un exemplaire a été exposé à *Sol y sombra* - à partir de textes en braille d'Evgen Bavcar. La figure 80 reproduit un moule ayant servi à l'impression d'une planche de l'ouvrage contenant au total 48 lithographies et 32 feuillets en relief. Après avoir utilisé directement les formes de roches et d'écorces, l'artiste emploie ici le plâtre dont les aspérités laissent leur empreinte sur le papier par gaufrage. Le livre offre alors une double lecture : les images en relief et le texte en braille faisant sens pour lecteur non-voyant, l'ensemble des images pour le lecteur voyant qui ne peut comprendre le texte. Autrement dit un livre que l'on touche (et lit) et un livre que l'on regarde (sans pouvoir le lire) réunis en un même volume. Cette œuvre est un exemple de plus de la dimension tactile que l'artiste catalan cherche souvent à imprimer à ses supports.



FIG.80 : Miquel Barceló, moule utilisé pour la réalisation du *Livre des aveugles*, 1993, plâtre, 40 x 34 cm, lieu de conservation inconnu

Contre toute attente, même *Le Grand Verre de Terre*, malgré la planéité de la vitre, participe de cette dimension, mais cette fois en ce qui concerne l'acte créateur. Barceló rapporte avoir pris beaucoup de plaisir à dessiner au doigt sur la fine couche de glaise fraîche ; ce support permet en effet une grande liberté de création car le geste n'y rencontre aucune résistance. L'artiste aime l'argile, cette *peau sensible qui garde la mémoire de tout, d'une caresse ou d'une griffe*, comme il le précise à Isaki Lacuesta¹⁴⁶. Une matière à l'image du corps puisque chaque coup y laisse son empreinte, qui produit un son similaire à la chair quand on la claque, dimension sonore à laquelle Barceló est aussi sensible. Les artistes préhistoriques devaient l'être pareillement dans les cavités profondes où le moindre bruit se répercute de part en part, où le son se voit démultiplié par l'écho. Ce n'est probablement pas un hasard si le Salon noir de Niaux, aux qualités acoustiques exceptionnelles grâce à ses dimensions de cathédrale, est la salle la plus ornée de la grotte. On l'a compris, l'argile est un support de prédilection pour

¹⁴⁴ Evgen Bavcar (1946 -) est un philosophe et photographe franco-slovène.

¹⁴⁵ BERNADAC Marie-Laure, MANGUEL Alberto, PHILIPPOT Emilia et al., *Miquel Barceló*, Ibid, p.19

¹⁴⁶ LACUESTA Isaki, *Los pasos dobles / The double steps*, Ibid

Miquel Barceló car tout geste s'y imprime. Le matériau suprême pour ainsi dire, celui qui par excellence s'apparente à la paroi primitive de Chauvet sur laquelle le doigt de quelqu'un a, il y a bien longtemps, dessiné un hibou. Ce matériau dont Miquel Barceló a logiquement façonné deux de ses plus grandes œuvres : *Le Grand Verre* et *Bajo del mar*. Celui de *Paso Doble* aussi, qui finit par engloutir les corps des deux artistes dans un bruit de succion. Un autre lieu où l'on habite, en somme.

b) Les techniques, les outils, les matières colorantes

Que la glaise possède une forte dimension tactile - presque charnelle - est ainsi primordial pour Miquel Barceló. Sèche ou fraîche, elle est l'opportunité de s'adonner à des gestes créateurs premiers : gratter, graver, tracer au doigt. Des gestes proches de ceux des artistes du Paléolithique, proches des scarifications rituelles aussi. Une sorte de pulsion physique indépendante de toute réflexion. Le doigt, la main, sont les premiers outils. A Chauvet, des empreintes de paumes enduites d'ocre forment le corps d'un herbivore. Cette technique en points se distingue des mains négatives et positives et n'est présente que là. Deux individus - l'un peut-être adolescent, en ont recouvert toute une surface près de l'entrée de la grotte. Ailleurs un cheval et un hibou (figures 14 et 16) ont été tracés dans la mince couche d'argile. De la même façon, dans *Paso Doble*, Miquel Barceló attaque la surface de glaise avec ses doigts et y laisse des griffures (figure 1) ; ses coups de poing forment des trous béants comme des gueules (figure 73) tandis que ses mains lui taillent d'insolites couvre-chefs en terre. Comme nous le verrons, son œuvre tout entier est une affirmation de la production manuelle.

L'artiste rejette les technologies modernes ; pour lui l'objet d'art créé par la machine est condamné à une obsolescence précoce. *Aujourd'hui, la plupart des artistes préfèrent le laser au burin. C'est un fait. Je le constate sans nostalgie, mais je ne trouve pas le laser plus moderne : il n'y a rien qui vieillit plus vite que toutes ces technologies*¹⁴⁷, assure-t-il. La preuve en est que la création à la main perdure depuis les origines de l'art. Ce que la facture manuelle garantit aussi, c'est l'unicité de l'œuvre. On ne trouve pas dans la cathédrale de Palma la même chose qu'aux Nations Unies ou à la Bibliothèque nationale de France. D'ailleurs les techniques inventées pour l'occasion n'ont pas été réemployées ailleurs. Cela pose l'artiste majorquin en *homo faber contemporain*, selon l'expression très à propos d'Emilia Philippot¹⁴⁸ ; il adapte ses outils selon ses besoins, en crée de toutes parts, détourne quantité d'objets en instruments à peindre. De son propre aveu, peu des outils qu'il utilise sont à l'origine destinés à ce qu'il en fait. Aux puces, il s'approvisionne en ustensiles dont l'usage s'est perdu ; dans les mains de l'artiste affairé à ses gravures, *chaque outil fait une blessure précise*¹⁴⁹. Ceci, nous le constatons dans *Banderillas* dont deux états intermédiaires et la version finale sont présentés ci-après (figures 81 à 83). On distingue en effet que certain instrument a griffé le support, que tel autre l'a rayé comme l'aurait fait une éponge particulièrement abrasive, qu'un autre encore l'a strié sans ménagement ; les banderilles paraissent alors avoir été métaphoriquement plantées dans la matrice, donnant à la gravure une vivacité surprenante. Lors des cérémonies du *Dama* sur

¹⁴⁷ BERNADAC Marie-Laure, MANGUEL Alberto, PHILIPPOT Emilia et al., *Miquel Barceló*, Ibid, p.25

¹⁴⁸ Ibid, p.122

¹⁴⁹ Miquel Barceló in POCHEAU-LESTEVEN Cécile, TAZE René, BARCELO Miquel : Conférence : *La gravure et l'œuvre de Miquel Barceló*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 21 mai 2016



FIG.81



FIG.82



FIG.83

FIG.82, 83, 84 : Miquel Barceló, *Banderillas* (états 3, 4, version finale), 2015, aquatinte, eau-forte, pointe sèche, 57 x 76 cm, Bibliothèque nationale de France, Paris

lesquelles nous renseignent Marcel Griaule¹⁵⁰ et Jean Rouch¹⁵¹, les artistes dogons ornent les parois rupestres de nouvelles peintures ; ils usent pour cela d'objets rudimentaires trouvés dans l'environnement immédiat : tampons de tissu, pinceaux de fibres ou de crin, plumes de poule. De la même façon, dans *El cuaderno de barro*, on voit Miquel Barceló manier une sorte de pieu muni d'une pointe métallique pour faire le portrait d'un ami de Sangha. Nul doute que cet instrument improbable à l'aspect quelque peu préhistorique a été fabriqué avec les moyens du bord.

Dans sa description des fêtes traditionnelles, Marcel Griaule indique la composition des couleurs utilisées pour rafraîchir les décors. Les Dogons usent de pigments simples comme la terre, le charbon, le blanc des fientes ou de la bouillie de mil, les oxydes de fer pour figurer le sang sacrificiel. Certains s'apparentent aux matières colorantes employées dans les grottes que nous allons maintenant présenter en nous basant notamment sur les analyses détaillées qu'en fait Alain Jaubert dans ses documentaires. Celui-ci souligne l'étonnante permanence avec laquelle les cinq principaux pigments qu'ont utilisés les hommes préhistoriques font toujours partie de la gamme du peintre moderne : ocre jaune, ocre rouge, craie, noir de charbon, hématite¹⁵². On remarque l'absence du bleu et du vert. Ces pigments, qui étaient extraits, transportés, cuits à des températures et pour des temps variables¹⁵³ puis stockés, offraient aux artistes une palette limitée mais aux nuances nombreuses, comme le prouve la polychromie des rennes (figure 27) et des blasons (figure 22) de

¹⁵⁰ GRIAULE Marcel, *Masques Dogons*, Thèse pour le doctoral ès Lettres, Paris, Institut d'Ethnologie, 1938, p.605

¹⁵¹ ROUCH Jean, *Une aventure africaine* [DVD] Le geste cinématographique, Editions Montparnasse, dates variables selon les reportages

¹⁵² JAUBERT Marie-José et Alain, *Lignes, formes, couleurs*, Ibid

¹⁵³ Pour une explication détaillée de la technologie des couleurs au Paléolithique, on consultera avec profit les pages 8 et 9 de l'ouvrage COLLECTIF, *La couleur, recueil*, Ibid

Lascaux. Les teintes ocre (brun, rouge, jaune) sont stables et très colorantes ; il ne s'agit généralement pas d'ocre au sens géologique du terme (ce minéral ne se trouvant que dans le sud-est de la France, comme le précise Yves Martin¹⁵⁴) mais d'argile teintée par des oxydes de fer (goethite, hématite). Certaines ocres subissaient un traitement thermique pour changer de couleur (chauffée, l'ocre jaune devient rouge). On s'en servait dans les cavernes pour représenter signes (figures 15, 20, 21) ou animaux (figures 10, 23) et peut-être aussi pour tanner les peaux par abrasion ou réaliser des tatouages. L'ocre rouge, symbole possible du sang, a été retrouvée dans des sépultures. Les ocres étaient mélangées entre elles ou avec d'autres couleurs. Additionnées de blanc, elles permettaient d'infinis dégradés. Cette dernière couleur provenait de la craie, exceptionnellement de kaolin, l'argile la plus pure. Le noir, quant à lui, était issu de l'oxyde de manganèse ou du charbon végétal (obtenu par combustion), plus rarement minéral (extrait du sous-sol). Yves Martin indique qu'à Lascaux le pigment procède de l'addition des deux sortes, une combinaison qui favorisait peut-être l'adhésion à la paroi. Les spécialistes ont déterminé que le charbon végétal était utilisé tel quel comme nos fusains actuels (c'est le cas à Niaux, figure 26) ou broyé puis lié à la graisse ou à l'eau. Parfois une torche a servi à dessiner, comme le rapporte Jean Clottes : *On le sait car, lorsque le charbon au bout de la torche s'est épuisé, le dessin a été complété à l'aide du bois restant et est ainsi devenu une gravure*¹⁵⁵ ; ce serait le cas dans la galerie des Mégacéros à Chauvet. Ainsi les différents pigments pouvaient-ils être employés sous forme liquide pour peindre, après broyage et adjonction de liant, ou sous forme de bâton pour dessiner, à sec, comme c'est le cas de la femme-bison du Pont d'Arc (figure 65).

Tel un artiste de ce lointain passé, Miquel Barceló prépare lui-même ses couleurs, ce qui a *quelque chose d'un peu fétichiste probablement*, selon ses propres mots¹⁵⁶. Le peintre utilise la métaphore culinaire : remuer les pigments comme on remue le sang du cochon tué ou une soupe épaisse. Cela pour faire *semblant que c'est bon à manger*, ajoute-t-il. Si Barceló s'est mis à fabriquer ses matières colorantes lorsque jeune artiste, il manquait de moyens, il l'a très vite fait par choix, pour atteindre l'effet recherché. Le pigment, confie-t-il à Emilia Philippot¹⁵⁷, n'est pas le même puisqu'il a été préparé différemment. On revient à l'intérêt de faire les choses à la main. Ainsi il s'agit de fabriquer ses couleurs en fonction de ce que l'on veut réaliser ; comme on ne peint pas de la même façon un paysage et une nature morte, on n'utilise pas non plus les mêmes pigments. Lors d'un entretien avec son ami écrivain Hervé Guibert¹⁵⁸ en 1990, le peintre liste un certain nombre des ingrédients entrés dans la composition de ses couleurs à l'époque : du sulfure de fer pour faire rouiller le banc de zinc, du soufre qui provoque instantanément un assombrissement, de la poudre de silex, de la poussière trouvée sous les meubles *qui a ce gris si merveilleux, une matière qu'on ne trouve jamais ailleurs, comme un sédiment de rêve*. Barceló se dit toujours en chasse de nouvelles matières colorantes ; pour cela il explore son environnement immédiat, fait feu de tout ce qu'il trouve alentour. A Naples il utilise la cendre du Vésuve, dans l'Himalaya l'ardoise écrasée. A Abidjan c'est *la terre jaune et rouge des rives de la lagune, les pigments doux de pollens de fleurs (...), l'asphalte d'Adjamé*. Ce sont aussi les pigments naturels traditionnels : le kaolin - comme les artistes préhistoriques, le bleu indigo des teintures, la farine de baobab délayée dans du jus d'écorce des fausses patines africaines, les

¹⁵⁴ COLLECTIF, *L'art pariétal paléolithique*, Ibid, p.261

¹⁵⁵ CLOTTES Jean, *La grotte du Pont d'Arc*, Ibid, p.58

¹⁵⁶ Miquel Barceló in COMOLLI Jean-Louis, Ibid

¹⁵⁷ BERNADAC Marie-Laure, MANGUEL Alberto, PHILIPPOT Emilia et al., Ibid, p.123

¹⁵⁸ Entretien rapporté dans le catalogue de l'exposition *Impressions d'Afrique* au Jeu de Paume : COLLECTIF, *Miquel Barceló*, Ibid, p.56

oxydes de fer, l'encre de calmar¹⁵⁹. Les poudres sont liées au moyen de latex ou d'huile de lin, de gomme arabique ou de colle à base de farine.

Cette diversité, on la retrouve dans les techniques employées. Toute représentation figurée en deux dimensions, rappelle Jean Clottes à propos de l'art des cavernes¹⁶⁰, relève d'un des procédés suivants : enlever de la matière ou ajouter des pigments. Miquel Barceló met en œuvre diverses façons originales pour le premier. Il confie avoir attaqué ses *Tableaux de pluie* tels que *Le déluge* (figure 84) à la tronçonneuse *pour sortir de l'excès de matière et récupérer des couches picturales anciennes*. Cet outil radical a *découp[é] la peinture comme si c'était une pierre*¹⁶¹. D'ailleurs les dimensions de la toile incluent son épaisseur, non négligeable. Enlever de la matière, ce peut être aussi ôter la pigmentation, non pas peindre mais *dépeindre*¹⁶², ce que Barceló fait dans ses portraits à l'eau de javel sur papier noir, celui de son ami dogon albinos Ogobara par exemple. toujours avide de détournement et d'expérimentation, l'artiste exploite les accidents et les aléas de la création. Ainsi la technique est-elle en perpétuelle construction.

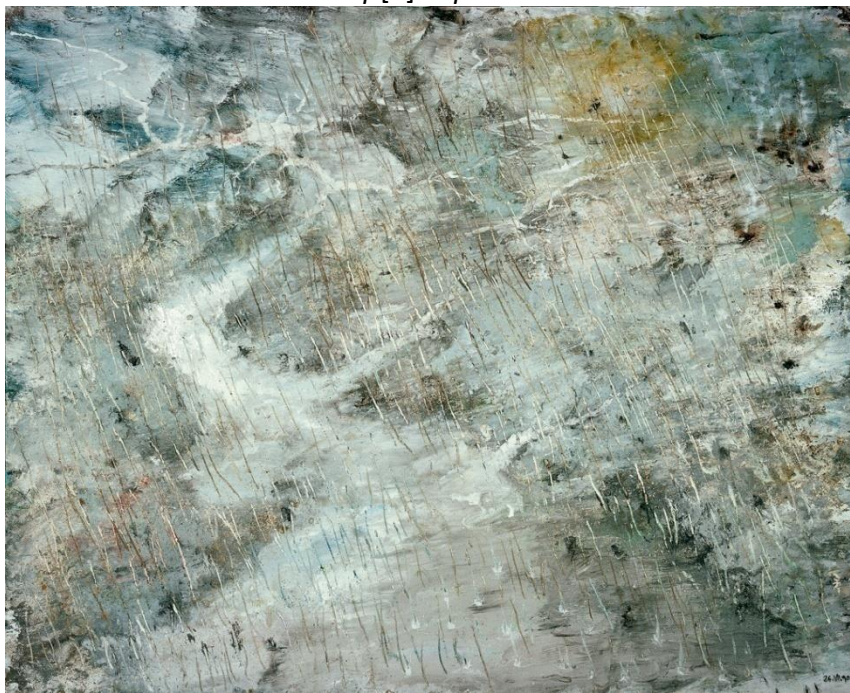


FIG. 84 : Miquel Barceló, *Le Déluge*, 1990, Technique mixte sur toile, 230 x 287 x 4 cm, Guggenheim Bilbao Museoa

Elle doit l'être pour vivre, *sinon on aboutit à des choses mortes*, affirme le peintre à Cécile Pocheau-Lesteven¹⁶³. En 2010, il réalise des tableaux qu'il qualifie de *fumés*, le premier étant le fruit d'une manipulation malencontreuse, une toile ayant été oubliée près du four à poterie et recouverte d'une couche de suie. Barceló a alors dessiné sur cette surface d'une grande fragilité et s'est rendu compte de l'extrême délicatesse du rendu pictural : l'attention, la mesure des gestes, l'emploi d'outils induits par le matériau (le travail est fini à l'aiguille), tout cela revenait *presque à dessiner directement avec la pensée*¹⁶⁴. Ce travail en négatif, c'est parfois un facteur extérieur qui l'amorce. Ainsi en est-il des *xylophagies*, ces supports de papier mangés par les termites en pays dogon. Plutôt que de combattre un phénomène inéluctable, l'artiste en a pris son parti, exploitant par frottement les dessins aléatoires faits par les insectes ou en s'en servant de matrices pour une gravure. Comme nous l'avons vu pour l'art pariétal, la technique apparaît par nécessité, en fonction de la nature du support, des outils, des matériaux disponibles. Aussi

¹⁵⁹ COLLECTIF, *Miquel Barceló*, Editions du Jeu de Paume, Ibid, p.12 et 161

¹⁶⁰ CLOTTES Jean (dir.), *La grotte Chauvet, l'art des origines*, Ibid, p.152

¹⁶¹ COLLECTIF, *Miquel Barceló*, Editions du Jeu de Paume, Ibid, p.56

¹⁶² C'est ainsi qu'il définit ce procédé à Eric Mézil, in PALOU Jean-Marie, MANGUEL Alberto, MEZIL Eric et al., Ibid, p. 231

¹⁶³ BERNADAC Marie-Laure, MANGUEL Alberto, PHILIPPOT Emilia et al., *Miquel Barceló*, Ibid, p.15

¹⁶⁴ PALOU Jean-Marie, MANGUEL Alberto, MEZIL Eric et al., Ibid, p. 232

Barceló est-il toujours en train d'expérimenter, notamment pour intégrer les phénomènes naturels à ses œuvres. La poussière, ainsi, est incluse dans la pâte picturale pour la teinte subtile qu'elle lui confère, mais surtout parce qu'elle est là, et qu'il faut faire avec.

La technique est aussi induite par l'environnement, voire par le climat. Au Sahel, l'artiste catalan découvre rapidement qu'il fait tellement chaud qu'il est difficile de peindre car tout sèche trop rapidement. C'est donc par nécessité qu'il commence à faire de la céramique. *La poterie*, chez les Dogons, est une technique qui a extrêmement peu progressé au fil du temps, rapporte Jean Rouch¹⁶⁵. Barceló l'apprend auprès d'une vieille potière d'un village voisin. Il en expose le procédé¹⁶⁶, un véritable labeur : il faut d'abord récolter la terre dans la montagne, la piler longuement puis la mélanger à de la bouse de vache et de la paille. Enfin elle est prête pour le modelage, sans tour, par ajouts successifs. La cuisson se fait dans un trou à ciel ouvert, à basse température. Une technique *la plus primitive possible* donc, que l'artiste apprend *comme devaient l'apprendre les hommes du Néolithique*. Il ne se rend pas tout de suite compte à quel point les pièces qui en résultent pouva[en]t apparaître en Europe comme des objets archéologiques, confie-t-il à Marie-Laure Bernadac¹⁶⁷. La glaise, les artistes préhistoriques l'ont



FIG.85 : Bisons mâle et femelle, environ 17 000 ans B.P., argile, 61 et 63 cm, grotte du Tuc d'Audoubert, Ariège

également travaillée. Dès le Gravettien, ils en font des statuettes, telle la Vénus de Dolni Věstonice (République tchèque). Des bas et hauts-reliefs sont aussi réalisés dans certaines grottes. Au Tuc d'Audoubert, deux bisons en semi ronde-bosse se détachent de la paroi (figure 85), modelés par ajouts de matière sur la surface apprêtée. C'est donc à une technique ancestrale que Miquel Barceló s'initie lors de ses premiers séjours en Afrique ; il juge la glaise fraîche d'un aspect proche de sa peinture *sauf que les tableaux ne sont pas enfournés, hélas !*, regrette-t-il¹⁶⁸. C'est que le matériau a des propriétés plastiques

fascinantes, une capacité à changer d'état, de couleur, la propension à être réutilisé à l'infini. Dans son atelier de céramique majorquin s'est peu à peu constituée une fosse d'argile, sorte de marigot où sont jetés rebus et ratages en tout genre (figure 103). La terre y macère, des champignons se forment à sa surface ; aux yeux du peintre elle acquiert petit à petit la matérialité et les teintes des céramiques idéales. L'argile a ceci de supérieur à la peinture qu'elle permet ces métamorphoses et qu'en peinture, impossible d'avoir cette mare d'œuvres ratées que le temps altère librement.

Cette technique de la terre cuite, Miquel Barceló a dû la réinventer pour fabriquer le décor de la cathédrale de Palma. L'entretien accordé à Emilia Philippot¹⁶⁹ lors de *Sol y sombra* nous éclaire sur ce point, tout comme la conversation avec Vincenzo Santoriello¹⁷⁰, le céramiste italien ayant travaillé sur le projet. L'idée de l'artiste était de réaliser une œuvre de 300 m² d'un

¹⁶⁵ ROUCH Jean, Ibid

¹⁶⁶ PRAT Jean-Louis, Ibid, p.146

¹⁶⁷ Entretien réalisé en septembre 1995, reproduit in PRAT Jean-Louis, Ibid

¹⁶⁸ COLLECTIF, *Miquel Barceló : Terra Ignis*, Ibid, pas de pagination

¹⁶⁹ BERNADAC Marie-Laure, MANGUEL Alberto, PHILIPPOT Emilia et al., Ibid, p.129-130

¹⁷⁰ BARCELO Miquel, TORRES Agusti, Ibid, p.137 à 139

seul tenant, un défi technologique dont les solutions se sont dessinées à force d'expérimentation. Le fait que le matériau allait inévitablement se fissurer en cuisant a été non



FIG.86 et 87 : Miquel Barceló au travail sur *Bajo del mar*, entre 2001 et 2006

seulement pris en compte mais mis à profit. Des éléments fixes ont ainsi été placés à certains points de la couche de terre meuble pour que des

crevasses s'y forment à la cuisson ; cela est bien visible sur la figure 55. Au final la peau d'argile compte plus de mille morceaux remontés ensemble le long des murs de la chapelle. Fabriquer une œuvre d'une telle ampleur en terre cuite a nécessité la construction de dispositifs spéciaux, tels les fours. Pour le transport, il a fallu équiper les camions d'un système d'amortisseurs à *airbag* similaire à ceux utilisés dans l'aérospatiale. Mais avant tout il était nécessaire de concevoir la structure capable de supporter la nappe de glaise sur laquelle Miquel Barceló allait travailler, seul. Le plan devait être incliné pour lui permettre d'intervenir par en-dessous (création des reliefs, figure 86) autant que par en-dessus (finition des formes, coloration, figure 87). L'étendue de terre devait être souple autant que suffisamment robuste pour résister au feu. Il fallait tenir compte du degré de rétractation de la terre, ce qui a été particulièrement compliqué vu la surface. D'autant que comme le précise Vincenzo Santoriello, *Miquel (...) voulait (...) travailler sur toute la superficie comme s'il s'agissait d'une toile*. Une toile de 150 000 kg d'argile et de 2 000 kg d'émaux.

De la conception au montage final, l'entreprise aura été périlleuse, mais Miquel Barceló aime l'idée qu'on apprenne les choses en les faisant¹⁷¹. Ses autres œuvres monumentales sont aussi l'occasion d'innovations techniques. Plus de quinze ans avant *Bajo del mar*, l'artiste réalise la coupole du théâtre de Barcelone, ancien palais de l'agriculture construit en 1929 pour l'exposition internationale (figure 88). D'une aire d'environ 115 m², c'est la première fois que sont utilisés les résines artificielles et le polyester pour réaliser un décor, *comme une immense assiette bordée de courants tourbillonnants projetant les pages arrachées d'un livre*¹⁷². Autre production en haut-relief : le plafond de la salle des Nations Unies (figure 89), à la différence que le relief y est constitué des seuls pigments. Nous avons déjà évoqué les toiles de stalactites ; le même procédé est utilisé ici, mais à grande échelle. Là encore, il a fallu inventer une technique qui permette de faire adhérer plusieurs centaines de quinquinaux de pigments à une coupole de plus de mille mètres carrés de façon à ce que la peinture coule et se solidifie en formant des stalactites. Il n'y a pas de précédent. Pendant plusieurs mois, c'est un échec, confie Barceló à Emilia Philippot¹⁷³. Puis vient la solution, assez extrême : utiliser une machine *un peu dangereuse qui sert à vider les bateaux de (...) pétrole*¹⁷⁴. Elle projette les pigments liquides avec la pression suffisante pour confectionner de véritables pics de peinture, couche après couche.

¹⁷¹ BERNADAC Marie-Laure, MANGUEL Alberto, PHILIPPOT Emilia et al., Ibid, p.130

¹⁷² Miquel Barceló in FROMENT Jean-Louis, DAVVETAS Démosthènes, *Barceló*, Barcelona, Barcelone, Ajuntament de Barcelona, 1987, p.126 : (...) to evoke the image of a huge plate, brimming with swirling currents tossing and carrying away pages torn loose from books (Je traduis.)

¹⁷³ BERNADAC Marie-Laure, MANGUEL Alberto, PHILIPPOT Emilia et al., Ibid, p.130

¹⁷⁴ Ibid



FIG.88 : Miquel Barceló, *Mercat de les Flors*, coupole, 1990, résine et polyester, 12 m de diamètre, 4 m de profondeur, théâtre municipal, Barcelone



FIG.89 : Miquel Barceló, *Salle des Droits de l'Homme et de l'Alliance des Civilisations*, plafond, 2008, armature métallique et pigments, 1500 m², Palais des Nations Unies, Genève

L'artiste doit travailler avec une tenue de protection, comme on le voit sur la figure 3. Pour autant il ne réutilisera pas cette technique durement éprouvée : l'innovation ne vaut que pour l'expérimentation qu'elle engendre.

Plus tôt nous avons évoqué quelques façons utilisées par Barceló pour *enlever de la matière* ; nous venons d'en décrire une tout à fait originale qui consiste à *ajouter des pigments*. Ses homologues préhistoriques, eux, ne disposaient pas de l'outillage mécanique décrit plus haut mais comme le peintre majorquin, ils ont su répondre aux contraintes induites par l'environnement de leurs œuvres. Lors de sa visite de la grotte Chauvet, Barceló le confirme : *Cet artiste utilise ce qu'il y a (...) : le limon, l'humidité, les*

*conditions climatiques, (...). Les reliefs du rocher, les griffes d'ours, les pigments qu'il a... Ce qui aurait pu être un problème, (...) il le transforme en technique*¹⁷⁵. C'est ce qu'il dit de ses propres difficultés : elles sont transitoires. L'échec oblige à s'adapter et ouvre sur d'autres possibilités, auxquelles on n'aurait pas pensé autrement. Il permet la nouveauté, est porteur de solutions originales. De la même façon que l'artiste a relevé le défi posé par une grande surface de terre cuite, de même qu'il a réussi à détourner à son profit le noircissement de toiles entreposées près d'un four, ses prédécesseurs préhistoriques ont su définir leurs procédés et outils en fonction des parois qu'ils ornaient. Ainsi relève-t-on dans les grottes de multiples techniques d'application des pigments : par soufflage (mains négatives), empreintes (mains positives, figure 15), tamponnage (les bouquetins de Lascaux, figure 30), frottage (figure 20), tracé au

¹⁷⁵ TRAN Christian, Ibid

bâton de manganèse ou d'argile et estompage au doigt (le rhinocéros de la figure 19). Après avoir été préparé¹⁷⁶, le support impose la technique : ainsi dans la Nef de Lascaux, le calcaire est lisse, il se prête bien au dessin au bloc. Des conditions extérieures à l'art entraînent des choix techniques différents qui induisent à leur tour la répartition des représentations dans la grotte. Cet agencement n'est pas uniquement dû aux contraintes ; au Pont d'Arc la grotte est clairement séparée en deux parties : une première ornée d'une majorité de figures rouges, une seconde remplie à l'inverse de dessins noirs ou gravés. De la même façon que nous n'aurons jamais connaissance de la grande majorité des œuvres préhistoriques probablement exécutées sur des supports trop fragiles, il nous faut accepter que ce choix de répartition restera obscur.

Il est pourtant une technique qui a plutôt bien traversé le temps, même hors des grottes : la gravure. Nous lui consacrons un paragraphe spécifique tant elle est importante dans les œuvres de Barceló et dans celles de la Préhistoire. On revient là à la deuxième catégorie de Jean Clottes : *enlever de la matière*. Le chapitre que *L'art pariétal paléolithique, Techniques et méthodes d'étude* y consacre nous apprend qu'il y a plusieurs façons de procéder¹⁷⁷. La plus simple est le tracé digital : c'est le célèbre hibou de Chauvet (figure 16), dont la surface est restée meuble. On relève aussi des gravures au moyen d'un morceau de bois, d'os, de la pointe ou du biseau d'un silex ; c'est le cas des défenses du mammoth reproduit en figure 25. Une méthode plus exigeante consiste à piquer la surface au moyen d'une pierre pointue que l'on martèle ; on peut aussi la racler pour former l'image (figure 90), pour la débarrasser de ses aspérités, de figures antérieures ou de griffades d'ours (à Chauvet). La figure est quelquefois révélée par détournage : l'artiste a alors raclé les abords de la silhouette pour en préciser les contours (figure 91). Les incisions sont continues ou non, simples, multiples, elles forment parfois un entrelacs de stries dense. Selon la dureté et le grain de la roche, selon l'effet recherché, la surface est ainsi incisée, piquetée, raclée, polie par abrasion, donnant naissance à une grande diversité de rendus et d'effets chromatiques. Ce qui est gravé ressort plus clair sur la paroi ; la gravure ne se substitue pas à la peinture mais s'y associe, complète certains détails (yeux, naseaux). Au total, un tiers du bestiaire rupestre est gravé. Dans les trois quarts des



FIG. 90 : Grand mammoth, salle du Crâne, raclage

35 500 - 31 000 ans B.P., dimensions inconnues, Grotte Chauvet, Ardèche



FIG.91 : Cheval, Panneau des Chevaux, détournage par raclage

grottes ornées il y a des gravures, 35% de celles-ci sont uniquement gravées¹⁷⁸. Nombreuses sont par ailleurs les statuettes incisées, faisant de la gravure un art prépondérant au Paléolithique.

Chez Miquel Barceló, cette technique revêt ses deux formes : le motif exécuté

¹⁷⁶ Jean Clottes détaille comment dans CLOTTES Jean, *La grotte du Pont d'Arc*, Ibid, p.55 : avant d'accueillir les figures, les parois sont fréquemment raclées, débarrassées des croûtes calcaires afin de gagner en régularité. Le cas échéant des images antérieures sont grattées ou effacées.

¹⁷⁷ COLLECTIF, *L'art pariétal paléolithique, Techniques et méthodes d'étude*, Ibid, p.265 et suivantes

¹⁷⁸ Chapitre consacré la gravure, rédigé par Valérie Féruglio, in COLLECTIF, *L'art pariétal paléolithique, Techniques et méthodes d'étude*, Ibid, p.265



FIG.92 : Miquel Barceló,
Crâne à cornes, etc, 1997,
collotype, 107 x 70 cm



FIG.93 : Miquel Barceló, *Xylophagies*
(2/15), matrice en bois, 1994, bois rongé
par les termites, 70 x 100 cm

FIG.92, 93, 94 :
lieux de conservation inconnus



FIG.94 : Miquel Barceló,
Xylophagie (détail), 1994,
impression de bois rongé par les
termites, 70 x 100 cm

par incision tel que nous venons de le voir dans l'art pariétal et l'image obtenue par impression d'une matrice encrée. Dans ce dernier cas, c'est donc la plaque qui est incisée. Nous commencerons de nouveau par la forme de gravure la plus simple : comme les artistes des cavernes, Barceló trace avec ses doigts sur la surface d'argile fraîche. C'est ce que nous avons vu dans la fresque du *Grand Verre de Terre* ; à côté des dessins digitaux, les silhouettes sont ponctuellement gravées comme à Chauvet (voir les profils qui s'en rapprochent, figures 51 et 53). Il s'agit là d'un type primitif de gravure réalisé avec un outil pointu. Au contraire de ses prédécesseurs, Miquel Barceló n'incise pas les parois, ni dans les grottes du pays dogon ni à Santa Eulalia dei Catalani. Il affectionne par contre la technique de la gravure comme impression ; une section entière de l'exposition parisienne de 2016 y est consacrée, donnant lieu à la conférence déjà mentionnée. Miquel Barceló y expose les intérêts de la gravure à ses yeux ; hormis la grande pureté et la profondeur des noirs, elle est comme la glaise puisqu'elle garde aussi trace de toutes les interventions ; les outils en sont au demeurant proches. L'usage de la pointe sèche, par exemple, immortalise tous les tracés, préserve la vigueur du geste. On retrouve l'importance de l'opération manuelle. Cela suppose à coup sûr de nombreuses expérimentations, une recherche perpétuelle de nouvelles façons de faire ; cela implique aussi de savoir rebondir sur l'imprévu comme dans le cas des *Xylophagies*, où les dessins en creux des termites qui ont dévoré le bois servent de matrice (figure 93). La figure 94 montre une de ces planches aux circonvolutions aléatoires que le peintre a complétées d'aplats. Il se sert là d'une intervention extérieure qu'il sait aussi provoquer ; en pays dogon, il a appris à attirer et à repousser les insectes avec différentes substances. Ainsi peut-il influencer sur le cours du phénomène naturel. La gravure, enfin, a ceci de particulier qu'elle *oblige à travailler à l'envers*, donc à *tout repenser*¹⁷⁹, à décortiquer le tableau, à en isoler chaque ligne, chaque couleur, chaque valeur. Depuis son passage dans un atelier de sérigraphie à l'adolescence, Barceló expérimente tous les procédés de la technique : matrice de cuivre ou de bois, aquatinte, eau forte (la série *Pornográfica*), pointe sèche, collotype (*Crâne à cornes, etc* associe visiblement incision et abrasion de la surface, figure 92). Par rejet de la réplique facile, les tirages sont peu nombreux mais les remises en question continues, en rapport avec l'énergie injectée dans chaque centimètre carré. Pour finir, laissons la parole à l'artiste décrivant ses essais dans un atelier de gravure de Lanzarote : *Je tamisais le bitume pour obtenir des grains de différentes grosseurs, une poudre très fine, ou très épaisse. Sur une plaque, je*

¹⁷⁹ POCHEAU-LESTEVEN Cécile, TAZE René, BARCELO Miquel : Conférence, Ibid

mettais beaucoup d'essence - un solvant très fort - et je peignais avec ça en dissolution. Je secouais la plaque ; les vibrations créaient des vagues (...). C'était littéralement la « terre de la mer » de Lanzarote, des sortes de dépôt par densité, par poids¹⁸⁰.

CHAPITRE 4 : La démarche artistique

a) En Afrique, des conditions propices à la création

Une fois définis les aspects matériels et techniques de l'œuvre de Barceló, nous pouvons examiner quelles conditions sont favorables à sa créativité, toujours au regard d'un rapprochement avec l'art paléolithique. Il nous semble que sur ce plan, le parallèle est surtout valable pour le contexte africain, sur lequel nous nous concentrerons donc.

Comme nous l'avons expliqué, l'environnement naturel joue un rôle prépondérant dans l'œuvre du peintre majorquin. De ce point de vue, l'Afrique sahélienne représente pour lui un retour à un état vierge. C'est *une surface sèche et dure où tout peut recommencer, être pris de zéro*, déclare-t-il à Eric Mézil¹⁸¹. Ceci non seulement parce que l'aridité du paysage incarne une sorte de virginité, mais aussi parce que l'hygiène de vie y est naturellement ascétique. En pays dogon on est loin de l'abondance qui règne en occident ; on se nourrit de façon frugale ; on bouge davantage pour se déplacer dans la falaise. Barceló s'y sent *très fort physiquement* ; il parle d'*un grand nettoyage*¹⁸², une forme de retour à un état de vigueur d'avant la pollution du monde moderne. La vie y est comme ralentie, la coupure d'avec la civilisation d'abondance générant une forme d'ennui que Barceló conçoit comme libératrice : *La chose positive ici, est que ces intervalles terribles entre les moments où je peins sont infiniment plus supportables qu'en Europe. (...) Ici, l'accumulation d'ennui dont je fais l'expérience est normale et je vois plein d'autres personnes comme moi, enracinées sous le soleil cuisant comme des poupées vaudou. Je ne sais pas vraiment comment l'exprimer, mais au moins je sais ce qui m'arrive*¹⁸³. On comprend que le rythme du village offre à l'artiste le répit salutaire qui lui permet d'atteindre la concentration nécessaire pour pouvoir créer. Ce dénuement où l'on baigne dans le calme, c'est une sorte de vie à l'état brut. La lenteur décrite par le poète Leconte de Lisle prend alors une signification particulière :

*Le sable rouge est comme une mer sans limite,
Et qui flambe, muette, affaissée en son lit.
Une ondulation immobile remplit
L'horizon aux vapeurs de cuivre où l'homme habite.*

¹⁸⁰ BERNADAC Marie-Laure, MANGUEL Alberto, PHILIPPOT Emilia et al., Ibid, p.20

¹⁸¹ PEJU Pierre, MEZIL Eric, Ibid, p.64

¹⁸² Entretien avec Hervé Guibert, 1990, in COLLECTIF, *Miquel Barceló*, Ibid, p.28

¹⁸³ BARCELO Miquel, *Ce que vous cherchez il y en a*, Zürich, Galerie Bruno Bischoberger, 2005, p.126, cité dans BARCELO Miquel, *La Solitude Organisée*, Ibid, p.177 : *The good thing, here, is that those awful intervals between painting are infinitely more bearable than in Europe (...). Here, the build-up of boredom that I experience is just normal and I find plenty of others just like me, rooted to the spot in the glare of the sun like voodoo dolls. I don't even know how to express it, but at least I know what's happening to me.* (Je traduis.)

*Pas un oiseau ne passe en fouettant de son aile
L'air épais où circule un immense soleil*¹⁸⁴.

Si tout semble figé dans le paysage sahélien, c'est que la vie a été nettoyée du superflu ; de ce fait elle s'offre entière au créateur. Ce lieu où une impression d'immobilisme étreint l'homme étranger est un horizon d'attente aux promesses fertiles. Un endroit où les structures sociales mêmes sont différentes. L'analogie est évidente entre le monde dogon et le groupe humain du Paléolithique. Ce peuple fonctionne encore en partie sur un mode tribal : le cadre de référence est le village, la plupart des membres s'y connaissent, les propriétés sont communes. La chose artistique occupe une place qu'elle n'a plus dans les sociétés occidentales ; l'art n'y est en effet pas détaché des autres domaines de la vie quotidienne. Il s'illustre dans l'architecture et les objets ordinaires. Il est la preuve que les mythes dogons sont incarnés, comme le précise M. Palau Marti. Aussi est-ce l'affaire de tous : pour les cérémonies, chacun taille son masque, précise encore l'auteure¹⁸⁵. Initialement la notion d'art pour l'art n'existe donc pas chez les Dogons. De la même façon, Emmanuel Anati explique que les œuvres préhistoriques - présentes à toutes époques et sur tous les continents, devaient elles aussi revêtir un rôle essentiel dans la vie quotidienne. Elles seraient l'expression d'une psyché qui constituerait *un moyen fondamental et direct d'expression et de communication*¹⁸⁶. Illustrations de la cosmogonie, instruments de magie aussi. A Sangha, Miquel Barceló est immergé dans un univers autre ; invité par les villageois, il assiste aux rituels, aux funérailles, aux sacrifices. Il se familiarise peu à peu avec une autre dimension de l'art en même temps qu'avec une autre conceptualité, des rapports différents à l'espace et au temps. Cela constitue ce qu'il vient chercher dans cette communauté qui lui est fondamentale et qu'il ne trouve pas ailleurs.

En Afrique, l'animal est omniprésent et intrinsèquement lié aux rituels. *La magie admet la nécessité du sacrifice de l'animal, la vertu du sang, la fixation des forces mauvaises*, commente Alain Resnais dans *Les statues meurent aussi*¹⁸⁷. Le soir, le devin dogon prépare sa table de divination et au matin, il décrypte les traces laissées par le chacal¹⁸⁸. A Sangha les bêtes domestiques déambulent librement, insectes et arachnides sont partout. L'artiste dit son admiration des termites qui dévorent ses papiers : un travail *magnifique, qu'aucune main humaine n'est capable de faire*¹⁸⁹. Il exploite ainsi les actions des animaux, accumule ossements, carcasses et charognes. A Bamako il loue des crânes de singes et de lions pour les mouler, s'en sert quand lui vient une idée. Les animaux sont ses modèles ; les poulets des marchés l'inspirent pour ses volailles pendues. Il trouve au Mali une relation essentielle de l'homme à l'animal, assez similaire à celle que devaient avoir les hommes du Paléolithique : l'animal comme voisin familial à la fois garant de survie et danger potentiel, réceptacle des croyances dont le sacrifice est gage de la perpétuation de la communauté.

Les villageois dogons ont en fait gardé une proximité certaine avec la nature au sens large ; Jean Clottes indique à ce propos que c'est l'homme de la société occidentale qui a perdu ce lien ; les chasseurs-cueilleurs, eux, non seulement habitaient la nature, mais *étaient la nature*¹⁹⁰. A Sangha les conditions naturelles s'imposent comme un élément incontournable de

¹⁸⁴ LECONTE DE LISLE Charles-Marie, *Les éléphants, in Poèmes barbares*, Paris, Gallimard, 1985 [1889]

¹⁸⁵ PALAU MARTI Montserrat, *Les Dogon*, Paris, PUF, 1957, p.83

¹⁸⁶ ANATI Emmanuel, *Ibid*, p.105

¹⁸⁷ RESNAIS Alain, MARKER Chris, *Ibid*

¹⁸⁸ Le chacal que les Dogons nomment « renard pâle », d'où le nom donné à la table de divination : « la table du renard »

¹⁸⁹ VARDA Agnès, *Ibid*

¹⁹⁰ Jean Clottes, *in* TRAN Christian, *Ibid*



FIG.95 : Miquel Barceló, *Carnet Gogoli*, XII.92, 1992, carnet à dessin, encre, lavis de crayon, aquarelle, 41 x 32,45 cm, collection de l'artiste

la vie quotidienne, l'artiste ne peut en faire abstraction, il doit s'adapter au milieu. Miquel Barceló y fait souvent allusion lorsqu'il parle de sa vie au Mali : le climat est impitoyable pour un peintre, la poussière et le sable s'invitent constamment sur le support. La peinture sèche trop vite, rongeurs et insectes entament les surfaces. Patrick Mauriès précise que cela *impose une urgence essentielle*¹⁹¹, accélère le geste. Le créateur se prête à une sorte de course contre la montre pour parvenir à coucher quelque chose sur le papier. Les aquarelles des carnets d'Afrique nous le montrent explicitement. Dans celui réalisé à Gogoli (figure 95), autre village de la falaise dogon, les carcasses sont comme propulsées par une trainée de lavis, une coulure qui paradoxalement les maintient en haut ; ainsi tombent-elles en même temps qu'elles semblent soulevées. La gracilité des ailes et des pattes témoigne bien de la vivacité d'exécution ; des jus passés en hâte salissent le papier, campant pour les volailles des arrière-plans incertains. L'Afrique, parce qu'elle *urgentise*¹⁹² la création, est ainsi en filigrane dans les œuvres, immatérielle mais agissante. La place congrue du superflu, la quasi absence d'odeurs ou de bruits non naturels et non humains font que la vie et le travail du créateur sont réduits au *vivant*. Le *grand nettoyage* évoqué par Barceló parle aussi du regain de créativité entraîné par l'adaptation à des conditions primitives de création. Avoir peu à sa disposition, c'est devoir déployer une inventivité supérieure, en se servant de ce peu pour faire autre chose, autrement. Les possibilités de l'artiste se trouvent augmentées par le manque de confort. La rareté des matériaux artistiques conventionnels laisse place à une abondance de matériaux potentiels. S'adapter à l'environnement, c'est aussi travailler selon les saisons. Cela rapproche à coup sûr des artistes du Paléolithique. On imagine bien que la récolte et le traitement des matières

¹⁹¹ Patrick MAURIES, in BARCELO Miquel, MAURIES Patrick, ARANGUREN Amélie, Ibid, p.10

¹⁹² Le terme est un barbarisme, mais il nous semble bien refléter le processus.

colorantes ne pouvaient pas se faire indifféremment à n'importe quel moment de l'année puisque les déplacements et les conditions de stockage dépendaient éminemment du climat. A Majorque, Barceló fait sécher ses argiles en hiver, période venteuse ; en pays dogon, les mois précédant la saison des pluies sont les plus propices à l'action des termites, aussi est-ce le moment de leur soumettre du papier. *Cette dimension temporelle n'est pas anecdotique, elle ordonne la genèse de l'œuvre tant d'un point de vue technique que d'un point de vue esthétique*¹⁹³, précise Eric Mézil. De la même façon Barceló confectionne ses céramiques à la campagne - à Majorque ou Sangha - parce que la technique produit fumée et poussière. C'est pour l'artiste une pratique rurale, au contraire du plâtre, *art urbain*¹⁹⁴ par excellence parce qu'il y intègre toutes sortes de rebut trouvés dans la rue. L'art se plie donc aux saisons et aux exigences de l'environnement.

Le contexte africain, extrême, invite à une sorte d'humilité. *L'endroit où je suis est tellement imposant qu'il paraît impossible d'y travailler*, écrit l'artiste décrivant Gogoli, niché dans l'impressionnante falaise¹⁹⁵. Y travailler devient une expérience artistique ultime parce que la topologie et le climat sont extraordinaires mais aussi parce que le phénomène vital y est comme exacerbé. Barceló raconte qu'il est parfois à l'œuvre sur les marchés à même le sol, entre les étals des bouchers et ceux garnis de poissons, secs ou dégoulinants selon la proximité du fleuve, où les odeurs donnent un haut le cœur au nez occidental. Et c'est là que, comme lorsqu'il peint sur des rochers par des températures déraisonnables, il atteint un état *de béatitude, de stupéfaction impure* mais féconde¹⁹⁶. Un état auquel il ne parvient que de façon ponctuelle dans ses ateliers européens, après des heures d'acharnement et qui n'est pas sans rappeler celui de l'artiste préhistorique créant sous l'effet de la transe cher aux tenants d'une lecture chamanique de l'art pariétal¹⁹⁷. Pour parler de cet état particulier d'hébétude, Miquel Barceló écrit que *son cerveau joue alors Mozart*¹⁹⁸. Nul doute que le contexte africain est plus favorable à cette espèce d'ivresse, les contacts avec la terre, les gens, les animaux y étant permanents. La mort et la vie sont partout, le désert et le petit barrage de Sangha en sont des métaphores. Tout rappelle à l'homme sa dépendance au cycle naturel aux côtés des autres créatures. Ce contact physique avec le monde, Miquel Barceló le ressent dans sa chair et en conçoit une responsabilité en tant qu'artiste : celle de ne pas créer pour rien. *Si je prends un pinceau, ça doit être justifiable. Et pudique*, écrit-il pour lui-même dans un de ses carnets¹⁹⁹. On sent que l'urgence dont nous parlions plus tôt s'applique aussi aux gens : la vie est plus fragile, mise à mal plus qu'ailleurs. Cependant la joie égaye la misère, les couleurs sont omniprésentes et pour qui sait le voir - les poètes et les peintres - la beauté se cache dans les recoins et les choses au rebut. A l'image de Baudelaire, Barceló voit dans *la carcasse superbe / Comme une fleur s'épanouir*²⁰⁰. Celle dépeinte dans *Ex-voto à la chèvre* (figure 60), magnifique sursaut de

¹⁹³ PALOU Jean-Marie, MANGUEL Alberto, MEZIL Eric et al., Arles, Ibid, p.30

¹⁹⁴ BERNADAC Marie-Laure, MANGUEL Alberto, PHILIPPOT Emilia et al., Ibid, p.129

¹⁹⁵ BARCELO Miquel, MAURIES Patrick, ARANGUREN Amélie, Ibid, p.127

¹⁹⁶ Note de carnet datée du 10 mai 1995, reproduite in COLLECTIF, *Miquel Barceló, 1987-1997*, Ibid, p.170

¹⁹⁷ Cette lecture, basée sur le comparatisme ethnographique, remonte aux premières interprétations de l'art paléolithique dans les années 1920 ; elle a été ravivée ces vingt dernières années par Jean Clottes et David Lewis-Williams notamment (*Les chamanes de la préhistoire*, 2001) mais est critiquée par d'autres spécialistes tels que Michel Lorblanchet (*Chamanisme et arts préhistoriques*, 2006) ou Alain Testard (*Art et religion de Chauvet à Lascaux*, 2016). Nous aurons l'occasion d'y revenir.

¹⁹⁸ *Carnet Gogoli*, 7.XI.94, in COLLECTIF, *Miquel Barceló*, Ibid, p.146

¹⁹⁹ Carnet rédigé à Gao, Ibid, p.29

²⁰⁰ BAUDELAIRE Charles, *Une charogne*, in *Les fleurs du mal*, Paris, Hazan, 2016 [1857]

vie dans la mort, est entourée de victuailles opulentes comme pour en exalter encore la vigueur. Au Paléolithique aussi on devine cette proximité entre la vie et la mort ; dès le début de l'ère on trouve des traces du culte des morts, le corps est recouvert d'ocre, on laisse auprès de lui quelques aliments. La vie et la mort semblent complémentaires ; par le culte du défunt on célèbre la vie. Cette énergie vitale a peut-être quitté la *Jument qui accouche* (figure 7) ; pour autant, si le propos est cru, il n'est pas sadique, ce n'est que la dépeinture d'un état, sans fard et sans jugement. La peinture de Miquel Barceló n'embellit ni n'enlaidit la réalité africaine : elle l'expose sans complaisance ni cruauté. Sur la toile comme au marché, les fruits éventrés et les carcasses exhalent leurs couleurs, l'encore-en-vie et le déjà-pourrissant se confondant parfois. Le spectacle n'est pas pour les estomacs fragiles, certes, mais cette intensité intrinsèque, *cette accélération de vie et de mort*, selon les mots mêmes de l'artiste²⁰¹, le conduisent à essayer de reproduire cette intensité. Cela est plus facile en Afrique qu'en Occident puisque la réalité est exacerbée, que tout y paraît plus vrai²⁰².

Comme tout est extrême, la lumière l'est aussi. Miquel Barceló y fait référence dans plusieurs de ses carnets et entretiens. En pays dogon, la lumière est tellement puissante que d'après lui elle anéantit la couleur et fait presque disparaître les choses. Le contraste ultime est là-bas celui de l'ombre déchirant la clarté ; l'ombre se mue en couleur. Cette opposition dont en 2016 il baptise sa double exposition parisienne, émeut le peintre qui la retrouve en fin d'après-midi dans l'arène, quand les toreros *sont comme de petits quartiers de lune, de soleil, juste avant que l'ombre ne les recouvre*²⁰³. Selon la saison, la lumière sahélienne doit se frayer un chemin à travers la poussière en suspension dans l'air presque matérialisé. Cela lui donne une qualité surréelle, alors *il faut allumer les lampes en plein jour et elles font comme une braise de charbon*, remarque l'artiste en 1998²⁰⁴. La température extrême conjuguée au vent de sable fait que l'on voit moins et paradoxalement plus : on est ainsi forcé de regarder davantage, de mieux voir ce que l'on voit²⁰⁵. Cela nous amène à la question de l'éclairage dans les cavités préhistoriques. Les hommes du Paléolithique se servaient de feux au sol ou de torches de résineux allumés au moyen de silex. Nombreuses sont par ailleurs les lampes à graisse retrouvées dans les cavités. La lumière produite ainsi, précise Jean Clottes²⁰⁶, était faible : un cinquième de la clarté procurée par une bougie. Mais aussi faible soit-elle, cette lueur pénètre la grotte et permet aux artistes d'effectuer leur ouvrage ; elle remplace la lune et le soleil dans les profondeurs de la terre. Le feu *crée des lueurs particulières : mouvantes, actrices, qui font vivre les ombres*, observent le dessinateur Etienne Davodeau et ses confrères partis sur les traces de leurs prédécesseurs dans les grottes²⁰⁷. On revient aux ombres chères à Barceló ; ici ce sont *les premières images. Des proto-images. En tant que projection elles constituèrent les exemples magiques d'une mise à distance du monde, puis d'une représentation possible du monde*²⁰⁸. Dans *La plus vieille énigme de l'humanité*, Bertrand David et Jean-Jacques Lefrère postulent que les artistes d'alors se contentaient de tracer les contours des ombres de statuettes projetées sur les parois²⁰⁹. Si l'hypothèse est hasardeuse parce qu'elle enlève aux

²⁰¹ Entretien inédit avec Marie-Laure Bernadac, mai 1995, in COLLECTIF, *Miquel Barceló*, Ibid, p.27

²⁰² Plus loin l'artiste affirme même : (...) *à Paris, mes tableaux me paraissent plus réels que les rues*, Ibid, p.90

²⁰³ BERNADAC Marie-Laure, MANGUEL Alberto, PHILIPPOT Emilia et al., Ibid, p.15

²⁰⁴ COLLECTIF, *Miquel Barceló*, Ibid, p.30

²⁰⁵ L'expression reprend une formule de Charles Péguy tirée de *Notre jeunesse* (1910), cité dans AUDOIN-ROUZEAU Stéphane, *Une initiation - Rwanda (1994-2016)*, Paris, Seuil, 2017, p.7

²⁰⁶ CLOTES Jean, *L'art des cavernes préhistoriques*, Ibid, p.16

²⁰⁷ DAVODEAU Etienne, GUIBERT Emmanuel, RABATE Pascal et al., *Rupestres !*, Paris, Futuropolis, 2011, p.24-25-26

²⁰⁸ Ibid, p.27

²⁰⁹ DAVID Bertrand, LEFRERE Jean-Jacques, *La plus vieille énigme de l'humanité*, Paris, Fayard, 2013

auteurs leur talent de créateurs, elle a l'intérêt de souligner l'importance de la lumière dans le monde d'alors où il ne suffisait pas comme aujourd'hui d'appuyer sur un bouton pour s'éclairer. Le feu, à l'époque de Chauvet comme à celle de Lascaux, était nécessaire pour réaliser les peintures autant que pour les observer. Et ce feu mouvant avait la particularité de faire danser les figures - à commencer par les ombres de leur auteurs. Une lumière vacillante qui jouait avec les reliefs des parois, propice à l'imaginaire. Un aspect qui n'a pas manqué de séduire Miquel Barceló au cours de ses visites de cavités ornées et qui l'a explicitement influencé lors de la réalisation du *Grand Verre de Terre* (couverture et figures 49, 51, 52, 53, 70). L'allée Julien Cain ouvre sur « la forêt », espace boisé entre les quatre bâtiments de la Bibliothèque nationale de France, aussi la fresque de glaise fine sur verre joue-t-elle avec la lumière naturelle. L'artiste, qui avait en tête ses souvenirs de la grotte Chauvet, a voulu dessiner avec. Les figures s'animent selon la position du soleil ; elles se projettent sur le visiteur lorsqu'il se déplace. Autant que dans la grotte, l'éclairage n'est jamais le même, les formes sont changeantes comme les ombres portées sur les parois rocheuses. *La lumière passe et crée cette agitation(...). Il n'y a rien de plus opaque que la terre*²¹⁰, et pourtant Barceló lui confère de la transparence et différents degrés d'opacité. Des jeux de lumière, il en avait déjà produit en réalisant les vitraux de la cathédrale de Palma (figure 2) ; en pulvérisant de l'air comprimé sur les pigments liquides versés sur les vitres, il avait dessiné toute sorte de constellations aléatoires. Longtemps avant, dans un carnet rédigé à Abidjan en 1990, le peintre majorquin se définissait comme un *artiste qui mange l'obscurité et défèque la lumière*²¹¹, peut-être par analogie avec ses ancêtres du Paléolithique qui faisaient surgir de l'obscurité les animaux peuplant leur esprit et leurs rêves. Il n'y a donc aucun hasard à ce que Miquel Barceló ait élu comme lieu de création privilégié dans son village dogon un auvent rocheux, son « atelier-caverne ». L'endroit, frais, calme, est une fente longue ménagée par les forces géologiques dans l'escarpement ; à l'image de la grotte habitée un temps par François Augiéras en Dordogne, *c'est une retraite sûre et dans le roc une destruction de l'espace et du temps*²¹².

b) Le corps de l'artiste et le rôle fondamental du hasard

En mai 2016, lors de la conférence consacrée à la gravure à la BnF, Miquel Barceló déclare que cette technique garde les traces de l'effort investi ; il projette qu'un jour on pourra mesurer cet effort dans les œuvres pariétales. Si on sait pour l'instant peu de choses sur la démarche créatrice des hommes du passé, on se doute que leur tâche devait être très physique. Peindre dans des grottes profondes, cela signifiait se frayer un chemin dans un univers obscur aux reliefs irréguliers, acheminer outils et matières colorantes, assurer l'éclairage, apprêter les surfaces avant que de commencer à dessiner. Ce labeur exclut *de facto* l'hypothèse d'une finalité purement décorative de cet art. Pour Barceló aussi le travail de création est souvent épuisant, d'autant que dans un entretien avec l'écrivain grec Démosthènes Davvetas il confie user de tous les moyens possibles, être toujours dans l'excès²¹³. Un bon exemple de cette mise

²¹⁰ BERNADAC Marie-Laure, MANGUEL Alberto, PHILIPPOT Emilia et al., Ibid, p.25

²¹¹ *Carnets d'Abidjan*, 21.XII.90, in BARCELO Miquel, MAURIES Patrick, ARANGUREN Amélie, Ibid, p.90

²¹² AUGIERAS François, *Homme ou L'essai d'occupation*, Fontfroide le Haut, Fata Morgana, 1982, p.74

²¹³ FROMENT Jean-Louis, DAVVETAS Démosthènes, Ibid, p.121 : *I'm always drawn to a form of excessiveness, which brings me (...) to go beyond the notion of painting. When it comes down to it, I just try to express myself by any means available.*

à contribution physique est la performance *Paso Doble* ; on conçoit aisément qu'il doit être épuisant d'attaquer une couche épaisse d'argile fraîche à mains nues ou armé de lourds outils, de manipuler des vases, de les façonner en masques à même sa tête. C'est une activité exigeante pour le corps - d'ailleurs Joseph Nadj s'évanouit à deux reprises lors d'une représentation -, où l'on est toujours à la limite, rapporte Barceló lors du colloque *Performance, art et anthropologie* organisé au Musée du Quai Branly en novembre 2009²¹⁴. Comme on l'a vu dans certaines circonstances du travail en Afrique, l'état de transe est de nouveau proche, généré ici par l'éreintement. Cet exemple, certes extrême, illustre bien l'engagement corporel de l'artiste dans son œuvre. Ce corps en effet accueille le monde extérieur et permet sa transcription en art ; c'est la thèse éclairante pour notre propos développée par Maurice Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit*. La lumière, la couleur, la forme et la ligne, la matière, ces paramètres de la réalité visible existent par le filtre de notre corps ; ils y sont imprimés et cette empreinte - le philosophe parle de *formule charnelle de leur présence*²¹⁵ - peut à son tour faire naître traces et mouvements colorés. Le résultat n'est pas une copie, un simple succédané mais un objet autre, nouveau. De façon générale, l'espace n'est pas extrinsèque puisque j'en fais partie ; il s'ordonne à partir de moi. Je suis au centre des choses, celles-ci n'étant pas *devant* mais *autour*. Aussi la vision de l'artiste ne peut-elle résulter que de son corps, être engendrée par lui ; aussi ne suffit-il pas de *penser pour voir*²¹⁶. On perçoit là que la vision est davantage affaire de sensation, elle exige la contribution des sens. Ainsi l'engagement physique de l'artiste ne peut-il qu'être total, inconditionnel. L'inspiration, d'ailleurs, est à prendre au sens premier du terme²¹⁷ : le corps du créateur inspire, ingurgite le monde, le mouvement de création s'apparentant ensuite à l'élan d'expiration.

Le peintre « apporte son corps », (...). Et en effet on ne voit pas comment un esprit pourrait peindre. C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture, résume Merleau-Ponty²¹⁸ dans le même ouvrage. Ce corps, Miquel Barceló s'en sert parfois comme d'un outil. Pour réaliser *Le Grand Verre de Terre*, il dessine au doigt sur la glaise de la verrière comme l'enfant dessine sur la buée d'une vitre : c'est rapide, infiniment plus plaisant que de gratter la terre sèche, option vite abandonnée. Plusieurs images montrent que l'artiste ne s'est pas servi que de ses doigts. Sur la figure 96, main gauche et main droite ont été appliquées de concert dans un geste descendant des bras, laissant des traces qui, complétées par quelques traits, figurent deux batraciens bondissants. Le félin au long museau qui s'élançait ailleurs (figure 52), a probablement été ébauché d'un geste nerveux de l'avant-bras essuyant la surface de la robe dont les taches sont de grossières traces de doigts. En outre d'autres productions résultent directement de la trace laissée par une partie du corps de l'artiste. C'est le cas de la gravure 97 extraite du recueil *Pornográfica. Le bord de la main et le petit doigt, comme un coup de karaté, laissent l'empreinte d'une crevette, il faut seulement y rajouter des antennes et des pattes*²¹⁹. Effectivement, l'analogie formelle est évidente. Dans ce recueil le peintre explique avoir réalisé des empreintes avec ses bras, ses doigts, ses poings. Ses poings dont les coups répétés ont crevé la masse d'argile de *Bajo del mar* pour y ménager des gueules de poissons (on le voit faire sur la figure 86). Les preuves de l'investissement corporel du créateur dans ses œuvres sont nombreuses, comme devaient l'être les empreintes digitales

²¹⁴ ARDENNE Paul, BARCELO Miquel, Ibid

²¹⁵ MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Folio, 1985 [1960], p.22

²¹⁶ Ibid, p.51

²¹⁷ Ibid, p.31

²¹⁸ Ibid, p.16

²¹⁹ BARCELO Miquel, *Pornográfica*, Arles, Actes Sud, 2004 (pas de pagination)

laissées par ceux qui ont sculpté les bisons au Tuc d'Audoubert (figure 85). Le corps est d'autre part mis à contribution dans des positions variées. A Lascaux, des trous dans la paroi montrent que les peintres ont sans doute utilisé des échafaudages pour travailler en hauteur, ce qui ne devait pas manquer d'être acrobatique vue l'inégale surface du sol. A certains endroits ils ont dû peindre courbés ou assis étant donnée la faible élévation initiale de la voûte. On imagine



FIG.96 : Miquel Barceló, *Le Grand Verre de Terre* (détails), 2016 (œuvre éphémère), dessin sur couche de glaise sur verre, 200 m de longueur, hauteur non connue, Bibliothèque nationale de France, Paris

enfin comme la posture devait être inconfortable pour peindre dans le puits à cinq mètres de profondeur, suspendu à une corde dont on a retrouvé des fragments. Sans se mettre dans des positions aussi épineuses, Barceló aussi travaille parfois dans des situations improbables. L'appareil dont il se sert à l'ONU pour propulser les pigments est tellement puissant et difficile à manier qu'on se demande finalement qui de l'homme ou de la machine dirige les opérations. Toujours à Genève, l'artiste peint de grands poulpes avec une table mécanique qui lui permet d'utiliser ses quatre membres à la fois, *comme Jimi Hendrix* jouait de la guitare, ou *comme un singe*, note-t-il dans ses carnets²²⁰. Pour réaliser ses corridas, le peintre se met au centre de sa toile et tourne, pinceaux en mains ; les pigments débordent de toutes parts, imprimant au tableau un mouvement tournoyant qui rappelle celui du toréador. Au Portugal aussi il travaille directement sur la plage, à même le sable, dans la matérialité du lieu. On pense bien sûr à Pollock dont le jeune Barceló a retenu la leçon : travailler au plus près de la toile, directement par terre. En somme ne faire qu'un avec elle, physiquement.



FIG.97 : Miquel Barceló, gravure tirée de *Pornográfica*, 2000, eau forte et aquatinte sur plaque de cuivre, sur papier Vélín, dimensions non connues

Pour rendre visible, l'artiste met donc son corps à contribution et son geste doit être vif, non hésitant. C'est ce que les spécialistes ont constaté du travail des peintres paléolithiques. Gilles Tosello, préhistorien et plasticien qui a œuvré à la restitution de Chauvet²²¹, explique ainsi que pour reproduire les figures, il lui a fallu travailler vite ; passer une heure par animal, c'est déjà

²²⁰ BARCELO Miquel, *Cahiers d'Himalaya*, Paris, Le Promeneur, 2012, p.177-179

²²¹ Une restitution manuelle par des artistes plasticiens a en effet été préférée à une reproduction mécanique non sensible.

beaucoup, précise-t-il à Christian Tran²²², alors que son prédécesseur n'avait probablement pas mis plus de cinq minutes à dessiner un bison. Pourtant cette rapidité n'était vraisemblablement pas commandée par l'urgence comme à Sangha où la chaleur sèche tout instantanément. Était-ce parce que, comme Isaki Lacuesta le dit de Barceló, les créateurs préhistoriques voulaient *que les mains soient les seules à penser*²²³ ? On ne saurait le dire. Pour l'artiste catalan en tout cas, la rapidité d'exécution est un moteur ; elle permet de faire sans réfléchir, d'éviter les gestes trop assurés, les conduites maîtrisées, de se surprendre soi-même. Le geste est donc premier, il vient avant le sens. Dans l'idéal, ce geste est unique, comme c'était souvent le cas pour les peintures rupestres (pensons aux lions de la figure 31, tracés d'un trait continu). C'est ce que confirme Alain Dalis, au travail sur le *Panneau des félins* de la réplique du Pont d'Arc, s'estimant chanceux de pouvoir retoucher sur sa copie ce que les artistes préhistoriques ont dessiné d'un seul trait. Il parle d'un savoir-faire forcément transmis sur le long terme pour atteindre une telle maîtrise, *monstrueuse*²²⁴. Le geste unique, c'est parfois ce que pratique Miquel Barceló. Les profils animaux reproduits en figure 51 ont fait l'objet d'un seul mouvement, la tache formant le corps du félin de la figure 17 d'une seule application, diablement maîtrisée. Cette virtuosité gestuelle, *Los Pasos Dobles* en témoigne : sur les parois de la grotte dogon, l'artiste trace d'un geste sûr, presque nonchalant, têtes d'animaux cornus, poissons ondulant sur la roche et une procession des Masques. De ce mouvement unique, Démosthènes Davvetas dit qu'il *transforme l'objet et l'intègre au flot permanent d'énergie*²²⁵.

Ce geste premier est aussi le garant de l'aspect manuel du travail et l'artiste le veut visible. Miquel Barceló n'aime en effet pas *que l'on ne voie pas comment c'est fait*²²⁶. Pour la cathédrale de Palma, il souhaite que toutes les interventions soient apparentes ; une couche d'engobe blanche permet par exemple aux différentes manipulations de ressortir sur le rouge de l'argile. La glaise a ceci de merveilleux aux yeux de l'artiste qu'elle garde trace de tous les contacts. Il n'y a pourtant pas que la glaise. Comme nous l'avons détaillé pour *Banderillas* (figures 81, 82, 83), chaque geste a laissé sa marque à la surface de la matrice qui l'a à son tour fidèlement reproduite lors de l'impression. Toute ligne, toute forme sur le papier est donc la preuve d'une action particulière infligée à la plaque (griffures profondes des banderilles, frottement nerveux, giclures intempestives). Pour avoir travaillé dans un atelier de gravure adolescent, Barceló est bien entraîné à repérer les gestes créatifs, à en établir la succession. Une compétence également exercée en passant de nombreuses heures à dessiner des œuvres dans les musées. Nul doute que cela explique aussi qu'on l'ait sollicité pour la restitution de la grotte Chauvet où une partie de son travail a précisément consisté à tenter de comprendre comment les figures avaient été exécutées, quels en avaient été les gestes et dans quel ordre, pour *in fine* aider à leur reproduction. Parce qu'exécutées à la main ou avec des outils rudimentaires, nombre d'œuvres pariétales gardent la trace manifeste des actions ayant présidé à leur création. Au Pont d'Arc, l'observation attentive du *Panneau des lions* (figure 50) a permis aux spécialistes de reconstituer l'ordre d'apparition des animaux par le décodage des entrelacs de tracés et des marques d'estompement. Mais cette nécessaire visibilité du geste vient avec un prix : que le geste se voie, et l'on court le risque que se voient en même temps ses imperfections. Comme l'estime Jean Clottes²²⁷, certaines œuvres pariétales à la facture

²²² TRAN Christian, Ibid

²²³ LACUESTA Isaki, *Los pasos dobles*, Ibid

²²⁴ TRAN Christian, Ibid

²²⁵ FROMENT Jean-Louis, DAVVETAS Démosthènes, *Barceló, Barcelona*, Ibid, p.121 : *You select an object, and, with one stroke, it becomes an element in the permanent flow of energy.* (Je traduis.)

²²⁶ BERNADAC Marie-Laure, MANGUEL Alberto, PHILIPPOT Emilia et al., Ibid, p.128

²²⁷ CLOTTES Jean, *Pourquoi l'art préhistorique ?*, Ibid, p.251

élémentaire, moins assurée, ont à l'évidence été réalisées par des amateurs. Cela prouverait au passage que les parois n'étaient pas accessibles aux seuls artistes. A contempler ses pattes par trop grâciles, le mammoth de la figure 25 nous paraît quelque peu malhabile. Mais finalement, qui sait si ce traitement ne trahit pas un ratage de l'artiste plutôt qu'une main non aguerrie ? Pour en revenir à Miquel Barceló, les tracés qu'il juge d'abord imparfaits sont souvent ceux qui se révèlent au final les plus intéressants, les plus expressifs parce que *ce sont toujours les erreurs qui font que les choses marchent*²²⁸. Ce qui est bancal, parti de travers, ce qu'une main précipitée a déformé, qu'une maladresse a affaibli, c'est cela qui sera préservé. Le reste pourra être supprimé. Si l'artiste refuse de dissimuler ses gestes, il se donne le droit d'en écarter certains et ne seront pas forcément préservés les plus maîtrisés. En art pariétal, on a retrouvé des traces d'œuvres raclées ayant servi de support à de nouvelles représentations. Cet acte d'effacer, Barceló confie en user abondamment. Souvent il reprend des toiles entamées longtemps avant dont l'image avait été oblitérée. Mais le support n'est pas vierge : il porte sur lui les traces de gestes antérieurs, d'une volonté certes avortée mais présente. D'autres fois l'image effacée acquiert une vie propre ; de larges coups de pinceau ont brouillé les couches précédentes et de cette épuration est né un paysage aux multiples strates. Comme la terre qu'elle représente, la toile est constituée d'épaisseurs de matière. Les déserts peints après les premiers séjours en Afrique sont emblématiques de ce procédé. *La flaque*, misérable mare presque disparue, est comme obsolète dans le désert éblouissant (figure 98). Dans la partie haute de la toile on devine le passage répété d'un pinceau large venu effacer la couche bleuâtre du dessous, conférant à l'horizon un aspect chimérique.

Chez Miquel Barceló, de même que le geste prime sur le sens, la matière commande la forme. C'est souvent de la manipulation que naît le sujet du tableau. Si le peintre a une idée préalable de ce qu'il veut faire, celle-ci est appelée à évoluer, voire à être totalement modifiée selon ce qui sortira des



FIG.98 : Miquel Barceló, *La flaque*, 1989, technique mixte sur toile, 240 x 290 cm, Fundación Juan March, Palma

opérations plastiques. La création laisse ainsi une large place au hasard. *Le dessin doit (...) résulter de la couleur, si l'on veut que le monde soit rendu dans son épaisseur*, note Merleau-Ponty dans ses réflexions sur le travail de Cézanne²²⁹. C'est un préalable en effet, mais Barceló semble aller plus loin. Pour Cézanne la forme ne peut atteindre sa matérialité que par la couleur ; celle-ci seule - et non le trait - est capable de traduire la réalité, de lui restituer poids

²²⁸ BERNADAC Marie-Laure, MANGUEL Alberto, PHILIPPOT Emilia et al., Ibid, p.129

²²⁹ MERLEAU-PONTY Maurice, *Le doute de Cézanne*, Ibid, p.1312

et substance. La forme est donc première, la couleur le moyen de la révéler. Chez l'artiste majorquin, la forme résulte de la matière ; c'est cette dernière qui est à l'origine de l'image, qui en quelques sortes jouit des pleins pouvoirs. L'artiste s'en explique à propos du *Vidre de Meravelles* : tous les jours il arrivait devant la vitre de la BnF sans trop savoir ce qu'il allait faire et puis, porté par le plaisir de la technique, les images apparaissaient au contact de ses doigts avec la glaise et le verre. Sur une toile, l'amas coloré ressemble aux écailles d'un poisson ? Le peintre peint alors ce poisson²³⁰. La forme *émane* du matériau, au sens où Paul Valéry l'entend : *laisser suinter, comme un mollusque émane sa coquille*²³¹, spirale de calcite à la géométrie parfaite pourtant née d'un organisme vivant. Autrement dit l'idée - donc l'image - n'est pas inerte mais en constante évolution, soumise aux aléas de la matière.

Que la matière prévale sur l'image, et il faut en effet en accepter les altérations. Le temps, le climat, l'environnement, les insectes mêmes sont des facteurs potentiels de modification de l'œuvre. Les *Xylophagies* en sont un bon exemple : l'artiste a apprivoisé l'action des termites ; la gravure de la figure 94 reproduit leur cheminement sur le bois que la main du peintre est venue



FIG. 99 : Miquel Barceló, *Closques d'Anou*, 2010, suie sgraffiée et fixée sur toile, 175 x 210 cm, lieu de conservation inconnu

magnifier. A y regarder de près, nombre d'œuvres portent les traces de l'action aléatoire de phénomènes extérieurs au tableau. Traces et non stigmates : ces marques ne signalent pas la

²³⁰ JUNCOSA Enrique, *Miquel Barceló, le sentiment du temps*, Ibid, p.42

²³¹ VALÉRY Paul, *L'homme et la coquille*, Paris, Gallimard, 1982 [1937], p.59

dégradation de l'œuvre, elles en sont partie prenante. La couche de suie ne condamne pas au rebut les toiles oubliées près du four ; ayant l'idée d'égratigner leur surface au moyen d'outils délicats, Miquel Barceló en fait portraits (*Autoretrat fumat*, 2010), ou paysages aux limites de l'abstraction. Avec *Closques d'Anou* (figure 99), ce qui résultait d'une mésaventure est exploité comme technique. Du papier a été préalablement ajouté à la toile pour créer quelques reliefs, puis la suie a fait son œuvre. L'artiste a ensuite sgraffié²³² la surface : les formes apparaissant au fur et à mesure de frêles tracés, de discrètes interventions. Ces coquillages²³³ incertains, ce sont les traces ténues du passage de la main de l'artiste à la surface de la toile. De la même façon, les excréments de hibou tombés sur les pots dans l'atelier de céramique de Villafranca ne sont pas des résidus infâments ; l'artiste n'a tenté ni de les effacer ni de les masquer en sortant les pots du four. Ce sont les preuves que les œuvres appartiennent au monde tangible, qu'elles ont une dimension naturelle. Les preuves aussi que l'artiste ne maîtrise pas tout mais qu'il sait mêler à ses gestes délibérés les phénomènes qui se produisent à son insu. Ce qui résulte d'un accident n'est ainsi pas une imperfection malencontreuse mais une porte ouverte sur de nouvelles possibilités, et il devient parfois difficile de distinguer ce qui relève de l'opération volontaire et du hasard des circonstances extérieures.

Il en va de même pour la tache. Chacune *a une multitude de connexions, tu acceptes ce qui arrive. Ce n'est pas que tu fais les choses, c'est que tu les acceptes*. Cette déclaration de Miquel Barceló à Cécile Pocheau-Lesteven²³⁴ reflète bien sa volonté d'intégrer l'inattendu à sa production, de le faire sien. Des taches, il y en a deux sortes : les involontaires qui s'invitent sur le support, et les autres, provoquées par l'artiste. Les premières, Barceló les nomme *fantômes*²³⁵ ; elles apparaissent à la faveur d'un accident ou d'un papier trop fin qui laisse transpirer la couleur au verso et habitent le support le temps que le peintre leur trouve une traduction en image. Parfois cela ne se produit pas, et la tache reste tache. Mais souvent la tache n'est ni accidentelle ni subie. A défaut de pouvoir user de magie (comme les artistes des



FIG.100 : Gyula Halász, dit Brassai, *Graffiti*, années 1950, photographie prise sur un mur parisien, dimensions inconnues

cavernes ?), le peintre la recherche de façon à provoquer l'apparition de l'image. Et qui sait si celle de la figure 17 a été pensée dès le départ pour figurer un félin ou si la silhouette de l'animal n'a pas plutôt émergé de l'informe ? La tache est voulue car elle est plus expressive que le geste précis. D'ailleurs elle peut, pour qui sait la *voir*, donner lieu à de multiples interprétations. L'empreinte d'un poing a été changée en crevette dans la figure 97 mais elle aurait aussi bien pu être transformée en portrait si le peintre avait choisi de lui ajouter *des mains, des pieds et une chevelure*²³⁶ plutôt que des antennes. La

²³² Le verbe vient de l'italien *sgraffiare* (égratigner) ; il désigne deux techniques remontant à la Renaissance : un art de la décoration architecturale consistant à graver un dessin dans le mortier frais - très utilisé par la suite dans l'Art nouveau, et le fait de dessiner sur une surface passée au noir pour faire apparaître le blanc sous-jacent. C'est à cette dernière technique que s'apparentent les dessins sur suie de Barceló.

²³³ C'est le sens du mot catalan *closques*.

²³⁴ BERNADAC Marie-Laure, MANGUEL Alberto, PHILIPPOT Emilia et al., Ibid, p.16

²³⁵ BARCELO Miquel, PICASSO Bernard, *Farrutx 29.III.94*, Ibid, p.7

²³⁶ BARCELO Miquel, *Pornográfica*, Arles, Actes Sud, 2004 (pas de pagination)

tache ouvre des possibles, déverrouille l'imagination. Le cerveau du peintre est plein de figures appartenant au champ entier de l'histoire de l'art que la tache réactive. Ce procédé est vieux comme le monde probablement, d'ailleurs les enfants les premiers en usent. Celui dont Brassai a photographié l'animal fantastique (figure 100) n'a fait qu'entourer à la craie une tache informe sur le mur. Mais au-delà de l'informe, c'est sa vision qu'il a cerclée, comme pour la contenir, l'empêcher de s'évaporer, car s'en abstenir l'aurait privée d'existence. *Cette bête*, dit joliment le photographe, *surprend l'imagination en flagrant délit de création*²³⁷. Les démarches de l'enfant et de Miquel Barceló se rejoignent, à ceci près que ce dernier provoque souvent lui-même la tache.

²³⁷ BRASSAI (HALASZ Gyula dit), Ibid, p.54

PARTIE III :

-

WISEES ET INTERPRETATIONS DE L'ŒUVRE

CHAPITRE 5 : Les ambitions créatives

Jusqu'ici nous avons établi des relations iconographiques et techniques entre certaines des œuvres du peintre catalan et celles de ses prédécesseurs du Paléolithique. Mais qu'en est-il de ses intentions ? Peut-on aussi les rapprocher des productions anciennes ? Quelle dimension, symbolique par exemple, cherche-t-il à imprimer à sa peinture ? S'il est délicat - d'aucuns disent impossible - de percer les aspirations des artistes préhistoriques, plusieurs thèses s'affrontent malgré tout pour tenter d'interpréter leurs œuvres. Nous pourrions alors tisser quelques liens entre ces hypothèses de lecture et Miquel Barceló. Aussi, avant que de tenter de dégager les finalités philosophiques de son art relativement à l'art pariétal, examinons-en les ambitions.

a) La volonté que le phénomène pictural ressemble à un phénomène naturel

J'aime qu'une phénoménologie picturale ressemble à une phénoménologie naturelle, déclare Barceló à Enrique Juncosa²³⁸. En philosophie, le terme est utilisé dès le début du XIX^e siècle pour parler de la description des phénomènes, avant qu'Hegel s'en serve dans sa théorie pour décrire le passage de la conscience sensible au savoir et à la Raison. Il nous semble que concernant le peintre espagnol, le terme *phénomène* est à considérer dans son acception géographique : une force brusque (éruption volcanique, séisme) ou peu sensible et lente (affaissement, plissement de terrain) agissant sur la croûte terrestre. Le terme renvoie bien à une évolution : la peinture ne serait pas un objet figé, immuable, mais au contraire un lieu de transformations sous-jacentes se déployant sur la durée. Ce qu'exprime Anselm Kiefer au sujet de son propre travail²³⁹ : *Ainsi, lorsque je pénètre mon atelier le matin, je suis souvent surpris par ce qui est advenu durant la nuit, de ce qui s'est métamorphosé dans le tableau. Car le tableau évolue sans cesse (...)*. Ses tableaux impressionnent par leurs grandes dimensions mais aussi et surtout parce qu'ils imposent une *présence*. Selon lui on ne peut plus peindre aujourd'hui comme autrefois, aussi l'artiste fixe-t-il sable,



FIG.101 : Anselm Kiefer, *Nürnberg*, 1982, acrylique, émulsion et paille sur toile, 280 x 380 cm, Eli and Edithe Broad Collection, Los Angeles

²³⁸ JUNCOSA Enrique, *Miquel Barceló : Obra sobre papel 1979-1999*, Madrid, Ministerio de educación y cultura, 2000, III

²³⁹ KIEFER Anselm, *L'art survivra à ses ruines*, Ibid

débris de métaux, cheveux et matériaux divers sur ses toiles. Dans *Nürnberg* (figure 101), la pâte picturale est augmentée de paille ; celle-ci recouvre la capitale des grands défilés nazis pour bien signifier qu'après le désastre il n'en reste rien. Mais en même temps que le sujet du tableau montre une cité morte, la matière continue de travailler à sa surface, comme pour affirmer que cette terre brûlée est à réactiver. C'est la métamorphose à laquelle Kiefer fait référence, qui se joue à l'atelier pendant que l'artiste œuvre et encore après qu'il y a mis la dernière main. Barceló y fait référence autrement et en parle à plusieurs reprises : l'idéal pour lui serait de réaliser une peinture qui ne sècherait jamais, quelque chose qui tiendrait de la nature une faculté d'évolution perpétuelle. L'artiste s'emploie alors à conférer à nombre de ses productions l'apparence d'un phénomène naturel, laisse la nature faire son œuvre (ou l'y incite) en s'offrant par exemple la collaboration des termites. En usant de moyens propres, il se rapproche de Cézanne qui disait *tenter le morceau de nature*²⁴⁰. Un morceau de nature que Miquel Barceló veut pour sa part vivant : pas une simple image, mais un milieu comme un bouillon de culture destiné à favoriser la croissance d'organismes. Il s'agit en somme de créer les conditions favorables pour que les choses continuent d'évoluer en dehors de son intervention.

La matière picturale, le peintre lui laisse en effet une forme d'autonomie ; il donne l'impulsion initiale et poursuit en tenant compte des inflexions ainsi engagées. Jeune artiste, il expose des composants organiques sous verre pour en provoquer la décomposition. Les boîtes de la série *Cadaverina 15*, œuvre de jeunesse, contiennent des fleurs, du foie, des pâtes ou encore une patte de gallinacée. Le pourrissement enclenché, il est difficile d'identifier ce que renferme le contenant de la figure 102 : de la soupe ? Du poisson ? Des nouilles ? On pense aux aliments



FIG.102 : Miquel Barceló, *Cadaverina 15* (détail), 1976, série de 225 petites boîtes contenant des éléments organiques, 14 x 8,5 x 4,2 cm, collection de l'artiste

pourrissants que Michel Blazy expose dans les années 2010²⁴¹. A la même période Miquel Barceló intègre à ses couleurs des denrées putrescibles plus ou moins épaisses - viande hachée, farine. Le procédé est abandonné car il lui donne l'impression de tricher ; dorénavant il créera ces effets avec les

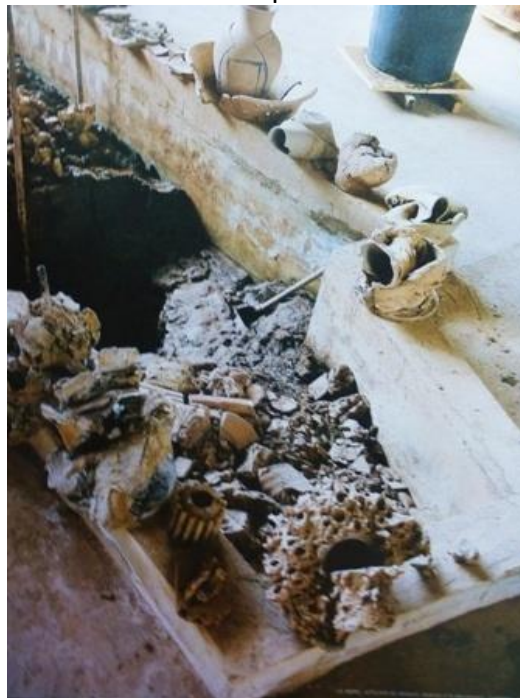


FIG.103 : La mare de terre, atelier de Miquel Barceló à Majorque, 2013

²⁴⁰ Faisant référence aux maîtres anciens, Cézanne déclare en effet à Emile Bernard : *Ils faisaient le tableau alors que nous tentons un morceau de nature*, in BERNARD Emile, *Conversations avec Cézanne*, Paris, Mercure de France, 1921

²⁴¹ L'exposition *Le grand restaurant* est organisée en 2012 au Plateau dans l'est parisien ; on pouvait entre autres y voir *Sculpture*, un « bar à oranges » que chacun était invité à compléter en empilant ses peaux d'oranges fraîchement pressées, ajoutant matière aux piles en voie de décomposition.

pigments, mais l'organicité restera une dimension importante de l'œuvre. C'est qu'il faut laisser à la matière suffisamment d'espace pour d'éventuels débordements, un peu à la manière de Jean Dubuffet que Miquel Barceló découvre adolescent en même temps que Fautrier et Tapies lors d'un voyage à Paris et qui va le marquer. Certaines œuvres du théoricien de l'art brut, telle la série des *Sols et terrains* entamée au début des années 1950, présentent une surface grumeleuse comme une croûte (*Mon jardin noir* de 1960 par exemple). La sculpture *Savonarole* (figure 104) est elle une concrétion de cendre, mortier et ciment qui donne la curieuse impression de pouvoir se dilater encore malgré la solidité du matériau. C'est comme si la



FIG.104 : Jean Dubuffet, *Savonarole*,
série *Petites statues de la vie précaire*, 1954,
cendre, ciment blanc, mortier et liant, 35 x 24,7 x 18,5 cm,
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid

matière vivait sa vie propre, libre de continuer son expansion ou sa rétraction. C'est dans cette optique que Barceló se débrouille pour qu'elle produise des résultats en apparence naturels : crevasses au séchage des pâtes colorantes épaisses, oxydations par adjonction de certains composants, moisissures. Parce que la peau d'argile de *Bajo del mar* est un matériau initialement souple, les formes en surgissent, donnant l'impression que les poissons s'y multiplient. Assurément le support de la figure 79 va continuer de travailler comme le bois travaille avec les variations hygrométriques. De ces infimes modifications naîtra un nouveau portrait d'Evgen Bavcar, davantage tuméfié ou plus apaisé selon la tournure que prendra le matériau. Il ne peut en être autrement, au même titre que dans la mare (figure 103) la glaise continuera de fermenter et développer ses miasmes jusqu'à atteindre la consistance et la teinte que l'artiste imagine pour ses céramiques idéales. Que le papier soit moulé sur un

tronc ou sur un rocher et la forme semble émaner du relief. Alors la frontière entre ce qui procède du phénomène naturel et ce qui provient d'une manipulation de l'artiste devient ténue, voire invisible. Une fois apprivoisés certains procédés, il est difficile de distinguer les deux, et c'est bien cette proximité que l'artiste majorquin vise.

La couleur aussi participe de la création du *phénomène*. Nous l'avons dit, Miquel Barceló est de ces peintres qui fabriquent eux-mêmes leurs matières colorantes. *Matières* plutôt que couleurs, car il intègre souvent maints ingrédients à ses pigments, selon le contexte : de la poudre de mur par exemple, dont nous ignorons si elle entre dans la composition de la *Jument qui accouche* (figure 7) aux couleurs de l'environnement qui l'a vu naître, comme les architectures dogons se fondant dans le paysage. Cela rappelle les oxydes de fer de certaines œuvres pariétales qui se marient avec les teintes orangé et crème des draperies de calcite alentour. D'autre part la couleur permet de produire une certaine organicité ; le peintre lui confère plus rarement un pouvoir pétrificateur. C'est elle qui procure à la morue de la figure 58 son aspect de fossile pris

dans une gangue rocheuse. Elle toujours qui donne envie de palper les tomates de l'Ex-voto (figure 62), rend aux chairs leur dimension pondérale. Le phénomène se veut généralement naturel au sens d'*organique*. Au contraire d'Antoni Tàpies, autre peintre aux œuvres très hautes en matière mais adepte de la minéralité, Barceló souhaite que la peinture ait le poids de la chair, qu'elle soit *comme la peau d'une seiche, (...) pourvue de chromatophores*²⁴². Une peinture qui aurait cette capacité étrange à changer d'apparence, à modifier son comportement en fonction du contexte.

Enfin, rechercher une *phénoménologie naturelle*, c'est devoir composer avec le temps. Les œuvres d'art, comme toutes les productions humaines - comme les êtres humains eux-mêmes du reste - n'échappent ni à l'usure ni aux dégradations de l'âge ; il est donc illusoire de vouloir les y soustraire. Leurs matériaux se modifient inéluctablement, *le peuple des statues est mortel ; un jour, leurs visages de pierre se décomposent à leur tour*²⁴³. Cela les Africains l'avaient compris pour qui les effigies ne valaient que dans le cadre des rites ; ils ne souhaitaient pas les voir conservées pour l'éternité dans l'écrin des musées. Pour Barceló non plus, la marque du temps n'est pas dégradante. Au contraire, le vieillissement bonifie, le temps imprime à l'œuvre une richesse de teinte et de texture comme le vin vieilli en fût en acquiert la saveur. L'artiste y fait allusion parfois, conscient de la dimension transitoire de toute œuvre ; que restera-t-il des siennes dans quelques centaines ou milliers d'années ? Pas grand-chose, selon toute vraisemblance, car nos musées ne seront pas les sanctuaires qu'ont été les grottes profondes pour l'art pariétal. *Si quelque fragment doit survivre, qu'il soit, j'en prie les cieux, une papaye ouverte ou la rondeur d'un ventre et surtout qu'il garde un peu de la chaleur (après si longtemps) du feu qui me brûle*²⁴⁴, écrit-il pour lui-même. Face à cette force qui le dépasse, le peintre essaie modestement d'anticiper les effets du temps sur sa production. Avec des artisans maliens il a appris les techniques des fausses patines, celles appliquées aux imitations de statues anciennes dont regorgent les marchés. Dans ses carnets d'Afrique, il décrit comment on pare un objet récent d'un enduit de sacrifice contrefait : séjour dans une termitière, application entres autres ingrédients de sang, de beurre de karité, de bouillie, nouveau séjour en terre dans une grotte *et il ressort comme une relique Tellem du XII^e siècle*²⁴⁵. L'autoportrait en plâtre *moitié Llull moitié enfant* (figure 72) qui comporte cornes et racines, semble avoir été enduit de bouillies colorées et ne déparerait pas parmi un stock de statues anciennes. De ces pratiques de faussaire dont il connaît les noms en dogon, Miquel Barceló retire une volonté renouvelée de manipuler les matériaux, une capacité accrue à tendre vers le phénomène naturel. Non dans une intention de dissimulation, mais parce que cette approche est encore une forme de magie, comme celle de la tache que nous avons évoquée plus haut. Car les faussaires africains ensorcellent les œuvres ; aux yeux de l'artiste leurs patines secrètes ne sont pas seulement des techniques de copie ; ce sont des procédés féconds qui confèrent une vie aux objets à qui ils offrent une nouvelle nature. Leur savoir-faire va plus loin que le trompe l'œil : par l'action des jus, des cires, des pulpes, il a la capacité d'*animer*. C'est peut-être une des leçons essentielles de l'Afrique à l'artiste : cette propension à conférer aux œuvres un aspect *de toute éternité*, selon le mot de Léo Ferré²⁴⁶ ; des œuvres qui ne sont pas étrangères aux

²⁴² BARCELO Miquel, *Cahiers d'Himalaya*, Ibid, p.185

²⁴³ RESNAIS Alain, MARKER Chris, Ibid

²⁴⁴ *Carnets d'Afrique*, Ségou, 4.XI.94., in BERNADAC Marie-Laure, MANGUEL Alberto, PHILIPPOT Emilia et al., Ibid, p.114

²⁴⁵ BARCELO Miquel, MAURIES Patrick, ARANGUREN Amélie, Ibid, p.113

²⁴⁶ *La lettre*

érosions mais sensibles au temps qui passe, s'y soumettent autant qu'elles en jouent, s'en trouvent magnifiées.

Qu'en est-il de l'art pariétal paléolithique ? Peut-on parler de phénoménologie naturelle à son propos ? A l'évidence, non. Les décors rupestres usent de procédés divers pour rendre la réalité ; nous les avons passés en revue : animation des animaux, variations dans leurs attitudes, utilisation des reliefs naturels de la roche de laquelle certaines bêtes semblent émerger. Cependant on ne peut parler de phénomène naturel à propos de ce naturalisme comme chez Barceló qui manipule ses matières colorantes avec la conscience qu'elles vont être modifiées par le temps et les éléments, et qui le fait *dans ce but*. Il est logique de penser que les hommes d'alors ont constaté que leurs œuvres étaient sujettes à altération, ne serait-ce qu'en observant des dessins antérieurs (certains sites comme le Pont d'Arc présentent des productions parfois distantes de plusieurs milliers d'années) ; peut-être ont-ils d'ailleurs cherché à oblitérer ces altérations²⁴⁷. Ne se posait de toute façon pas à eux la question du médium puisqu'ils utilisaient de facto des pigments naturels. Le rapport des œuvres paléolithiques à la nature se place donc sur un autre plan que dans le cas de Barceló : celui du naturalisme dans la représentation et non de la phénoménologie naturelle telle que nous l'avons définie, qui a trait à l'évolution de la matière picturale. Ce phénomène que le peintre catalan veut création et non imitation doit avoir lieu directement sur la toile car il ne tient *pas à ce que ce soit la reproduction de quelque chose. Il faut que ce soit la chose et même plus*²⁴⁸ ; pour cela, on doit justement éviter la reproduction. Un phénomène pictural à l'égal des phénomènes naturels, qui en somme *fait que nous n'avons pas besoin de « sens musculaire » pour avoir la voluminosité du monde*²⁴⁹.

b) La fonction de l'image : fabriquer un tableau vivant, incarné

Ce terme de *voluminosité* nous semble bien refléter ce à quoi l'artiste aspire dans sa peinture, non au sens pictural strict (le poids et l'épaisseur de la pâte) mais dans le sens d'un supplément impondérable insufflé au tableau. En Afrique, traditionnellement, l'objet n'est pas d'art mais a une fonction sacrée et perd toute valeur si on lui ôte sa charge symbolique. C'est un objet ne valant que par sa signification rituelle sans laquelle il se change en objet mort. On a là un rapport particulier à l'image qui a probablement conforté Miquel Barceló dans sa volonté de produire des tableaux vivants. Pour lui en effet *l'art ne reflète pas la vie. C'est une forme de vie (...)*²⁵⁰. Le potentiel qu'il accorde à l'image, celui d'incarner, est ce qu'il tente d'instiller aux siennes. Cela passe dans certaines œuvres par la recherche de la fraîcheur de l'organique : frétillement des poissons de *Bajo del mar*, chairs offertes des légumes et des fruits dans des natures ni mortes ni tranquilles²⁵¹, addition de jus et de pépins de pastèque ou de melon comme pour parer les pigments de l'essence des aliments en leur conférant par ailleurs une qualité olfactive, foisonnement des victuailles mêlées aux corps des animaux (*Ex-voto à la chèvre* figure 60, *Toro*, figure 48). Ces œuvres sont remuantes, leurs sujets agités ; une certaine

²⁴⁷ Cette question n'a à notre connaissance pas été étudiée. On ne constate cependant pas de rafraichissements des peintures comme avaient par exemple l'habitude de le faire les peuples San jusqu'à une époque récente.

²⁴⁸ Miquel Barceló dans COMOLLI Jean-Louis, Ibid

²⁴⁹ MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Ibid, p.27

²⁵⁰ COLLECTIF, *Miquel Barceló, The African Work*, Ibid, p.257

²⁵¹ En référence au terme anglais *still life*.

vigueur anime encore les cadavres des bêtes pendues. On peut comme Joëlle Busca²⁵² y voir un rappel de la fugacité de la vie ; selon nous pourtant ces représentations ne s'apparentent pas à des *memento mori* car elles mettent en exergue la vitalité plus que la finitude, vitalité garantie notamment par le mélange pigments-ingrédients dont nous avons fait mention. Miquel Barceló n'essaie pas de duper : certes cadavres et denrées, comme toute chose, n'ont aucune permanence. Mais ce qu'il met en lumière à travers leur caractère temporaire, c'est le fait qu'ils participent d'un cycle où tout se renouvelle, la vie et la mort étant deux moments d'un même mouvement. Vigueur, fraîcheur des fruits éventrés, pourrissement, décomposition de *Cadaverina*, renaissance enfin sous des formes nouvelles. Aussi s'agit-il selon nous davantage de principe de vie que de mort. Ce en quoi Miquel Barceló propose de *ré-incarner* l'art, c'est donc qu'il tente de transcrire le vivant dans ses palpitations. Il dit d'ailleurs vouloir *utiliser la peinture comme une peau, comme quelque chose de charnel*²⁵³, ce qui est moins évident qu'avec la glaise dont la consistance éminemment sensuelle a dû évoquer les plaisirs du corps aux hommes qui l'ont manipulée à toutes les époques. Traduire l'alchimie du vivant, c'est aussi ce que s'efforçait de faire Francis Bacon²⁵⁴. Ses corps nus, entremêlés, nous parlent de plaisir



FIG. 105 : Francis Bacon, *Trois études pour une crucifixion*, 1962, huile sur toile, 94 x 73 cm, Musée Solomon R. Guggenheim, New York

ou d'agonie ; les membres atteints de sinistres métamorphoses présentent plaies et gonflements. La chair est exhibée comme de la viande à l'étal, les deux sont souvent mêlées. C'est que le peintre s'évertuait toujours à *saisir la chose crue et vive*, selon ses propres mots²⁵⁵ ; c'est pourquoi il isolait ses figures dans des espaces indéterminés et condamnait toute narration²⁵⁶. Il cherchait une peinture qui ne s'adresserait pas au cerveau mais aux nerfs, quelque chose de l'ordre de la sensation et non de la réflexion.

Cette dernière caractéristique de l'art de Bacon est valable pour celui de Barceló bien que ce dernier la traduise à travers des formes et des sujets totalement différents. L'artiste considère en effet que l'intellect seul ne peut être à l'origine de l'art, pas plus qu'il doit en être l'unique destinataire. Autrement dit, l'art ne peut être réduit à une idée. En cela le peintre catalan s'inscrit en faux contre l'art conceptuel. Apparu dans les années 1960, cet art fait primer l'idée

²⁵² BUSCA Joëlle, *Miquel Barceló : Le triomphe de la nature morte*, Louvain, Exhibitions International, 2001, p.13

²⁵³ COMOLLI Jean-Louis, Ibid

²⁵⁴ Francis Bacon : 1909 - 1992

²⁵⁵ BACON Francis, *L'art de l'impossible, Entretiens avec David Sylvester*, Genève, Albert Skira, 1976, vol.I, p.129

²⁵⁶ Nous verrons que cette absence de narration caractérise aussi l'art rupestre ainsi que celui de Miquel Barceló.

sur la réalisation ; nous avons vu que la démarche de Barceló dans laquelle la matière vient avant l'image, le geste avant l'idée, est précisément inverse. Sol LeWitt²⁵⁷ le résume ainsi : *Dans l'art conceptuel, l'idée ou le concept est l'aspect le plus important du travail (...) où tout est arrêté et décidé préalablement (...), l'exécution est une affaire de routine*²⁵⁸. L'aspect extérieur de l'objet d'art nuit même à sa compréhension ; dans cette optique, ce sont les étapes de recherche (esquisses, études, réflexions) qui présentent le plus d'intérêt. Cette conception conduit par exemple Bernar Venet²⁵⁹ à éliminer *in fine* l'objet pour ne plus exposer que des formules mathématiques ou chimiques. Alors que *Tube n°150/30/45/1000* montre encore le tube de bakélite en question (figure 106), *Etude de la fonction $y = 4/x$* (1966), ne se rapporte plus à rien de matériel. N'ayant de propos que lui-même, sa représentation graphique ou algébrique suffit à l'exprimer. De son côté Joseph Kosuth²⁶⁰ développe une réflexion autour de

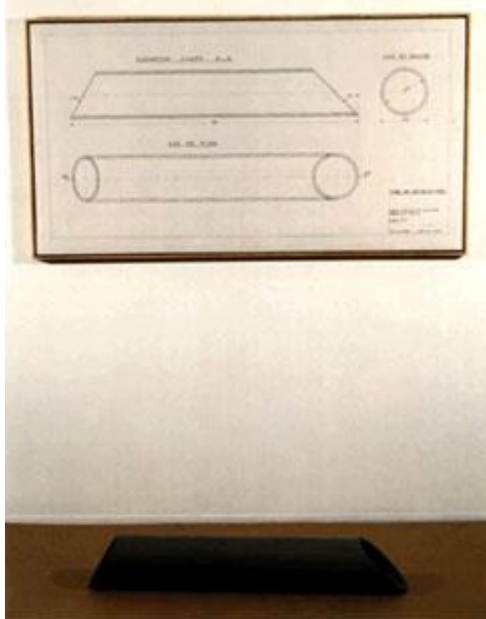


FIG.106 : Bernar Venet, *Tube n° 150/30/45/1000*, 1966, dessin sur papier calque et tube de bakélite, dimensions inconnues, collection de l'artiste

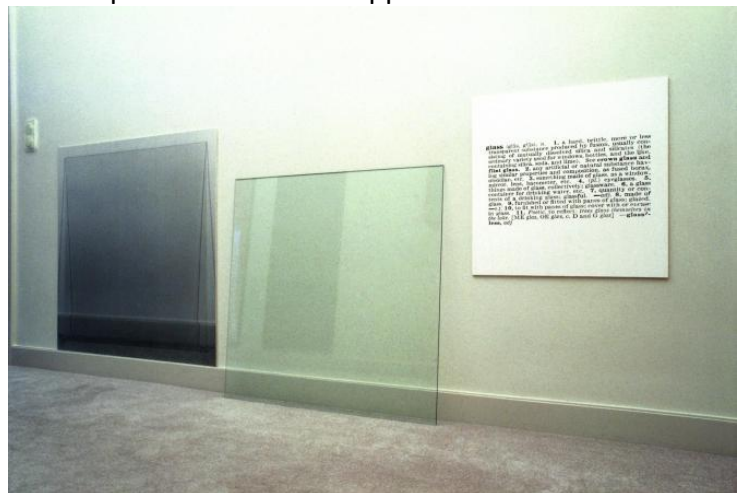


FIG.107 : Joseph Kosuth, *Glass one and three*, 1965, une plaque de verre, sa photo, et l'agrandissement photographique de la définition du mot « glass », dimensions variables, collection M.J.S., Paris

la définition de l'art à laquelle le travail de l'artiste se limite. Ses propositions artistiques (et non œuvres) privilégient le langage et la tautologie. Ainsi, *Glass* (figure 107) présente le verre sous trois formes : l'objet réel, sa photo (bidimensionnelle), enfin sa définition (version linguistique). Ce qui fait œuvre, c'est la juxtaposition de ces trois modes de réalisation. Ce rapide survol de l'art conceptuel à travers quelques unes de ses figures emblématiques permet d'en apprécier la volonté de dématérialisation, qui se situe on l'aura compris à l'opposé de la démarche de Miquel Barceló dont les images ont une dimension matérielle au sens propre : les tomates y exhalent leurs jus, les visages leurs aspérités, les ossements le poli de leur surface. En cela elles résistent radicalement à la tendance du monde contemporain à produire des images essentiellement virtuelles. D'ailleurs dès 1995, l'artiste écrit, s'adressant à lui-même ou à un possible alter-ego : *fais des choses et point d'images / des choses qui ne passeront jamais par internet*²⁶¹. Ces choses s'imposent par leur dimension manuelle ; elles ont supposé un labeur de recherche, un corps à corps avec pigments, matériaux et supports. En ce sens l'art de Barceló est aussi à

²⁵⁷ Sol LeWitt : 1928 - 2007

²⁵⁸ MOLLET-VIEVILLE Ghislain, *Art minimal & conceptuel*, Genève, Skira, 1995, p. 114

²⁵⁹ Bernar Venet : 1941 -

²⁶⁰ Joseph Kosuth : 1945 -

²⁶¹ *Carnet IV, [31.VIII.95], in COLLECTIF, Miquel Barceló, 1987-1997, Ibid, p.198*

rebrousse-poil de l'art fabriqué par la machine qui oblitère le plaisir et la souffrance physiques inhérents à l'acte de création, un *art pompier, kitsch*, selon le peintre²⁶². C'est par ce contact intense de l'artiste avec le monde extérieur que les images acquièrent leur charge sensorielle, à la façon dont Cézanne la concevait : toutes les dimensions sensibles, jusqu'à l'olfaction, sont concernées par la peinture. L'œuvre ne vaut ainsi que si l'expérience qu'elle procure ne peut être traduite par aucun autre langage. La peinture n'est pas une représentation illusionniste ni l'image une reproduction de la réalité, une allusion au réel : elle est au contraire une réalité en soi, pesante et porteuse de sensations. Les tableaux de Miquel Barceló sont habités par la présence de leurs sujets, ils en traduisent l'intensité ; ils sont *le dedans du dehors et le dehors du dedans, que rend possible la duplicité du sentir*, comme en réponse à la réflexion de Maurice Merleau-Ponty²⁶³.

La réflexion esthétique de ce dernier sur l'œuvre de Cézanne - par extension sur la création picturale en général, postule une conception de l'image comme perception primordiale, comme s'il n'existait pas de distinction entre le toucher et la vue. Autrement dit une image aux dimensions sensorielles multiples, une vision en deçà des mots. Pour être authentique, la création se doit d'être aussi neuve que la première image de l'humanité, elle suppose la fraîcheur de l'origine, le renouvellement continu. Pour le philosophe, la réalisation vient forcément avant l'idée, *l'expression ne [pouvant] pas être la traduction d'une pensée déjà claire, puisque les pensées claires sont celles qui ont déjà été dites en nous-mêmes ou par les autres*²⁶⁴. Cette conception correspond selon nous tout à fait aux œuvres de Miquel Barceló ainsi qu'aux images du Paléolithique supérieur, les premières dont nous ayons jusqu'ici connaissance. Celles-ci ont participé à l'évolution de l'homme. Dessiner ne va pas de soi mais exige de traduire en deux dimensions une réalité perçue en trois. C'est donc un geste culturel impliquant une distanciation d'avec le réel, autrement dit une capacité d'abstraction. Si l'on considère la longévité de l'art des grottes profondes et la permanence relative de ses formes (des sujets essentiellement animaliers représentés en majorité de face et invariablement associés à des signes, la rareté de la figure humaine, de surcroît schématisée), on comprend que cet art supposait également un cadre conceptuel partagé stable. Dès cette époque l'image, au-delà de donner forme à la réalité, la transfigure. Les représentations pariétales anciennes visent certes un certain naturalisme - nous avons vu par quels procédés. Naturalisme mais pas réalisme ; la vivacité des figures ne tient par exemple pas au respect scrupuleux des anatomies telles que les tailles relatives des animaux. Nombreux sont aussi ceux qui à l'image des lions de la figure 31 ne sont représentés que par leur ligne dorsale et pourtant, comme le souligne Alain Dalis, *On arrive à lire l'animal en entier juste avec [cette] seule ligne*²⁶⁵. Comme chez l'artiste espagnol, on n'a donc pas affaire là à une volonté de reproduire servilement la nature mais à une vision de cette nature²⁶⁶. Plusieurs hypothèses ont été formulées depuis le début du XX^e siècle concernant les finalités de l'art des cavernes. La première, émise successivement par Salomon Reinach, Henri Bégouën et l'abbé Breuil²⁶⁷ et largement basée sur le comparatisme

²⁶² Entretien avec Cécile Pocheau-Lesteven, in BERNADAC Marie-Laure, MANGUEL Alberto, PHILIPPOT Emilia et al., Ibid, p.25

²⁶³ MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Ibid, p.23

²⁶⁴ MERLEAU-PONTY Maurice, *Le doute de Cézanne*, Ibid, p.1316

²⁶⁵ TRAN Christian, Ibid

²⁶⁶ Précisons que nous nous en tenons ici aux figurations animales, à l'exclusion des signes et symboles (nous examinerons le sujet humain un peu plus loin).

²⁶⁷ Respectivement dans les décennies 1900, 1920 et 1950

ethnographique²⁶⁸, interprète les figures rupestres sous l'angle de la magie. L'image serait une force agissante ; au même titre qu'un ex-voto ou une offrande, elle aurait des facultés propitiatoires : augmenter le gibier et les prises à la chasse. Alain Testart²⁶⁹ remarque à juste titre que cette explication, dite de la *magie sympathique* ou *magie de la chasse*, pêche par sa négligence des inscriptions pariétales (signes et symboles). Une autre lecture, très controversée, est l'hypothèse chamanique, reprise dans les années 1990 par Jean Clottes concomitamment aux travaux sur les peintures San par l'archéologue sud-africain David Lewis-Williams²⁷⁰. Cette lecture postule l'image comme adresse au monde des esprits, la paroi qui la supporte étant la *membrane qui séparerait* [les hommes] *des créatures et des événements du monde inférieur*²⁷¹. L'absence de décor naturel, le non respect des proportions, la posture flottante des animaux sur la surface rocheuse seraient caractéristiques des hallucinations vécues par les chamanes capables de circuler d'un monde à l'autre lors de transes²⁷². Si nous exposons ces hypothèses pourtant controversées, c'est qu'elles permettent d'appréhender l'importance des images pour l'homme du Paléolithique. Toute interprétation, quoi qu'il en soit, n'est forcément que conjecture : en l'absence d'écrits, il nous est impossible de comprendre de façon certaine pourquoi les hommes ont mis tant d'efforts à peindre et graver *des figures qui sont déjà quelque chose de l'ordre de la mémoire, exécutées loin du jour et en l'absence du modèle*²⁷³. Aujourd'hui l'hypothèse de la magie de la chasse est par exemple largement abandonnée ; largement mais pas totalement : Jean Clottes, pourtant fervent défenseur de l'explication chamanique, admet que concernant un art déployé sur une si longue période et sur un si vaste territoire, chaque hypothèse contient probablement une part de vérité. Ce qui paraît probable en revanche, c'est que ces images soient liées à la mythologie. Comme toutes les populations dont nous avons connaissance, l'homme du Paléolithique supérieur est un *homo sapiens*, et tous les peuples sans exception ont créé des mythes pour expliquer l'univers et la place qu'ils y tiennent. D'une façon qui nous échappe, les animaux des grottes reflètent à n'en pas douter les récits propres aux sociétés auxquelles appartenaient leurs auteurs. Mythes pour interpréter les phénomènes naturels, récits sur la Création, socles de la cohésion du groupe et de son identité, cadre moral, mythes permettant peut-être d'agir sur le monde lors de cérémonies dans lesquelles pouvaient intervenir les images. Des effigies que la ressemblance réaliste ne concernait pas mais qui saisissaient l'âme, à l'instar de la statuaire de nombreuses cultures africaines.

Le traitement réaliste est particulièrement proscrit concernant la figure humaine. Dans les grottes profondes, l'homme est représenté de façon bien particulière : sa dépeinture - relativement rare - se fait soit par allusion (mains, vulves, quelques pénis) soit en relation étroite avec l'animal (créatures bestialisées ou composites). Les figures anthropo-zoomorphes ont d'abord été interprétées comme des êtres déguisés s'adonnant à des rites propitiatoires,

²⁶⁸ On pense par exemple aux rites vaudous dont le principe est d'agir sur le réel par son image.

²⁶⁹ TESTART Alain, Ibid, p.8

²⁷⁰ C'est le thème de leur ouvrage *Les chamanes de la préhistoire* (2001). Pour un approfondissement de la polémique qui s'est ensuivie, on consultera avec profit les critiques émises par un certain nombre de préhistoriens exprimées dans *Chamanismes et arts préhistoriques* sous la direction de Michel Lorblanchet (2006), à laquelle Jean Clottes a répondu en publiant *Chamanes, polémiques et réponses*. Alain Testart, tenant d'une interprétation totémique de l'art rupestre, s'est lui aussi prononcé contre la lecture chamanique dans *Art et religion de Chauvet à Lascaux*.

²⁷¹ CLOTES Jean, LEWIS-WILLIAMS David, *Les chamanes de la préhistoire*, suivi de *Chamanes, polémiques et réponses*, Paris, La maison des roches, 2001, p.94

²⁷² Jean Clottes précise que les peintures - très maîtrisées - n'ont pas pu être réalisées au cours de transes, mais qu'elles y trouvent leurs origines : CLOTES Jean, *Pourquoi l'art préhistorique ?*, Ibid, p.266

²⁷³ SCHEFFER Jean-Louis, Ibid, p.19

sous l'angle de la magie de la chasse. La lecture chamanique en a fait l'effigie de chamanes intercédant pour les humains auprès des animaux. Nous n'avons bien sûr aucun moyen de savoir ce qu'il en était pour les auteurs des décors et leurs contemporains. Cependant l'une et l'autre de ces interprétations donnent de nouveau à l'image un pouvoir agissant. C'est aussi ce qu'ont pensé nombre des modèles dogons de Miquel Barceló après avoir vu les portraits qu'il avait faits d'eux : qu'en les peignant il leur avait en quelque sorte volé leur âme ; du moins était-il parvenu jusqu'à leur être profond et en avait-il retiré quelque substance qu'il avait réussi à coucher sur la toile. Cela apparente presque le peintre à un chamane, homme de la communauté aux pouvoirs surnaturels. Il y aurait donc quelque chose de l'ordre de la magie dans certains de ses portraits. A Enrique Juncosa l'artiste confie d'ailleurs à propos d'une série d'autoportraits de 1996 qu'ils *étaient vraiment comme des exorcismes*, l'emploi d'outils contondants ou griffus bricolés par ses soins donnant à l'acte de peindre une dimension d'*auto-flagellation*²⁷⁴. C'est ce que l'on devine de la figure 108 : l'effigie y procède visiblement d'un traitement brutal ; l'image a été extirpée du support sous les assauts du peintre qui, on peut le dire, ne s'est pas épargné.



FIG.108 : Miquel Barceló, *Autoportrait griffé*, II (détail), 1996, technique mixte sur carton, 140 x 86 cm, collection particulière

CHAPITRE 6 : Les finalités philosophiques

a) L'animal et l'homme, une communauté de destin

En décembre 2011 est diffusée sur la chaîne Arte une série de courts documentaires tournés par Agnès Varda, chronique de ses explorations artistiques. Dans l'épisode 2, la cinéaste suit Miquel Barceló de son atelier parisien au pavillon de l'Espagne de la Biennale de Venise en 2009 puis lors de l'exposition *Terramare*. Au cours d'entretiens, le plasticien s'explique sur les poissons présentés en Avignon, peints comme des *portraits de famille*²⁷⁵ tant il maîtrise bien la morphologie de ces animaux pour les avoir observés dans leur milieu naturel depuis de nombreuses années. De cette réflexion on pourrait conclure que ces poissons ont été peints pour eux-mêmes, sans autre ambition que la représentation littérale. Se pose alors la question de la signification de l'animal. Qu'induit en effet la présence d'un bestiaire particulièrement varié dans son œuvre ? Quelle lecture faire de l'abondance d'animaux, spécifiquement au

²⁷⁴ JUNCOSA Enrique, *Miquel Barceló, le sentiment du temps*, Ibid, p.63

²⁷⁵ VARDA Agnès, Ibid

regard de l'art pariétal paléolithique ? Sur ce point nous ne pourrions apporter de certitudes sur les motivations des hommes préhistoriques à consacrer presque exclusivement leurs représentations aux sujets animaux. Il est en effet délicat de tirer quelque conclusion que ce soit de la simple observation des figures quant à leur interprétation ou aux intentions qui les ont sous-tendues. Pour Miquel Barceló, il ne faut pas chercher de signification, *pas de symbole d'autre chose*²⁷⁶ dans l'art pariétal, (ce qui est, on le concède, illusoire). Il n'y a là que ce que l'on voit effectivement : des animaux, et des espaces laissés vierges ; cela suffit à l'émerveiller. Cependant pour tenter de comprendre la portée de ses œuvres en rapport avec cet art, les différentes conceptions de peuples contemporains peuvent offrir quelques clés de compréhension. Dans un ouvrage qui a fait date, *Par delà nature et culture*, l'anthropologue Philippe Descola expose quatre catégories de rapport à l'animal²⁷⁷ chez les peuples dits traditionnels²⁷⁸. Le totémisme d'abord, admet une continuité morale et matérielle entre animaux et humains se traduisant par un système de correspondances entre espèces et groupes sociaux. Cette doctrine a pu être avancée pour expliquer l'art des cavernes²⁷⁹ ; cependant certains des animaux dépeints étaient consommés, ce qui contrevient au totémisme tel que décrit par l'ethnologie. De plus, aucune grotte ne dédie l'ensemble de ses décors à un seul animal. L'analogisme ne suppose quant à lui pas de continuité entre humains et animaux, ni au niveau de la physicalité ni à celui de l'intériorité, alors que le naturalisme postule la fusion physique uniquement mais pose comme point de divergence la culture. La dernière catégorie anthropologique, l'animisme, est aussi la plus familière. Elle attribue à tous la même intériorité mais différencie humains et non-humains par le corps et donc les mœurs. C'est une croyance selon laquelle on peut entrer en communication avec un être d'un autre règne par le biais de la parole ou du rêve. Elle suppose des relations étroites, des alliances pour garantir l'harmonie entre les différentes strates du monde sensible. La métamorphose y occupe une place importante, qui permet le passage entre les espèces pourvues d'une même intériorité, en général d'animal à humain ou inversement.

C'est dans l'animisme - cette *extension de l'état de culture aux non-humains*²⁸⁰, que s'inscrit par exemple la mythologie dogon. Résidant régulier de la falaise de Bandiagara et imprégné de sa culture, Miquel Barceló est un familier de cet animisme. Afin de mieux appréhender les conceptions de l'homme et de l'animal sous-jacentes dans ses œuvres, il nous faut expliciter quels sont les spécificités de la mythologie dogon. Peuple connu pour ses habitations originales, les Dogons le sont tout autant pour la complexité de leurs mythes dont l'architecture et un art unique (portes et échelles sculptées, statues et masques) sont les reflets. Nous ne pourrions à l'évidence pas proposer un panorama complet de la mythologie dogon et là n'est pas notre propos. Nous nous contenterons d'en résumer les fondements en nous basant sur les écrits de Marcel Griaule. Ethnologue célèbre pour ses études sur ce peuple du Mali, celui-ci expose d'abord ses analyses dans *Masques dogons*, sa thèse de 1938²⁸¹ puis dans *Dieu d'eau*, un ouvrage d'entretiens avec Ogotemmêli réalisés en 1947²⁸². Le vieil homme, rapporte Griaule, était un sage auprès de qui on venait prendre conseil de tout le pays dogon. *Un des plus*

²⁷⁶ TRAN Christian, Ibid

²⁷⁷ A l'animal et plus généralement à l'ensemble des êtres vivants, aux phénomènes naturels, aux esprits et aux objets, que Philippe Descola englobe sous le terme de *non-humains*. Nous restreindrons pour notre part la réflexion au sujet animal.

²⁷⁸ DESCOLA Philippe, *Par delà nature et culture*, Paris, Folio, coll. « Essais », 2015 [2005]

²⁷⁹ Par l'abbé Breuil par exemple.

²⁸⁰ DESCOLA Philippe, Ibid, p.183

²⁸¹ GRIAULE Marcel, *Masques Dogons*, Ibid

²⁸² GRIAULE Marcel, *Dieu d'eau, entretiens avec Ogotemmêli*, Paris, Fayard, 1966

*puissants esprits de la falaise*²⁸³, chasseur de renom, il avait été instruit des mythes dès son plus jeune âge. Dans la quiétude de sa case, Ogotemmêli raconte : au commencement était la déesse Amma. C'est elle qui avec un boudin de glaise a créé le soleil et la lune. *Le soleil est, en un sens, une poterie portée à blanc (...) entourée d'une spirale à huit tours de cuivre rouge. La lune a la même forme et son cuivre est blanc. Elle n'est chauffée que par quartier*, rapporte le vieux sage²⁸⁴. Après avoir façonné la terre, Amma entreprend de pétrir le premier couple dont vont naître les huit ancêtres primordiaux - à l'origine des huit familles dogons, chacun voyant le jour au même moment qu'un animal auquel il se trouve associé et avec lequel il partage une âme. De ceci découle que toute personne a un double animal, *un jumeau*²⁸⁵ distinct par le corps mais identique par l'essence. *De la même façon*, ajoute Philippe Descola, *chaque animal est lui aussi lié à un autre, et ainsi de suite jusqu'aux plantes ; d'où chaque humain est lié au huitième des animaux et plantes existant dans le monde*²⁸⁶. Ce système d'une grande complexité nous montre que la relation homme / animal est à la base de la mythologie dogon. Cela explique notamment les devoirs que l'homme s'assigne envers celui qu'il considère comme son homologue. Nous verrons comment la performance *Paso Doble* se réfère en partie aux cérémonies auxquelles Miquel Barceló a eu l'occasion d'assister à diverses reprises. Ce que l'on constate d'ores et déjà, c'est que comme les mythes qui depuis l'Antiquité (et probablement avant, mais on ne dispose pas de sources pour le prouver), elle rapproche l'homme de l'animal puisque l'artiste et son collègue se changent en bêtes par le biais de curieux masques. On retrouve ici la métamorphose et elle a lieu en direct sous l'œil du spectateur. On ne peut alors que reconnaître à l'œuvre une proximité avec la conception animiste dans laquelle homme et animal sont en constante interaction. De façon consciente ou non, Miquel Barceló injecte dans sa performance une appréciation globalisante du phénomène vivant qui découle pour partie des rapports étroits qu'il entretient avec l'environnement naturel²⁸⁷ et aussi, c'est ce que nous postulons, d'une vision animiste de la nature influencée par ses séjours en terre africaine, particulièrement en pays dogon. Une vision et une œuvre où terre, eau, homme et animal sont les parties égales d'un même tout, sans notion de hiérarchie.

La prégnance de l'animisme chez l'artiste, l'écrivain Castor Seibel y fait référence. *Son animisme*, avance-t-il, *n'est autre que la révélation picturale de sa propre certitude intérieure qu'il y a un espace présent en chacun de nous, où animaux et hommes, fleurs et métaux, arbres et lueurs forment un tout indissociable, part intégrante de notre nature, la stimulant et la poussant à se manifester*²⁸⁸. Par rapport à la question animale, cela conduit l'artiste à traiter l'animal dans sa peinture sur un pied d'égalité avec l'homme. Hormis dans les œuvres monumentales, nous l'avons dit, les bêtes sont parées d'une personnalité propre. Comme à Chauvet, l'individu animal est peint pour lui-même, dans une posture et à un moment précis. Il n'incarne pas son espèce. Au Paléolithique, la bête, objet de crainte et d'admiration, est un être proche et cette proximité transparaît sur les parois des cavernes. De même on note dans les portraits d'animaux de Miquel Barceló une certaine empathie de l'artiste pour son sujet. Les carcasses des *ex-votos* (figures 60 et 62), ce ne sont pas des pièces de boucher à l'étal mais plutôt des bêtes de sacrifice entourées de victuailles chatoyantes. Les volailles brutalement pendues, inspirées des oiseaux maigrichons des marchés africains, provoquent la compassion

²⁸³ Ibid, p.14

²⁸⁴ Ibid, p.15

²⁸⁵ Ibid, p.121

²⁸⁶ DESCOLA Philippe, Ibid, p.313

²⁸⁷ Comme nous l'avons démontré en première partie.

²⁸⁸ SEIBEL Castor, *Barceló ou la peinture*, Paris, L'Echoppe, 1998, p.41-42

davantage que l'envie. C'est leur mort qui est figurée, pas le potentiel alimentaire de leur chair, au contraire des carcasses roses et appétissantes de Gustave Caillebotte²⁸⁹ qui promettent de bien bons festins. En outre l'animal adopte quelquefois la posture de l'humain, comme dans la crucifixion de *Somalia* 92 (figure 45). Cette idée de la bête comme alter-ego, nous la retrouvons de façon évidente dans certains autoportraits. Barceló en a réalisé un certain nombre sous forme animale : le chien de ses débuts - auto-allusion plus ou moins directe, *L'ours blessé* (figure 112), le poulpe aux capacités chromatiques étonnantes. Le gorille aussi, un gorille albinos vu au zoo de Barcelone. *Flocon de neige*, comme semble l'avoir surnommé le peintre, est à l'origine de plusieurs tableaux, notamment de celui de 1999 qui ouvrait *Sol y sombra* au Musée Picasso. A cette occasion Barceló confie à Emilia Philippot que l'analogie avec sa propre situation était évidente : *Je trouvais que sa cage ressemblait beaucoup à mon atelier. A l'intérieur, il y avait plein d'objets détournés, comme on en trouve dans les ateliers des peintres où les objets servent toujours à quelque chose d'autre que ce à quoi ils sont destinés. Et puis, voir un peintre, c'est un peu comme voir un singe dans un zoo : il agit bizarrement ou de manière imprévisible. (...) Et puis il y avait cette idée de séparation des autres. C'est une image assez mélancolique*²⁹⁰. On pressent dans cette dernière remarque quelque chose de plus profond que les simples similitudes matérielles car enfin, l'animal n'est pas dépeint de façon anodine : il crie, portant ses pattes à sa poitrine. Dans la jungle on n'y trouverait rien d'anormal, mais dans la cage d'un zoo, ce cri revêt une dimension particulière. Ce gorille, déjà inhabituel par sa couleur, hurle-t-il de frustration, de désespoir, de douleur ? Si ce geste tragique reflète l'état d'esprit du peintre au moment de la réalisation, nous n'en savons rien. Il dit en tout cas toute la sympathie qu'il porte à son sujet avec lequel il s'identifie. L'homme se dissimule à peine sous les traits de l'animal avec lequel il se reconnaît une proximité existentielle. Une conception bien éloignée de celle d'un Heidegger pour qui les animaux, quoiqu'ils nous semblent parfois proches, sont privés du monde et nous sont par nature hermétiques²⁹². *Le chasseur regarde l'animal au moins comme son égal*, écrit Evelyne Lot-Falck à propos des peuples sibériens²⁹³. *Il le voit chasser, comme lui, pour se nourrir, lui suppose une vie semblable à la sienne (...)*. Dans les autoportraits déclarés « en animal » comme dans bon nombre de tableaux où celui-ci prédomine, la bête a ainsi un statut particulier,



FIG.109 : Miquel Barceló, *Floquet de neu*²⁹¹, *Le gorille albinos*, 1999, technique mixte sur toile, 230 x 200 cm, lieu de conservation inconnu

²⁸⁹ Gustave Caillebotte : 1848 - 1894 ; un bon exemple est son *Veau à l'étal du boucher* (1882).

²⁹⁰ BERNADAC Marie-Laure, MANGUEL Alberto, PHILIPPOT Emilia et al., Ibid, p.136

²⁹¹ *Flocon de neige* en français

²⁹² Le panorama du traitement de la question animale en philosophie que dresse Elisabeth de Fontenay servira de support à une partie de l'analyse qui va suivre ; DE FONTENAY Elisabeth, *Le silence des bêtes, la philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998 ; sur Heidegger, voir p.662

²⁹³ Dans son ouvrage *Rites de chasse chez les peuples sibériens*, cité in BATAILLE Georges, Ibid, p.125

privilegié, tantôt sacrificiel, tantôt d'autoreprésentation. Elle est toujours peinte avec déférence en tout cas.

Ainsi, souvent, l'animal de Barceló parle-t-il en réalité de l'homme. Selon Alain Testart, c'est le cas de l'art pariétal. Il en développe une lecture totémique renouvelée et tout à fait originale dans *Art et religion de Chauvet à Lascaux*. La présence d'animaux consommés ou non, de bêtes dangereuses et pacifiques au sein du bestiaire paléolithique divers et abondant tend à prouver que les relations animal / humain dépeintes sont d'ordre symbolique. L'auteur soutient que les animaux représentent métaphoriquement les hommes et leur fonctionnement social. On ne relève en effet sur les parois peintes aucune scène d'interaction entre homme et animal - une situation pourtant évidente car ordinaire aurait été la chasse, par exemple. Et pour cause : rares sont les figures humaines, comme nous l'avons dit, et celles qui sont représentées le sont de façon elliptique. L'homme, relève A. Testart, n'est donc pas figuré comme une espèce parmi les autres, ce qui reflète probablement la psyché de l'époque. Or *il est impossible qu'une vision du monde ne parle pas de l'homme*²⁹⁴, ce qui fait de l'animal sa métaphore, comme dans les fables. Ainsi est-il vraisemblable que les catégories d'animaux (suggérées par les différences d'espèces, de tailles, par les interactions aussi) reflètent des catégories humaines, donc l'organisation sociale du groupe. En cela l'art préhistorique sous-tend une conception totémique puisque - et Testart cite Levi-Strauss - le totémisme est *la classification congruente de la société et de la nature*²⁹⁵. On a là une autre interprétation de l'art des grottes. Mais *in fine*, la manière dont y sont représentés animaux et humains, est-ce une façon de mettre la force de l'animal en exergue ou au contraire le moyen d'évoquer en filigrane l'infériorité de l'homme, créature chétive et vulnérable ? A cette question il est impossible de répondre autrement que par l'hypothèse.

L'œuvre de Miquel Barceló quant à elle, par les positions respectives qu'elle attribue à l'animal et à l'homme, remet si l'on peut dire ce dernier à sa place. Comme dans la nature, on constate la très nette supériorité numérique des sujets animaux. Juste retour des choses dans notre monde où l'homme empiète continuellement sur le territoire des bêtes, le réduisant parfois à néant ? Sorte de retour à une situation ancienne en tout cas quand l'animal dominait par la variété des espèces, quand l'homme n'en était qu'une parmi d'autres. En cela la philosophie de l'artiste se révèle à l'évidence plus proche de Montaigne que de Kant. Pour le penseur prussien, la finalité de la nature réside dans l'homme qui possède *de facto* un droit naturel sur tous les animaux dont l'existence, puisqu'ils sont dépourvus de conscience, n'a d'autre objet que de servir l'homme. Deux siècles avant, Montaigne développe dans son *Apologie de Raimond Sebond* une vision opposée selon laquelle les animaux sont doués de raison car leurs instincts leur garantissent aussi un accès à la réalité. De cela découle que l'homme n'occupe pas une place singulière au sein de la Création, humain et animal étant de surcroît assujettis aux mêmes nécessités naturelles. *C'est par la vanité de [son] imagination qu'il [l'homme] (...) se sépare de la foule des autres créatures (...) et leur distribue telle portion de facultés et de force que bon lui semble*²⁹⁶. Hommes et bêtes se côtoient rarement au sein des œuvres de Miquel Barceló, sauf quand le sujet l'impose (on pense notamment aux nombreuses corridas). Sauf aussi dans le cas

²⁹⁴ TESTART Alain, Ibid, p.106

²⁹⁵ Ibid, p.314

²⁹⁶ DE MONTAIGNE Michel Eyquem, *Apologie de Raimond Sebond*, in *Les Essais*, Livre II, lu par Michel Piccoli, Réseaux et associés Editeur, CD, 2007 [1580]



FIG.110 : Miquel Barceló, *Il Christo della Vucciria* (détail), 1998, vue du chœur en chantier avant l'exposition, église Santa Eulalia dei Catalani, Palerme

particulier des œuvres réalisées dans des lieux de culte. A Santa Eulalia dei Catalani autant que dans la chapelle de la cathédrale de Palma, le Christ constitue presque la seule présence humaine, ce qui en soi n'est pas forcément surprenant. Ce qui l'est plus, c'est qu'il se trouve entouré d'animaux. Dans la petite église de Palerme (figure 110), le voilà comme il se doit dans le chœur, crucifié sans croix devant un bovidé à la couleur laiteuse. Ce dernier, sorte de fantôme pendu par les pattes, est une manière d'ombre de la figure christique (figure 46). Sur les autres parois l'artiste a dessiné des crânes aux orbites profondes et des ossements flottant sur le gris des murs (figure 39), murs couverts ci et là d'arbres malingres auxquels sont suspendues des bêtes qui ne le sont pas moins. Le sol est parsemé de plusieurs tours de crânes telle celle de la figure 36. Y sont aussi posés des vases troués d'yeux ou de gueules. Aux murs pendent des masques de cochon noirci ou de poisson bleu au regard écarquillé et une assiette piquante d'oursins façonnés dans la masse. Quelque part, comme un pendant à

l'image du Christ, un animal crucifié sur une croix précaire - bœuf ou âne on ne saurait dire, une bête mal nourrie en tout cas. Puis plus loin, discret sur un bout de mur sali et inégal, l'autoportrait de l'artiste dessiné au fusain, son visage comme à demi caché dans l'entrebâillement d'une porte. L'œuvre monumentale dont se dégage un sentiment de désolation est comme un sanctuaire-cimetière d'espèces en voie de dessèchement que Jésus n'a pas réussi à sauver. Le corps de celui-ci est doublé d'une dépouille animale pour mieux souligner l'égale mortalité des deux. Dès lors ce qu'expose Barceló, c'est la communauté de destin entre humains et animaux, l'inéluctable sort qui les lie. Une destinée qui est aussi la sienne comme en témoigne la présence de son effigie. Dans la cathédrale majorquine, l'image du Christ est entourée d'une iconographie plus proprement chrétienne mais qui n'en est pas pour autant traitée de façon traditionnelle. Résolument différente est de fait la vision offerte par *Bajo del mar*. Logé entre le panneau des pains et celui des poissons, le Christ a procédé au miracle du lac de Tibériade. De nouveau, il trône dans le chœur (figure 111 et vue générale de la figure 54). Pour le réaliser l'artiste s'est pris pour modèle. On reconnaît sa silhouette ; ses mains ont par ailleurs marqué le tabernacle de leurs empreintes passées à l'or. Les pieds et les mains de Jésus présentent les trous laissés par les clous des bourreaux ; une cinquième plaie marque la blessure faite par la lance du soldat constatant le décès. Le Messie présente les stigmates du crucifié et en a la posture ; pourtant, comme à Santa Eulalia, aucune croix ne le porte. Un badigeonnage blanc lui sert d'aura en même temps qu'il lui confère une allure ectoplasmique. Le traitement de la glaise est particulier ; à cet endroit l'argile a été comme finement piquetée. Tout cela dessine un Christ au visage indéfini, sorte d'apparition aux contours imprécis. Ses mains sont à peine esquissées, pourtant la droite est affublée de plus de

doigts qu'il n'en faut. A notre sens elles s'apparentent plus à des pattes car les doigts sont dessinés par l'incision profonde de ce qui ressemble à des coups de griffe. On pense alors au gorille albinos pareillement blanchâtre, davantage encore à l'ours blanc blessé réalisé quelques années auparavant (figure 112) : même attitude d'impuissance, mêmes *bras* tombant en signe de reddition. Même blancheur fendue du sang de la blessure, au cœur chez l'animal comme chez l'homme donc à gauche, contrairement à ce que décrit l'évangile de Saint Jean. La flèche destinée à l'ours a aussi transpercé la poitrine de l'homme, car on a bien le sentiment que plus



FIG.111 : Miquel Barceló, *Bajo del mar* (détail), 2006, terre cuite et pigments, vue du chœur, Chapelle San Pere, cathédrale, Palma



FIG.112 : Miquel Barceló, *L'ours blessé*, 2000, technique mixte sur toile, dimensions inconnues, collection Brandhorst, Cologne

que l'effigie du Christ, c'est l'image de l'être humain que Miquel Barceló a peinte. Ici le fils de Dieu nous apparaît en tant qu'homme avant tout : l'artiste fait subtilement passer sa dimension divine au second plan pour se concentrer sur son essence humaine. C'est un bien drôle de Christ en effet, sur lequel *sanguinolent* des coulures d'eau depuis le vitrail qui le surplombe ; un Christ prenant place sur la glaise craquelée entre la nuée de poissons qui s'y ébat et les pains qui s'y multiplient, que l'artiste a peint sans plus ni moins d'égards. Cela ne nous semble pas être un manque de respect envers la figure christique : ce n'est pas que celle-ci soit rabaissée au rang du reste de la Création rendue onduleuse et chatoyante par la main de Barceló, c'est qu'elle en fait tout simplement partie. Ainsi si l'artiste dépasse la parabole, c'est parce que son discours est ailleurs. Il réussit à conjuguer la dimension religieuse voulue par le lieu et sa vision intime. Force est de constater que son Christ n'est pas tellement en majesté : ce que le peintre a choisi de souligner, c'est sa vulnérabilité d'homme, cet homme qu'il rapproche d'une autre image, celle de l'ours blessé. Au vu des détails que nous avons listés, difficile en effet de penser que la ressemblance avec ce tableau - autre autoportrait en animal ? - soit fortuite. Comme à

Santa Eulalia dei Catalani, l'assimilation Christ / homme / artiste / animal marque de nouveau leur communauté de destin.

De façon générale, homme et animal se côtoient davantage dans les œuvres monumentales de Miquel Barceló que dans ses toiles. Un dernier exemple est *Le Grand Verre de Terre* qui montre que l'être humain fait partie de la nature sans pour autant la dominer. Un groupe d'Indiens coiffés de plumes et d'occasionnels visages de profil cohabitent avec la multitude des bêtes dessinées. La fresque inclut quelques thérianthropes, dont nous avons analysé des exemples (figure 70, minotaure de la couverture). On a remarqué que ces créatures composites possèdent invariablement un schéma corporel et une posture globalement humains tout en étant parés d'attributs animaux. Comme dans les peintures pariétales, c'est donc l'homme qui endosse des caractéristiques animales et non l'inverse. Le processus est encore plus visible dans le dessin reproduit en figure 69 : l'artiste y croque sa propre métamorphose en créature tenant du loup. Là encore, l'homme tend vers la bête. Barceló se présente en variante du règne animal, à l'image du carré qui, pour avoir des propriétés particulières, n'en est pas moins fondamentalement un rectangle. Dans une aquarelle réalisée en 1994 tirée du carnet *Farrutx*²⁹⁷, le peintre note : *Pages 92-93, dans le sens de la lecture, un faucon, un chevalier, un buste se transforment en oignon, c'est une espèce de définition du monde. Comme si l'homme venait de l'oignon.* Nous reproduisons le

troisième dessin en figure 113 : la métamorphose progressive d'un buste en oignon à la manière de la caricature d'Honoré Daumier dans laquelle, par des glissements de forme successifs, Louis-Philippe est changé en poire. On notera que l'évolution passe par un stade animal : entre les espèces de casque à plume et le légume cornu se situe une tête aux longues oreilles. Détail curieux : l'artiste note *comme si l'homme venait de l'oignon* alors que l'image montre le contraire. Visiblement la mutation est possible dans les deux sens. Ce que le peintre révèle sur un

mode quelque peu anecdotique, c'est encore une fois l'unité du monde naturel. L'être humain est un maillon d'une chaîne ; l'artiste majorquin le ramène à sa condition d'animal mais ce n'est pas une perte de prestige : son existence dépend simplement des autres espèces. Une vérité que l'homme contemporain semble avoir largement oubliée. En cela l'art de Miquel Barceló se fait le garant de cette unité entre l'homme et le monde, donc entre l'homme et son semblable. Pour conclure sur ce point, nous laisserons la parole à Claude Lévi-Strauss : *On a commencé par couper l'homme de la nature, et par le constituer en règne souverain ; on a cru ainsi effacer son caractère le plus irrécusable, à savoir qu'il est d'abord un être vivant. Et, en restant aveugle à cette propriété commune, on a donné champ libre à tous les abus. Jamais mieux qu'au terme des quatre derniers siècles de son histoire l'homme occidental ne put-il comprendre qu'en s'arrogeant le droit de séparer radicalement l'humanité de l'animalité, en accordant à l'une tout*



FIG.113 : Miquel Barceló, Sans titre, extrait de *Farrutx 29.III.94*, 1994, aquarelle sur papier, dimensions inconnues, collection de l'artiste

²⁹⁷ BARCELO Miquel, PICASSO Bernard, *Farrutx 29.III.94*, Ibid

ce qu'il retirait à l'autre, il ouvrait un cycle maudit, et que la même frontière, constamment reculée, servirait à écarter les hommes d'autres hommes (...)²⁹⁸.

Reconnecter l'homme à l'animal, c'est ce dont il s'agit dans la performance *Paso Doble*. Les artistes retrouvent des griffes pour lacérer le mur de glaise, le crever de leurs doigts. Munis de massues et de pioches, ils adoptent des gestes anciens pour marquer la paroi d'efflorescences vertébrales, la tuméfier de leurs coups (figure 1). Passé cette étape libératrice, les performeurs se prennent eux-mêmes comme sujets d'hybridation et *s'animalisent*. Au-delà des masques dont ils se coiffent, chaque geste les ramène à une espèce. On imagine aisément la résonnance qu'a pu avoir cette performance lorsqu'elle a été jouée devant la grotte des lions en pays dogon²⁹⁹. Dans cette culture, les masques sont en effet le support de divers rites. Alors que les effigies humaines sont tressées de fibres, celles d'animaux (gazelle, lièvre, hyène...) sont sculptées dans le bois. Lors des cérémonies, les hommes s'en coiffent pour rejouer les mythes anciens ; le masque animal, explique Alain Bilot³⁰⁰, redonne une enveloppe physique à l'esprit (le *nyama*) pour le renforcer. Le masque dévoile aussi les desseins cachés de la mort et permet de lutter contre son empire. Il offre *un support matériel aux forces libérées par la mort, faute de quoi celles-ci pourraient devenir dangereuses*³⁰¹. A n'en pas douter, les têtes bestiales arborées par Barceló et Nadj au cours de leur curieux rituel (figures 74, 75) ont dû rappeler des spectacles familiers aux villageois dogons. Les artistes jouent ainsi à faire l'animal. Ce n'est, on le pressent, pas une perte d'humanité mais une manifestation de cette humanité. Un état d'humanité ultime, pourrait-on dire, réconcilié avec sa dimension animale intrinsèque. Le matériau qu'est la glaise facilite d'ailleurs la métamorphose : le corps qui s'en charge peu à peu subit une transformation formelle et organique. Il change proprement de substance. On assiste à *une fusion corps-matière*, comme l'observe l'historien de l'art Paul Ardenne³⁰², puisque l'argile devient chair. Ce rappel de l'animalité de l'homme passe donc par une affirmation de son appartenance au règne animal et des instincts qui y sont inhérents. On pourrait y lire une régression mais s'il s'agit d'un retour à quelque chose, ce serait plutôt un retour à ce moment où l'humanité avait peut-être d'elle-même une notion encore floue, où la séparation entre l'homme et l'animal n'était pas tout à fait installée. Concernant l'art pariétal, l'idée de créature instable rappelle la thèse de Georges Bataille, celle d'un homme délaissant l'état animal et naissant à lui-même³⁰³. Celui-ci voit en effet dans les peintures de Lascaux la naissance de notre espèce ; on sait aujourd'hui que les origines d'*homo sapiens* sont beaucoup plus anciennes : au moins 200 000 ans³⁰⁴. Mais il n'est pas question dans notre propos de l'évolution biologique de l'humanité, plutôt de l'évolution de la représentation qu'elle a eue d'elle-même. Si certains exégètes émettent l'hypothèse d'hommes déguisés³⁰⁵ à propos des figures thérianthropes, d'autres y voient la marque d'une identité encore mouvante dans la psyché du Paléolithique supérieur. Jean-Louis Schefer par exemple remarque que la figure humaine est toujours un

²⁹⁸ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale, Deux*, Paris, Plon, 1973, p.45, cité in DE FONTENAY Elisabeth, *Ibid*, p.47

²⁹⁹ C'est la version filmée par Isaki Lacuesta dont de larges extraits sont intégrés à *El cuaderno de barro*.

³⁰⁰ BILOT Alain, CALAME-GRIAULE Geneviève, NDIAYE Francine (dir.) et al., *Masques du pays dogon*, Paris, Adam Biro, 2003, p.39

³⁰¹ PALAU MARTI Montserrat, *Ibid*, p.75

³⁰² ARDENNE Paul, BARCELO Miquel, *Ibid*

³⁰³ BATAILLE Georges, *Ibid*

³⁰⁴ 300 000 selon les dernières découvertes scientifiques basées sur l'étude de crânes marocains publiée en juin 2017.

³⁰⁵ Pour Alain Jaubert par exemple, l'homme à tête d'oiseau du puits de Lascaux pourrait être un chamane en transe portant un masque : JAUBERT Alain, *Lascaux, préhistoire de l'art* [DVD], *Ibid*

*carrefour morphologique entre les espèces*³⁰⁶ ; aux attributs du cervidé ou à la posture du plantigrade, son effigie n'est jamais fixe. Ces fluctuations morphologiques signifient qu'aux yeux des Paléolithiques, l'homme *n'est pas défini par sa forme*³⁰⁷. On peut alors supposer que cette absence de frontière entre les espèces humaine et animales se soit traduite par l'hybridation et le mélange. Cela signifie-t-il que dans la pensée de l'époque l'humain ne se distinguait pas totalement du reste des animaux ? Nous n'en savons rien et il paraît prudent de garder à l'esprit que notre lecture anthropocentrée est une conception moderne.

L'animalisation que nous venons d'explicitier à propos de *Paso Doble* s'apparente au principe de *fluidité* déjà évoqué et qui autorise le passage d'un être à l'autre. Coiffés de leurs masques improvisés, Miquel Barceló et Joseph Nadj se trouvent à mi-chemin entre l'humain et l'animal ; en cela leur performance relève de ce concept qui selon Jean Clottes caractérise le psychisme de Chauvet à Lascaux. De fait, il nous semble que le peintre majorquin conçoit le règne animal non comme une juxtaposition d'êtres mais comme un système qui pose comme acquis interconnexions et voyages entre espèces. Peut-être à la suite de Merleau-Ponty pour qui *ce qui existe, ce ne sont pas des animaux séparés, c'est une inter-animalité*³⁰⁸. Le philosophe entend par là que la variété physique des animaux, leurs esthétiques originales, la façon dont ils apparaissent les uns aux autres, cela est l'équivalent de notre *vie onirique*³⁰⁹ et remplit d'autres fonctions que la stricte conservation. Il s'agit donc lorsque l'on réfléchit à l'ontologie animale d'adopter ce point de vue. Cette approche de l'animal par l'esthétique et la perception rejoint une vision où la bête, sujet agissant sur le monde dans lequel elle vit, est traitée pour elle-même et non pas en négatif de l'humain. Miquel Barceló, qui ramène l'homme à sa condition fondamentalement animale, intègre celui-ci dans cette philosophie. Si nous nous sommes concentrés sur le rapport animalité / humanité, c'est que c'est l'angle privilégié d'une comparaison avec l'art pariétal ancien. Nous allons voir maintenant que l'œuvre de Barceló dépasse ce dualisme et élargit la réflexion au monde naturel dans son ensemble.

b) Vers une dimension spirituelle de l'œuvre

Au-delà de la question animale que nous venons d'examiner, que nous dit l'exaltation de ce qui est vivant chez Miquel Barceló ? Est-ce une célébration de la Création ? Peut-on de ce fait envisager une lecture sacrée de certaines de ses œuvres ? Quoique deux de ses productions majeures prennent place dans des édifices chrétiens (dont l'un est toutefois désaffecté), nous verrons qu'elles ne sous-tendent pas un message religieux au sens monothéiste du terme. Par contre il nous semble que l'œuvre entier se rapporte à une sorte de spiritualité primitive dans le rapport qu'il entretient avec les sujets naturels ; Barceló ne voit-il pas dans les ossements dont il s'entoure des fétiches, comme il le confie à Démosthènes Davvetas³¹⁰ ? On décèle en effet une dimension animiste dans l'art du peintre installé une partie de l'année en Afrique ; sans aller jusqu'à affirmer que certaines toiles sont des invocations aux esprits des objets naturels, elles sont de manière éclatante une célébration de l'énergie et de la puissance

³⁰⁶ SCHEFER Jean-Louis, Ibid, p.33

³⁰⁷ Ibid, p.30

³⁰⁸ Maurice Merleau-Ponty, cité par DE FONTENAY Elisabeth, Ibid, p.563

³⁰⁹ DE FONTENAY Elisabeth, Ibid, p.653

³¹⁰ FROMENT Jean-Louis, DAVVETAS Démosthènes, Ibid, p.126 : *A horse's skull can be as import for me as a painting by Picasso. It is true that I like to surround myself with objects. I see them as fetishes.*

évocatrice qui leur sont inhérents. Les deux *ex-votos* (figures 60 et 62), ne serait-ce que par leur titre, font référence aux sacrifices rituels. L'effet est décuplé dans l'immense *Ball de carn* (figure 114). De même facture que les toiles citées, *Danse de la viande*³¹¹ étale volailles, poissons et dardes, chèvres aux pattes écartées en tous sens. En dépit de l'impression que donne le format horizontal, les dépouilles ne sont pas pendues comme à l'étal du boucher mais présentées sur une table non figurée, telles des offrandes sur un autel. Autour et entre les corps des bêtes est disposée une profusion de tomates écarlates, pastèques et melons juteux, choux vert et rouge, papaye ouverte et citrons jaune vif. La fraîcheur et la diversité des aliments indiquent l'abondance. Le sacrifice semble alors tenir davantage du signe de reconnaissance que du vœu de prodigalité. Barceló en crée là une image particulière. *Ball de carn* diffère du rituel dogon car le sang versé n'y est pas montré. Sur les autels des villages de la falaise, le liquide rouge tache les murs de ses coulures ; les victimes sont dépecées et ingérées, spécialement leur foie où se



FIG.114 : Miquel Barceló, *Ball de carn*, 1994,

technique mixte sur toile, 285 x 725 cm, Fundació MACBA, Barcelone

loge le *nyama*, énergie de la puissance invoquée³¹². Il s'agit, comme le précise Marcel Griaule, de *redistribuer la force vitale*³¹³, d'en assurer la circulation entre les dieux et les hommes. Sur la toile, les bêtes ne sont pas entamées ; certes on les a mises à nu, mais pas découpées. Elles symbolisent l'offrande sans pour autant la rattacher à une pratique spécifique. Des *ex-votos* en effet, il y en a eu de tous temps et en tous lieux, des temples de la Grèce antique aux rituels andins et pratiques chrétiennes actuelles.

Les pyramides de crânes pourraient elles aussi participer de cultes. Barceló en réalise une série entre 1996 et 1998 ; certaines seront exposées à Santa Eulalia dei Catalani. Ces œuvres font inmanquablement penser au crâne d'ours découvert à Chauvet. Posé volontairement en évidence sur un rocher où subsistent des traces de charbon, cet ossement possédait à n'en pas douter une valeur rituelle aux yeux des hommes qui l'ont mis là. On trouve dans la grotte d'autres signes qui semblent être des témoignages de cultes : humérus de plantigrade fichés dans le sol, autre crâne d'ours marqué au charbon. On repère aussi des amas de pierres dont l'un délimite un petit bassin rendu étanche par un colmatage d'argile. Nous avons par ailleurs déjà évoqué l'anfractuosité par laquelle s'écoule l'eau en cas de fortes pluies au dessus du panneau des chevaux. Tout cela donne à penser que la *cavité* [est] *placée sous le signe de l'eau*

³¹¹ Traduction française du titre catalan *Ball de carn*.

³¹² Pour des descriptions plus complètes des sacrifices animaux chez les Dogons, voir GRIAULE Marcel, *Dieu d'eau, entretiens avec Ogotemmêli*, Ibid et PALAU MARTI Montserrat, Ibid

³¹³ GRIAULE Marcel, *Dieu d'eau, entretiens avec Ogotemmêli*, Ibid, p.123

et de l'ours, selon les mots de Pedro Lima³¹⁴. Ainsi est-il possible d'imaginer un culte à cet animal *peut-être perçu, avance Joëlle Robert-Lamblin, comme un intermédiaire entre les mondes : humain et animal, souterrain et aérien, vivant et mort (...)*³¹⁵. Quel qu'ait été son rôle, la grotte Chauvet n'est pas le seul lieu comportant des vestiges culturels : le plantage d'ossements, souvent dans des fissures, a lieu pendant des milliers d'années. A Cougnac (Lot) on relève quantité de marques digitales qui n'étant pas des tracés semblent n'avoir aucune fonction. Ces indices manifestent à l'évidence des usages magiques ou religieux ; on peut en conclure que si les peintures et gravures des grottes profondes reflètent des pratiques rituelles, ces dernières ne s'y limitaient pas et prenaient appui sur des supports variés. Chez Miquel Barceló les crânes ne sont pas réels : confectionnés en glaise ; ils ont cependant souvent pris forme à partir de modèles. Crânes de vache, d'oiseau, de chèvre s'empilent, les coiffent un bec ou une corne incongrus. La tour reproduite en figure 36 comporte même un crâne humain. Cette série de sculptures a été réalisée avant que l'artiste ne voie l'autel de l'ours au Pont d'Arc ; c'en est alors presque une préfiguration. Dans le sanctuaire palermitain, les accumulations de crânes s'ajoutent aux dessins d'animaux pendus et aux masques de bêtes. Elles marquent l'espace sacré de leur présence comme les résurgences de rites préhistoriques. Ce sont des ponctuations païennes dans ce lieu anciennement chrétien³¹⁶ ; le décor de l'église transcende la croyance monothéiste pour affirmer la persistance de cultes païens aux accents magico-religieux vieux comme l'homme. Le sanctuaire se change en univers curieux où l'animal est roi, comme dans la grotte. L'œuvre est alors la manifestation d'une liaison entre notre monde et l'autre, quel qu'il soit, quel que soit le nom qu'on lui donne. Le singulier autoportrait de terre cuite de la figure 72 ne dépareillerait pas au sein de cet ensemble. Ses cornes et la peinture qui le recouvre grossièrement telle la bouillie versée pendant les sacrifices l'apparentent aux objets rituels animistes. Privée de bouche, l'autoportrait rappelle aussi les « Vénus » du Paléolithique supérieur. De celle de Hohle Fels aux plus récentes *Dame de Brassempouy* et *Vénus de Willendorf*³¹⁷, aucune des statuettes préhistoriques ne présente de bouche alors que chez certaines les yeux sont figurés. Des œuvres comme *Autoretrat ½ Llull ½ cabrit*, remarque Enrique Juncosa, *semblent avoir été [créées] pour être installées, comme l'a suggéré Castor Seibel, sur l'autel d'un culte animiste*³¹⁸.

Plus évidente encore est la parenté avec l'animisme dans la performance *Paso Doble*. Au cours de leur ballet dansé avec la glaise, Barceló et Nadj semblent se défaire peu à peu de leur enveloppe humaine pour adopter celles des animaux dont ils affublent leurs têtes. Il n'y a pas là simple représentation mais identification - métamorphose, avons-nous déjà souligné. Cela fait clairement écho au culte des Masques chez les Dogons qui prend place lors de diverses cérémonies : fête des semailles, Dama (rite pratiqué quelque temps après des funérailles pour assurer le passage de l'âme dans l'autre monde), Sigui (organisé tous les soixante ans *pour renouveler le Grand Masque (...) et consacrer à sa garde des Initiés considérés comme les nouveaux répondants de l'âme ancestrale*³¹⁹). Ces rites prennent la forme de danses où des

³¹⁴ LIMA Pedro, Ibid, p.82

³¹⁵ Joëlle Robert-Lamblin, in CLOTES Jean, *La grotte du Pont d'Arc*, Ibid, p.75

³¹⁶ L'église a été désacralisée et fait aujourd'hui partie de l'Institut Cervantès.

³¹⁷ Datées respectivement de l'Aurignacien (entre 35 000 et 40 000 B.P. pour la *Vénus d'Hohle Fels*) et du Gravettien (entre 29 000 et 22 000 ans pour la *Dame de Brassempouy* et aux environs de 23 000 ans pour celle de Willendorf).

³¹⁸ Enrique Juncosa reprend ici l'argument de Castor Seibel selon lequel (...) *l'art de Barceló [est] un art sacrificiel : ses tableaux [étant] comme élaborés pour le maître-autel d'une religion païenne en train de se créer*, in SEIBEL Castor, Ibid, p.15-16 ; JUNCOSA Enrique, *Le sentiment du temps*, Ibid, p.25

³¹⁹ GRIAULE Marcel, *Masques dogons*, Ibid

hommes arborent des masques d'animaux - le plus grand, celui du Sigui, mesurant jusqu'à dix mètres de hauteur. Rien dans leur réalisation n'est laissé au hasard, chaque étape participant de la sacralisation de l'objet. Dans un documentaire sur Marcel Griaule, Jean Rouch en décrit la confection³²⁰ : avant d'être coupé, l'arbre dans lequel sera taillé le masque est aspergé de *l'eau des ancêtres* ; une fois réalisé, ce dernier est décoré de plumes et coloré ; enfin le danseur complète son costume d'une jupe, d'une cagoule et de bijoux sonores. Dans *Paso Doble*, les masques ne sont pas de bois mais d'argile, roche sédimentaire formée par l'altération d'autres roches, en cela matériau chargé de mémoire qui ramène aux tracés digitaux de Chauvet autant qu'aux figurines antiques. L'ensemble de la performance est comme une résurgence des cultes animistes ; à la fin Joseph Nadj s'écroule vaincu face à la paroi de glaise et Miquel Barceló lui administre le coup de grâce³²¹. Les masques ont été rendus à la matière et le mur qu'elle forme peut alors engloutir les artistes. Retour à la matrice ? Passage dans l'autre monde ? La performance, de toute façon, est libératrice, cathartique. L'analogie avec le rituel animiste est en tout cas explicite. *Je me demande si un archéologue du futur qui découvrirait ce qui reste de cette œuvre dans 30 000 ans l'associerait à l'art contemporain ou (...) à des pratiques rituelles. Je ne sais pas s'il ferait la différence. Je ne sais d'ailleurs pas s'il y a une différence*, s'interroge Paul Ardenne. A quoi Barceló répond qu'il n'y en a pas³²².

La performance qui combine gestuelle, matière et ambiance sonore entraîne l'immersion dans un ailleurs temporel et spatial, culturel aussi. Dès lors pour les artistes, l'expérience sensorielle est totale. Pour le spectateur, l'œuvre-cérémonie met en scène des gestes ancestraux et ménage un accès à des émotions fondamentales. Elle ouvre la voie à une forme de spiritualité primitive. Chez les chasseurs archaïques³²³, celle-ci est sous-tendue par un *langage universel qui recourt aux mêmes systèmes de représentation et aux mêmes modalités stylistiques dans le monde entier, repose sur des associations de figures et de symboles qui sont le fruit d'une même logique et d'une même manière de penser et de s'exprimer*, observe Emmanuel Anati³²⁴. Dès ce qui nous semble être les origines, l'art est l'expression de questionnements existentiels qui traduisent la recherche de l'identité de l'homme et le mystère de la mort. Dans son essai critique de la vision chamanique³²⁵, Michel Lorblanchet dénonce avec virulence la lecture qualifiée d'injurieuse qui consisterait à penser que les hommes se seraient adonnés à une forme d'art immuable pendant des milliers d'années, qui plus est dans des régions très étendues. Ce serait selon lui prendre ces hommes pour des *simples d'esprit*. Pourtant, admettre une forme de permanence dans l'art pariétal³²⁶ ne revient pas à en nier les multiples variations régionales et temporelles (l'art de Lascaux n'est stylistiquement pas celui de Chauvet). Si les rites et la cosmogonie de ces peuples nous sont à jamais inaccessibles, force est de constater à la suite de Jean Clottes que l'art rupestre paléolithique présente plus de constances que de dissemblances et qu'à travers lui il s'agit probablement de la manifestation d'une *religion dont les bases conceptuelles sont restées suffisamment stables pendant plus de vingt millénaires pour engendrer des comportements identiques à l'échelle de l'Europe*³²⁷. Cela rejoint

³²⁰ *Autour de Marcel Griaule - Sous les masques noirs*, in ROUCH Jean, Ibid

³²¹ Le peintre rapporte d'ailleurs que lorsque le spectacle leur a été présenté, les villageois dogons ont un instant cru que Nadj était mort.

³²² ARDENNE Paul, BARCELO Miquel, Ibid

³²³ Auxquels appartiennent les chasseurs-cueilleurs ayant orné les grottes au Paléolithique supérieur.

³²⁴ ANATI Emmanuel, Ibid, p.318

³²⁵ LORBLANCHET Michel (dir.), Ibid, p.112

³²⁶ Alain Testart mentionne par exemple le *programme iconographique commun, que l'on ne retrouvera plus jamais après, ni au mésolithique, ni dans l'art océanien, africain ou amérindien* ; TESTART Alain, Ibid, p.18

³²⁷ CLOTTES Jean, *Pourquoi l'art préhistorique ?*, Ibid, p.266

l'hypothèse d'Emmanuel Anati selon laquelle l'art, la religion et le langage, auraient des points de départ, des origines³²⁸. Notons toutefois que son propos est universel alors que le nôtre se limite à l'arc franco-cantabrique ; qui plus est, nous ne sommes pas en mesure de dire si l'art le plus ancien dont nous avons connaissance (Chauvet en faisant partie) est réellement le *premier*. Quoiqu'il en soit, s'il paraît illusoire de vouloir échafauder une cosmogonie paléolithique ou définir les jalons d'une religion à cette époque, nous pouvons affirmer sans risque que la grotte y tenait un rôle particulier. Ses décors non naturalistes traduisent en effet des choix opérés entre les animaux, instaurent une hiérarchie, peut-être encore signifiée par les symboles ; ils supposent donc une conceptualité propre. La grotte est un lieu sacré, ses parois le réceptacle des représentations mentales des hommes. Lieux initiatiques peut-être, antres tapissées de mythes certainement, les cavités ornées tenaient assurément un rôle spirituel de premier plan au sein des groupes humains.

Pour clore sur le thème de la religion primitive, revenons à Miquel Barceló. D'aucuns, comme Joëlle Busca³²⁹, ont pu soutenir que le thème récurrent du peintre majorquin est la mort. Nous ne le pensons pas. Certes l'artiste a abondamment usé du motif du crâne, récurrent dans l'histoire de l'art depuis ses origines. A Avignon il dispose celui d'un animal parallèlement à la tête d'un gisant médiéval. Est-ce le reflet du trépas de l'homme ? Ce serait là une lecture un peu littérale ; on devine plutôt une commune finitude : humain et animal sont des êtres transitoires, quelle qu'ait été la place prépondérante que l'homme s'est donnée depuis la Renaissance. Au Musée Picasso, l'artiste bâtit un *Grand mur de têtes* (figure 115), assemblage éphémère de 350 briques. Tordues, écrasées, déformées, elles composent une mosaïque décousue d'effigies floues, de tentatives de visages qui peinent à s'extraire de la gangue préfabriquée. Quoique la sécheresse du matériau oriente le regard, rares sont en fait les crânes. Certains visages sont des autoportraits parfois rehaussés d'une rare trace de couleur, d'autres masques difformes peut-être l'image de primates. L'ensemble s'apparente en tout cas à une sorte de galerie de l'humanité. Pourtant, les briques disjointes laissent passer l'air et la



FIG.115 : Miquel Barceló, *Le Grand mur de têtes* (détail), 2016, briques de terre cuite et torchis, dimensions inconnues, œuvre éphémère, Musée Picasso, Paris

³²⁸ ANATI Emmanuel, Ibid, p.88-89

³²⁹ BUSCA Joëlle, Ibid, p.10

lumière, donc la vie. De façon générale, quoique nombre d'œuvres de Miquel Barceló fassent allusion plus ou moins directement à la mort (entre autres les cadavres animaux dont nous avons abondamment parlé), son propos n'est selon nous jamais morbide. Il s'agit à l'inverse souvent d'exalter le principe vital. Castor Seibel déclare que sur les toiles on voit la mort en action, tel un insecte englué dans la pâte³³⁰. Mais cet insecte se débattant, ce pourrait à l'inverse être l'image d'une vigueur qui n'a pas dit son dernier mot. Il nous semble donc au contraire qu'on y voit la vie à l'œuvre : les matières en décomposition, par exemple, ne sont qu'une étape vers une matière nouvelle. Ce qui n'est plus sera de nouveau, différemment. Le ver de terre, celui du *Grand Verre*, n'est-il d'ailleurs pas pour la terre l'artisan de la régénération ? La vie est foisonnante et multiforme, la mort fait simplement partie de son cycle. C'est toujours la vie qui a eu le dessus dans le cycle naturel. Elle fleurit sous la vague de *Bajo del mar* et se réfugie dans les plis, tableau dans lequel flottent des créatures sous-marines mêlées aux taches de couleur vives qui soulignent le chatonnement du milieu. Sous le pinceau, les formes de vie en apparence les plus insignifiantes sont magnifiées. L'artiste dévoile le monde naturel dans toutes ses dimensions, du microscopique aux constellations³³¹ dont quelques toiles dépeignent l'immensité. Aussi l'œuvre de Barceló nous semble-t-il sous-tendre une croyance dans les forces de la nature, comme une foi païenne qui imbriquerait l'animé et l'inerte. Nombre de productions célèbrent le monde naturel, en démontrant l'homogénéité, des cellules aux mammifères en passant par les céphalopodes. Enrique Juncosa y voit du reste une évolution chronologique à l'image de la théorie darwinienne, de la bactérie à l'animal³³². C'est pourquoi l'œuvre possède une profondeur existentielle en nous faisant prendre conscience que l'humain est partie prenante du cycle, entre les animaux et la terre. Il participe du mouvement élémentaire, simplement. *Pour moi l'image du monde est une flaque d'eau avec des bestioles qui s'agitent autour. Ce n'est pas l'étrangeté qui me fascine*, rapporte le peintre à son ami Hervé Guibert³³³. Le monde naturel est assez prodigue en formes et couleurs pour qu'il n'y ait pas besoin d'aller chercher fantasmagories ailleurs.

Son propos philosophique, Miquel Barceló le transmet encore en ôtant à la plupart des travaux que nous avons examinés dans cette étude toute référence à un temps et à un lieu définis, ce qui leur garantit une portée universelle. Cet aspect est d'abord caractérisé par le défaut de référence spatiale. Pour commencer on note la quasi absence de perspective ; l'ombre présente dans *Sahel vanitas V* (figure 38) est dans l'ensemble de l'œuvre bien rare. Les sujets sont montrés frontalement, si besoin le plan est ramené à la verticale, comme dans *Jument qui accouche* (figure 7), de façon à ce que rien ne puisse échapper au regard. Le point de vue adopté est donc celui du spectateur. De plus il n'y a dans les tableaux quasiment jamais de ligne de sol, les pendus faisant de ce point de vue exception (figures 44 et 45). Tout au plus est-elle induite mais non figurée (on la pressent sous les pattes du félin et du taureau, figures 17 et 83). Cela est aussi vrai pour l'art pariétal : le sol n'est pas dessiné mais de temps à autre suggéré par le relief, l'altération ou la couleur de la roche (la Licorne, figure 68) qui offrent alors une assise

³³⁰ SEIBEL Castor, Ibid, p.19

³³¹ Nous reprenons ici une formule poétique du peintre qui déclare *jouer avec cette image du plus petit au plus grand, de choses presque microscopiques, du monde des insectes ou du monde des bactéries, avec une perspective jusqu'aux constellations...* ; COLLECTIF, Miquel Barceló, Ibid, p.54

³³² JUNCOSA Enrique, *Miquel Barceló, 1984-1994*, Valence, IVAM / Generalitat Valenciana, 1995, p.114 : (...) *right at the start of the eighties (...) Barceló imitated bacterial activity by direct painting of forms that were zoomorphic or, later, as a result of natural evolution, animal.*

³³³ Entretien inédit avec Hervé Guibert, avril 1991, in COLLECTIF, *Miquel Barceló*, Ibid, p.80

naturelle aux animaux. Alain Testart précise que la ligne de sol et le socle n'apparaîtront dans les dessins et le mobilier qu'au Néolithique³³⁴.

De façon générale les sujets flottent littéralement à la surface des parois, dans des configurations d'aspect souvent aléatoire. Nombreux sont les panneaux où les bêtes sont en effet entremêlées voire superposées (cela est particulièrement visible sur la grande frise du Pech Merle, figure 116), ce qui s'explique parfois par l'ajout de figures à différentes époques. De cette apparente anarchie Jean Clottes fait une lecture chamanique : les images issues de la transe sont par essence multiples,

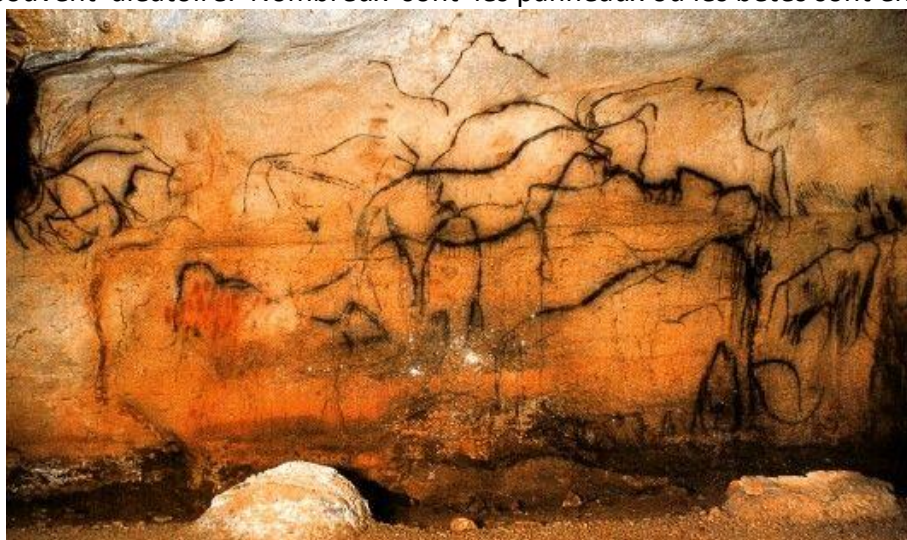


FIG.116 : *Frise noire* (un cheval, quatre bisons, onze mammoths, quatre aurochs), environ 25 000 ans B.P., oxyde de manganèse et traces d'oxydes de fer, longueur du grand bison en haut à droite 82 cm, Grotte du Pech Merle, Lot

imbriquées les unes dans les autres, mouvantes. De plus, *chaque nouvelle représentation participait de la puissance accumulée et y ajoutait la sienne*³³⁵. Chez Miquel Barceló aussi, l'aspect aléatoire est un parti-pris. A la surface de la toile, les motifs se déploient sans ordre perceptible, renforçant l'aspect *naturel* de l'ensemble. Nous avons vu que cela est en partie dû au fait que la composition est dictée par le comportement du matériau, le sujet émanant souvent de la matière et du geste, particulièrement dans les toiles bosselées. De ce point de vue *Amataba* (figure 6) est un rare contre-exemple où le regard est guidé par un mouvement centripète. Quelques branches égarées et l'ocre-rouge de la terre comblent curieusement le ciel ; ils referment le tableau dans sa partie supérieure et ramènent l'œil vers le vide central. Rares cependant sont les œuvres dans lesquelles les motifs sont orientés selon une ordonnance précise. C'est le cas de *Setze penjats* (figure 44) ; les bêtes y sont pendues à un fil, conférant une horizontalité marquée à la composition. Mais ce fil ne structure déjà plus les figures de *Fil bleu* (figure 40) : beaucoup s'en sont affranchies et errent sur la surface. Hormis les portraits et les tableaux assimilables à ce genre (présence d'un sujet unique humain ou animal), les compositions de Barceló sont sans centre ; on pourrait presque parler de *all over* puisque les motifs occupent tout le champ pictural. Selon John Berger, *les choses peintes désertent le centre de la toile et se réfugient aux extrémités*³³⁶ car elles refusent le cadre, la place assignée. En ce sens elles jouissent d'une forme de liberté autorisée par le peintre. Le *Grand Verre* est un entrelacs d'animaux, d'hommes et de motifs vaguement végétaux sans mention de sol ni de ciel. C'est un espace indéfini, non référencé. La Nature s'y déploie comme bon lui semble en dehors de toute borne ou orientation. Le décor de la cathédrale de Palma est pareillement une portion du monde où pains et choux flottent au même titre que les poissons. L'absence de ligne de sol, de référence spatiale annihile indubitablement toute identification à un lieu ou contexte

³³⁴ TESTART Alain, Ibid, p.44

³³⁵ CLOTES Jean, *La grotte du Pont d'Arc*, Ibid, p.74

³³⁶ BERGER John, Ibid

particuliers. L'espace est en quelque sorte oblitéré et cet anéantissement permet à l'œuvre de dépasser le local pour atteindre à l'universel.

Autre moyen d'extraire cette dernière de l'« ici et maintenant » : le bannissement du récit. Les sujets prennent la plupart du temps place dans des fonds non narratifs que seule la variation des teintes sauve de l'uniformité. Du jaune vif des *ex-votos* à l'argile brossée du *Grand Verre*, les fonds - quand l'artiste en a figuré un (à Santa Eulalia il a dessiné directement sur le mur), sont sans motif. Rare exception : le gorille s'égosillant en figure 109. On sait que le peintre l'avait vu au zoo ; des coups de pinceaux vigoureux dessinent un semblant d'espace ; la présence d'une fenêtre à moitié obstruée par le gris du fond nous informe que l'animal, contre toute attente, est enfermé à l'intérieur d'un bâtiment et non dans une cage à l'extérieur. Si les fonds sont en général non narratifs, les sujets ne racontent rien non plus. Les *ex-votos*, par exemple, n'informent pas sur le déroulé du sacrifice, ils se contentent d'un présenter les objets ; cela suffit à évoquer le sujet sans l'enfermer dans un lieu et une culture précis. De la même façon *Paso Doble* fait se succéder les tableaux de ce que nous avons rapproché d'un rite animiste. Pourtant le contexte en est totalement indéterminé, le lieu indéfini. Le panneau de glaise, matériau universel s'il en est, n'ancre pas le culte ; celui-ci semble alors relever des peuples de toutes les époques. L'absence de narration est aussi ce qui caractérise l'art pariétal paléolithique. Hormis les interactions entre animaux (voir les rhinocéros affrontés de la figure 29), les scènes y sont en effet inhabituelles. On pressent que quelque chose se trame dans la scène du puits de Lascaux (figure 67) bien qu'on ne sache quoi, mais cette intrigue fait figure d'exception. Le plus souvent les animaux sont juxtaposés sur les parois sans qu'il soit fait mention d'un contexte. Les artistes n'ont pas figuré de fond, non plus qu'ils ont inclus dans leurs décors d'élément du paysage. On ne relève ni arbre, ni montagne, ni rivière, ni soleil, ni nuage - rien qui pourrait installer un cadre temporel ou spatial. C'est un art non scénique, ce pourquoi Alain Testart exclut d'ailleurs qu'il se rapporte à une mythologie³³⁷. S'il n'y a aucun végétal sur les parois des cavernes, on n'y trouve pas plus de scènes domestiques ou de chasse où l'humain serait vu en action, comme dans l'art rupestre sud-africain. Les enfants en sont absents, les hommes fortement schématisés, les femmes réduites à de simples symboles. Les nombreux signes associés aux figures nous sont incompréhensibles et l'on doit garder à l'esprit que si l'art paléolithique raconte quelque chose, nous ne percevons pas quoi car les codes s'en sont perdus au fil des millénaires. Si dramaturgie il y a, elle n'est en tout cas pas directement lisible. L'œuvre de Miquel Barceló, de même, ne raconte pas - elle *présente* mais ne *représente* pas, selon ses propres mots. On pense alors à Francis Bacon, pour qui toute narration était à bannir car elle tue la sensation. Nous avons vu qu'il s'agissait chez lui de produire un art visant les sens plutôt que l'intelligence. La peinture de l'artiste majorquin accomplit aussi cela et son propos dépasse cette dichotomie (comme celui de Bacon, du reste). En excluant toute référence extérieure, Barceló évite de circonscrire le sujet, de l'assigner à résidence. Son œuvre se situe alors au-delà du local, de l'événement. *Somalia* 92 (figure 45), pourtant, semble faire exception à tout ce que nous venons de dire. Une scène y est figurée qui prend place dans un espace défini notamment par une ligne de sol, la composition est rigoureuse : centralité du sujet, le brin d'herbe de gauche faisant pendant au chien situé à droite. Référence directe à un épisode contemporain surtout : c'est en 1992 qu'une force de l'ONU est intervenue en Somalie sous commandement états-unien alors que le pays où sévissait une grande sécheresse était en proie à la guerre civile. Nous ignorons à quel moment de l'année Barceló a réalisé son tableau mais l'intervention a eu lieu en décembre. Il est donc probable que la toile ne fasse pas référence à cet événement particulier mais plus largement à la situation dramatique dans

³³⁷ TESTART Alain, Ibid, p.93 ; nous avons débattu de cet aspect dans le chapitre précédent.

laquelle était plongé le pays. On devine alors que l'image incarne le drame des victimes sur lesquelles se sont abattus tous les désastres, naturels et humains. Le choix de la posture christique pour la dépouille animale - immédiatement reconnaissable par tous - renforce dès lors l'universalité du propos. Si *Somalia 92* déroge aux caractères listés plus haut, ce n'est que pour mieux embrasser ce propos.

Cette peau suspendue [qui] se change en image du Christ (...), il ne s'agit pas pour l'artiste d'un blasphème ou d'un goût morbide pour la cruauté, écrit Maria-Antonia de Castro dans le catalogue d'une exposition d'artistes espagnols organisée à Martigny³³⁸. A l'image de nombreuses crucifixions peintes au cours de l'histoire, il est davantage question d'éveiller la compassion. Mais si le Christ du retable d'Issenheim³³⁹ incite le spectateur à s'identifier à sa souffrance et par là à celle de l'humanité entière, qu'en est-il de la dépouille peinte par Barceló dont on ne sait avec certitude de quel animal il s'agit ? Après les Christ de la cathédrale de Palma et de Santa Eulalia, nous avons là un autre exemple de dépassement du message chrétien. Disons en fait que celui-ci se trouve élargi à toute la communauté des vivants. En ce sens on peut à la suite de M.A. de Castro parler d'*une religion qui s'invente*³⁴⁰ dont l'objet englobe la Création dans son ensemble ; une forme de réflexion sur ce qu'est le sacré, ou plutôt sur ce qui devrait l'être dans nos sociétés d'abondance. Des préoccupations centrales de la pensée humaine somme toute, dont les parois des grottes se font déjà l'écho. En assimilant homme et animal, Miquel Barceló rappelle leur identité commune. Pour autant l'artiste n'est pas moralisateur : il présente et le spectateur dispose. Le message, *in fine*, est proche de celui exprimé par Lévi-Strauss³⁴¹ : à trop dissocier l'homme de l'animal, on court de le risque de nier à l'homme ce que l'on nie trop souvent à l'animal : l'humanité avec laquelle on devrait le traiter. Les carcasses en croix autant que les Christ des sanctuaires ne sont ainsi pas des œuvres religieuses dans le sens où leur propos premier n'est pas le message chrétien. De la même façon, nous avons lu certaines productions à la lumière de la cosmogonie dogon, mais une personne qui n'aurait pas connaissance des affinités de Miquel Barceló avec cette culture n'y décèlerait pas d'allusion spécifique. Il est pourtant certain qu'elle y reconnaîtrait la référence à l'animisme dans sa profondeur originelle autant qu'elle saurait repérer dans *Paso Doble* la permanence de gestes anciens. Les évocations répétées de l'art préhistorique - les *résurgences* du titre de la présente étude, inscrivent encore l'œuvre dans l'atemporel - l'éternel présent dont parle l'historien Sigfried Giedion à propos de la naissance de l'art³⁴². Les productions de Barceló, en effet, sont anhistoriques, leurs sujets - animaux, hommes, végétaux et minéraux - étant par essence universels et permanents. Le temps n'y est perceptible que parce qu'il passe sur les objets en décomposition, qu'il altère pigments et matières. Le monde naturel n'est pas circonscrit à une époque ni à un lieu. L'art de Miquel Barceló, profondément ancré dans l'environnement qui en permet la genèse, s'émancipe des jalons de culture, de temps et d'espace. Il se situe au-delà du contingent, du local, de l'événement. Son œuvre, qui n'a pas de portée sociale directe, possède pourtant une épaisseur existentielle essentielle dans notre société qui a largement perdu de vue l'enchantement du monde.

³³⁸ DE CASTRO Maria-Antonia, *De Picasso à Barceló*, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 2003, p.222

³³⁹ Réalisé par l'artiste allemand Matthias Grünewald entre 1512 et 1516.

³⁴⁰ DE CASTRO Maria-Antonia, *Ibid*, p.222

³⁴¹ Voir note 298.

³⁴² GIEDION Sigfried, *L'éternel présent, La naissance de l'art*, Bruxelles, La Connaissance, 1965, cité dans JUNCOSA Enrique, *Miquel Barceló, le sentiment du temps*, *Ibid*, p.72

CONCLUSION

Au début de cette étude nous avons postulé que la connaissance fine et étendue qu'a Miquel Barceló de l'art des origines a pu nourrir son travail. L'objet de notre développement a donc été d'examiner un certain nombre d'aspects iconographiques et techniques des œuvres respectives afin d'en dégager analogies et divergences. Sur le plan iconographique d'abord, le constat essentiel est que les deux formes d'art - l'ancienne et la contemporaine, partagent une thématique commune, celle de l'animal, de loin prépondérante chez chacune. C'est en effet une caractéristique de l'art pariétal autant que de celui de Miquel Barceló après plus de quatre décennies de création. Les animaux dépeints de part et d'autre ne le sont généralement pas en conjonction avec l'homme : les parois des grottes ne comportent que des allusions ponctuelles à l'être humain alors que chez l'artiste catalan il n'y a que le Christ qui apparaisse aux côtés d'animaux³⁴³. Remarquons que l'art rupestre associe très souvent bêtes et symboles ; cela n'est évidemment pas le cas de Barceló qui a par contre entouré certaines de ses carcasses de fruits et légumes dans des scènes rappelant des sacrifices animistes. Autre similarité : la présence de créatures composites chez les deux, en grande majorité anthrozoomorphes. On note parallèlement que le peintre comme ses ancêtres des grottes représente des bêtes de son environnement - chèvres, ânes, volailles sont très communs à Majorque et partout en Afrique - sinon des animaux qu'il a d'une façon ou d'une autre rencontrés (*Flocon de neige* de la figure 109) ou dont il a manipulé ossements et carcasses. Cela entraîne chez lui un traitement individualisé et non iconique de l'animal, ce qui semble être largement le cas à Chauvet par exemple. Les deux bestiaires étant composés d'animaux familiers, il est par contre logique que les espèces diffèrent parce que plusieurs milliers d'années les séparent et que certaines - comme le mammoth, ont tout bonnement disparu ou n'existent plus en Europe (le rhinocéros). Ainsi les bovins sont-ils relativement nombreux des deux côtés (vache, taureau, bœuf chez Barceló ; aurochs en art pariétal) ; les équidés, premier motif dans les grottes, ne sont représentés que par la *Jument qui accouche* et quelques chevaux dans le *Grand Verre*. Sur cette même fresque on trouve de rares rennes alors qu'ils sont nombreux avec les cerfs et autres bouquetins à se partager les surfaces rocheuses. Quant à l'ours, très commun à Chauvet, l'artiste espagnol n'en a fait que le portrait reproduit en figure 112. Les poissons, par contre, sont un de ses sujets de prédilection avec les divers crustacés et céphalopodes qu'il admire depuis son enfance dans les fonds méditerranéens, alors que les artistes paléolithiques n'en figurent que très rarement. Notons pour terminer cette comparaison iconographique qu'une bonne partie du bestiaire de Miquel Barceló est constituée de thèmes absents des décors pariétaux : les crânes et ossements (on a malgré tout souligné la parenté des pyramides de crânes avec de possibles rites préhistoriques) ainsi que les animaux pendus dont la filiation peut être établie avec une tradition artistique plus récente, décrite dans la première partie du chapitre 2.

Sur le plan du traitement pictural maintenant, les animaux sont dépeints en groupe ou isolés dans les deux formes d'art qui ne se contraignent de plus pas à en figurer le moindre détail anatomique. De ce point de vue la vraisemblance suffit. D'autre part les tailles relatives des bêtes n'y sont pas respectées, comme on l'a constaté dans *Le Grand Verre de Terre*. Par contre Miquel Barceló se montre plus fidèle aux proportions corporelles ; on a en effet remarqué que les styles diffèrent dans les arts pariétaux : les chevaux de Lascaux, par exemple, ont un ventre

³⁴³ Ce point est vrai pour l'ensemble des œuvres examinées au cours de cette étude et pour la grande majorité des autres, les contre-exemples étant rares.

trop volumineux et une petite tête. La grande majorité des figures animales paléolithiques est aussi dessinée de profil alors que Barceló ne privilégie aucun cadrage ; elle est en outre définie par un cerne noir, le volume étant rendu par l'estompage ou l'ajout d'aplats colorés. Chez Barceló comme chez Cézanne, c'est la couleur qui porte le sujet. Le dessin n'est pas plus décisif dans les œuvres tridimensionnelles : dans *Bajo del mar* les poissons sont formés par les creux et les bosses ménagés dans la peau de glaise, les pigments en fournissant seulement l'habillage final. Si le *Grand Verre de Terre* est encore manière d'exception, c'est parce qu'il n'a pas de couleur, ou plutôt une couleur unique, celle de la glaise, d'où la primauté du dessin. Les animaux des cavernes, enfin, sont répartis suivant des conventions (en éventail, à la suite, face à face), ce qui a parfois un effet hiératique, même sur des animaux pris dans les interactions naturelles de la vie sauvage. Il n'y a pas de tel parti-pris dans les tableaux de Miquel Barceló dont l'organisation spatiale est aléatoire voire imposée par les caprices du support ou de la matière. C'est donc au niveau du style que l'on relève le plus de divergences, ce qui est compréhensible puisque l'art pariétal a été réalisé par différents artistes sur de longues périodes et de vastes territoires. Une unité stylistique aurait pour le moins été étonnante. Globalement, si les œuvres du Paléolithique et de Barceló diffèrent dans la manière, les similitudes sont nombreuses concernant des aspects essentiels comme la prépondérance du thème du bestiaire, la présence de thérianthropes ou encore la volonté de ne pas faire un art réaliste.

Concernant les aspects techniques nous avons relevé quantité de points communs : confection manuelle des outils selon les besoins ou en fonction de ce qui est disponible, fabrication des matières colorantes, procédés induits par l'environnement (le pays dogon est de ce point de vue prodigue qui permet à Barceló de découvrir l'art ancestral de la terre cuite et d'expérimenter à partir du travail des termites). Pratique intense de la gravure de part et d'autre ; proximité avec l'environnement naturel qui garantit une partie des fournitures. Certaines des œuvres de l'artiste majorquin prennent aussi des tailles dignes des décors pariétaux, pas seulement les pièces monumentales mais un certain nombre de toiles qui recréent parfois les aspérités de la paroi rocheuse. Le relief et le support sont donc deux aspects notoires d'une parenté avec l'art pariétal. Au niveau de la démarche, si chez Barceló la matière commande la forme et le geste prévaut sur l'image, il n'en est pas de même dans l'art préhistorique sauf à considérer l'exploitation des reliefs de la roche. En cela la tache naturelle (ou l'altération de la paroi) possède un fort potentiel d'évocation, au même titre que celle recherchée pour les mêmes raisons par le peintre. Par ailleurs on relève une identique adaptation de la pratique artistique aux conditions du milieu, surtout en Afrique. Le contexte sub-saharien présente en effet des similarités avec ce que devaient être les conditions de création au Paléolithique supérieur : omniprésence des animaux et de la mort, exacerbation du phénomène vital, nécessité de travailler vite en raison de la chaleur - ce qui devait être le lot des créateurs dans les grottes où s'éclairer n'allait pas de soi. Aux propres dires de l'artiste, le climat malien est le plus souvent si éprouvant qu'il se retrouve dans un état proche de la transe, circonstance que Jean Clottes juge à l'origine de nombreuses images rupestres. De façon générale, l'acte créatif est une mise à contribution poussée du corps de l'artiste, que ce soit pour Barceló ou ses prédécesseurs qui devaient parfois se mettre dans des positions pour le moins périlleuses de façon à peindre en hauteur ou dans des zones reculées des grottes.

Notre constat a jusqu'ici permis de dégager nombre de plans sur lesquels les œuvres de Miquel Barceló et celles des grottes se rejoignent, ainsi que certains points de divergence. Nous allons voir maintenant comment l'art paléolithique - en particulier ce qu'il avait pu admirer à Chauvet,

a nourri une de ses plus importantes productions. L'influence est particulièrement visible dans la verrière de la Bibliothèque nationale de France, comme l'artiste l'a lui-même souligné. L'iconographie animale y est pareillement abondante et variée, les sujets figurés à toutes les échelles sans respect des leurs tailles relatives. *Vidre de meravelles* pourtant, présente un certain nombre d'humains perdus dans le foisonnement animal, pour certains précisément identifiables tels les Indiens coiffés de plumes. En dehors de cette distinction la comparaison de certaines images témoigne de façon éloquente en faveur de la ressemblance : sujets groupés et superposés des figures 50 et 51, abondance des figures croquées de profil comme dans l'art rupestre, bêtes immortalisées en train de se déplacer voire de courir (figure 52), mêmes silhouettes d'équidés (figure 53). Au-delà de ce traitement pictural, le format du *Grand Verre de Terre* est à la taille de certaines parois rocheuses (plus grand même) ; le matériau utilisé, d'autre part, rappelle les dessins digités que l'artiste a vus à Chauvet et sur lesquels il a travaillé en tant que membre de l'équipe scientifique pour la restitution de la grotte. Tracés au geste premier, unique, souvent recherché par le peintre. Enfin, dictée par la fine couche d'argile, la primauté du dessin et non de la couleur, fait exceptionnel. On l'a vu, la visite de cette cavité l'a profondément marqué et ses fonctions lui ont permis d'en acquérir une connaissance intime. Mais le peintre portait un intérêt à l'art préhistorique avant de visiter la caverne du Pont d'Arc. Cela se traduit par exemple par la récurrence du thème de la grotte dans sa production et le travail sur le support qui en découle : tableau éponyme de 2002, toiles aux stalactites, plafond des Nations Unies achevé en 2008. L'attrait ne se limite donc pas aux seuls dessins pariétaux mais concerne leur cadre au sens large : la grotte et la paroi rocheuse que Barceló recrée à sa façon dans ses toiles bosselées et en recouvrant la chapelle de Palma d'une peau de glaise. Du reste, comment imaginer que l'artiste ne se soit pas un peu imaginé en créateur préhistorique lorsqu'il dessinait au fusain à même les murs de Santa Eulalia ? Peut-être était-ce d'ailleurs là une citation explicite.

Mais si l'art paléolithique imprègne certaines œuvres du peintre majorquin sur un plan tantôt matériel, tantôt thématique, qu'en est-il de son propos ? La réponse à cette question est nécessairement hasardeuse dans la mesure où en l'absence de témoignages oraux ou écrits l'interprétation que l'on fait des décors pariétaux ne peut être que conjecturale. Ainsi est-il par exemple impossible de se prononcer sur les ambitions créatives des artistes préhistoriques. La fonction de l'image a par contre donné lieu à diverses théories dont il faut garder à l'esprit qu'elles ne sont jamais qu'hypothèses : magie de la chasse, totémisme, chamanisme. Un point est sûr cependant, l'image paléolithique ne vise pas à traduire l'alchimie du vivant ni le poids de l'organique comme chez Barceló ou Bacon. Quant aux finalités symboliques - on a dit *philosophiques*, la prudence est également de mise. Cependant force est de constater qu'une préoccupation essentielle se dégage de l'art rupestre : celle de l'animal. Sans vouloir faire du comparatisme ethnologique une voie vers une interprétation incontestable, la proximité des conditions de vie poussent à penser que la psyché de l'époque pourrait présenter certaines similitudes avec celle de peuples de chasseurs-cueilleurs récents. L'animisme, par exemple, semble être une piste assez sûre. Or on en retrouve trace dans *Paso Doble* et les *ex-votos*, autant d'œuvres imprégnées de culture dogon. Nous en concluons donc que Miquel Barceló partage probablement avec ses collègues des grottes profondes une certaine spiritualité qui explique qu'il mette en exergue l'animal et non l'homme, qu'il perçoive entre eux une communauté de destin. Est-ce que comme lui les créateurs préhistoriques voyaient en la bête un alter-ego ? La question reste posée. L'homme ancien est-il par le biais de l'image ramené à sa condition animale, voire *animalisé* ? Cela non plus nous n'en savons rien. Force est toutefois de constater que dans les deux formes d'art évoluent des créatures à la limite de l'humain et de

l'animal, que toutes deux autorisent le passage entre les règnes, ce qui reflète une certaine fluidité du monde chère à Jean Clottes. La portée existentielle des productions des uns et de l'autre ne peut qu'être laissée à l'appréciation de chacun mais c'est en tout cas notre position : l'œuvre de Barceló sous-tend une spiritualité primitive se traduisant par l'exaltation des objets naturels (qui chez lui ne se limitent pas au domaine animal) et du principe vital dans lequel la mort tient naturellement sa place. La dimension universelle, elle, paraît évidente. A la suite des artistes du paléolithique, Miquel Barceló abolit dans son œuvre toute référence spatiale, que ce soit par l'absence de perspective ou de ligne de sol, par l'aspect aléatoire de la composition aussi ; au-delà de cela, le fait qu'il bannisse toute narration le rapproche encore de l'iconographie de Chauvet et de Lascaux.

C'est ainsi que nous pouvons maintenant affirmer que les nombreuses résurgences constatées ne procèdent pas d'un retour à l'art des origines mais d'une convergence avec cet art. Nombre de facteurs personnels expliquent la trajectoire artistique de Miquel Barceló. Ses origines majorquines entre Méditerranée et montagne, au contact des milieux sous-marin et souterrain, sont fondamentales dans ses choix thématiques et son appréhension de la couleur. A considérer son œuvre depuis les débuts, on constate en tout cas que Barceló a toujours été une sorte d'*homo pictor* s'approvisionnant en outils, matériaux et pigments dans l'environnement proche et les bricolant lui-même. Plus tard l'adoption du pays dogon comme lieu de résidence est également décisive. L'Afrique, dit-il, *je n'imagine même pas ce que mon travail serait devenu si je n'étais pas allé là-bas*³⁴⁴. Une terre où la situation d'extrême irréalité ramène une réalité encore plus grande que celle d'où on est parti, confie-t-il encore à Hervé Guibert³⁴⁵. Les



FIG.117 : Miquel Barceló, *Axe Art Actuel* (affiche d'exposition), 1982-1983, lithographie offset, dimensions inconnues, collection privée

conditions de vie élémentaires qui favorisent la création et préservent l'essentiel - le contact avec le monde vivant, la terre, la lumière. Conditions fortuites mais proches de celle des hommes du Paléolithique à n'en pas douter, d'autant qu'il élit atelier dans un coin de falaise. Des techniques artistiques qu'il apprend aussi des artisans locaux, de la céramique aux patines pour vieillir les objets. Si nous ignorons à quel moment précis l'artiste a visité une grotte ornée pour la première fois, nous supposons au vu d'éléments biographiques que ce ne peut être avant l'année de ses vingt-cinq ans et le début de sa reconnaissance internationale. De quoi découle l'antériorité du thème de l'animal dans son œuvre de par sa relation étroite avec le milieu naturel. Jeune artiste, Barceló peint déjà animaux aquatiques et fonds de mer. Sa première commande de grand format est ainsi un paysage sous marin aux dimensions importantes (presque deux mètres sur quatre) réalisé pour un hôtel. Une série de tableaux peints entre 1981 et 1982 représente en outre des figures bestiales, notamment des chiens. *Brega de cans*³⁴⁶ et *Amsterdam dog* par exemple sont des images assez agressives de par leurs couleurs vives et

³⁴⁴ BERNADAC Marie-Laure, MANGUEL Alberto, PHILIPPOT Emilia et al., Ibid, p.22

³⁴⁵ COLLECTIF, *Miquel Barceló*, Ibid, p.80

³⁴⁶ *Combat de chiens* en catalan

tranchées et l'attitude belliqueuse des canidés. Caractéristique de cette période, l'affiche reproduite en figure 117 présente une créature étrange et désarticulée aux segments corporels anguleux ou courbes, une jambe jaillissant sous une sorte de queue-main pourvue d'yeux et aux dents acérées. Un thérianthrope déjà, miroir de l'artiste, fumant et peignant. On notera de nouveau l'ancienneté du thème de l'hybride, ce qui contredit encore l'idée d'un retour à l'art des origines.

De par sa problématique notre étude s'est concentrée sur un corpus certes large de l'œuvre de Miquel Barceló, mais celle-ci est loin de s'y limiter. Il serait intéressant d'élargir ce corpus à l'ensemble des productions africaines de l'artiste de façon à analyser l'influence du contexte culturel, social et géographique d'Afrique de l'ouest et de procéder à une mise en parallèle avec les œuvres se rapportant à l'art pariétal. Une étude sur l'inscription du travail du peintre catalan dans la production africaine contemporaine - d'une grande vitalité - pourrait aussi constituer un sujet d'étude ultérieur. Des thèmes et techniques examinés chez Barceló trouvent en effet un écho dans le travail animalier du jeune mauritanien Oumar Ball ou dans celui du sud-africain Sandile Zulu. Ce dernier, axé sur la biologie, la botanique et la philosophie, explore les connexions visuelles et métaphysiques des choses tout en exploitant les possibilités plastiques des altérations dues au climat et au feu. Dernier exemple parmi de nombreux autres, la sculptrice sénégalaise Seni Awa Camara dont les terres cuites, technique traditionnelle transmise par la lignée maternelle, témoignent d'une liberté de traitement tout à fait remarquable. Ses créatures polycéphales aux visages difformes sont autant d'images des interactions entre l'homme et le monde des esprits. D'ailleurs il serait également possible d'envisager une étude comparative de l'art traditionnel africain dont les objets meurent lorsque le regard qui se posait sur eux a disparu³⁴⁷, selon le commentaire d'Alain Resnais, et des œuvres de Miquel Barceló pour qui la création est bien un moyen d'établir contact avec le monde visible et invisible.

Nous n'avons pas tenté de rencontrer l'artiste pour mener à bien cette recherche quoiqu'il serait intéressant de connaître son point de vue sur nos interprétations. Validerait-il la lecture animiste que nous avons faite d'œuvres comme les tours de crânes et les *ex-votos* ? Nos vues sur la question animale lui paraîtraient-elles pertinentes ? Avons-nous eu raison d'affirmer au contraire de certaines analyses que son œuvre est davantage concernée par le principe vital que par la mort même si celle-ci y est souvent présente ? Autant d'interrogations qui resteront en suspens sauf à en parler avec lui. A-t-il par ailleurs réalisé des dessins lorsqu'il se trouvait à Chauvet ? C'est peu probable au vu du temps réduit qui devait être imparti et des mesures draconiennes de préservation prévalant dans la grotte. Cependant on ne peut que s'émerveiller en imaginant le résultat. A-t-il pour finir pu retourner en pays dogon ? On suppose que de toute façon il continue à fréquenter l'Afrique, là où la statue prend ses textures à la terre et les poteries leurs couleurs aux rochers, où les arbres étendent leurs bras jusque dans le pays des esprits pour faire communiquer plantes, animaux et cailloux, comme en écho à Victor Hugo :

*La nature, qui mêle une âme aux rameaux verts,
Qui remplit tout, et vit, à des degrés divers,
Dans la bête sauvage et la bête de somme,
Toujours en dialogue avec l'esprit de l'homme,
Lui donne à déchiffrer les animaux, qui sont
Ses signes, alphabet formidable et profond (...)*³⁴⁸

³⁴⁷ RESNAIS Alain, MARKER Christ, Ibid

³⁴⁸ HUGO Victor, *Une chouette*, in *Les contemplations*, 1856

La nature, les hommes du Paléolithique n'avaient sans doute cessé de la vénérer dans les grottes et partout où leur art pouvait trouver support. Cet art plurimillénaire continue de fasciner spécialistes et grand public, comme en témoigne la fréquentation des restitutions de Chauvet et Lascaux. C'est qu'en effet les dessins des parois ont trait à quelque chose d'essentiel. *En les redécouvrant, c'est notre propre histoire que nous redécouvrons*, explique Emmanuel Anati. *Redécouvrir les origines, c'est donc retrouver les motivations et les émotions fondamentales sur lesquelles repose notre manière de penser, d'imaginer, de créer des mythes, de sentir et d'éprouver*³⁴⁹. Les hommes qui ont peint les cavités étaient nos semblables et non une version encore balbutiante comme le pensait Bataille. La transition vers une humanité unique avait déjà eu lieu vers 40 000 ans lorsque *Sapiens* a remplacé Néandertal partout en Europe, entraînant de profonds bouleversements culturels. L'homme moderne est en effet le premier chez qui on identifie véritablement un art. Celui des grottes, muet, est pourtant bavard de tout ce qu'il évoque ; c'est une interrogation dont la lettre s'est perdue mais qui nous reste mystérieusement intelligible. Un art d'animaux, de signes et de créatures hybrides qui soutient la fluidité du monde que Brassai voit encore sur les murs alors même que *les millénaires ont effacé notre très antique parenté avec les animaux*³⁵⁰. Au Paléolithique supérieur la bête est crainte et respectée, peut-être révérée. L'homme s'en sait menacé mais dépendant. En quelques millénaires, avec la fin de la glaciation, la sédentarisation et l'avènement de l'élevage, les rapports que l'homme entretient avec la nature sont radicalement transformés. Aujourd'hui nous avons en grande partie perdu la conscience de notre complémentarité avec les animaux : ce sont d'autres qui s'en occupent pour la grande majorité d'entre nous, d'autres qui les élèvent, les nourrissent et puis les tuent. Miquel Barceló a gardé ce contact : à Farrutx il s'occupe de ses bêtes, au Mali il en côtoie quotidiennement. Les crânes qu'il peint, il les a soupesés, les corps des chèvres, manipulés. Ce sont pour lui des réalités. C'est pourquoi son œuvre amorce une réflexion sur notre rapport à l'animal, réflexion dont l'homme ne peut plus faire l'économie à l'époque des élevages industriels et de la disparition d'espèces. A la suite d'Alain Jaubert, on souhaitera que *tout nous ramène au destin conjoint des sociétés humaines et des espèces animales, à l'idée d'une véritable révolution, d'une nouvelle alliance entre hommes et bêtes*³⁵¹.



Miquel Barceló peint la volaille et le poivron, le mouton et la papaye ; ceux-ci éclosent dans les couleurs de la pâte ou sous les traits du bâton de charbon. L'artiste, à sa manière, rend existence visible aux êtres cachés dans les plis des parois que constituent ses toiles.

FIG.117 : Miquel Barceló au travail dans une grotte de la falaise de Bandiagara au Mali, 2009, image tirée du film *Los pasos dobles* d'Isaki Lacuesta

³⁴⁹ ANATI Emmanuel, Ibid, p.18

³⁵⁰ BRASSAI (HALASZ Gyula dit), Ibid, p.54

³⁵¹ JAUBERT Alain, *La beauté animale* [DVD] Réunion des Musées Nationaux / Arte Editions, 2012

BIBLIOGRAPHIE

I- Ouvrages universitaires

- GRIAULE Marcel, *Masques Dogons*, Thèse pour le doctoral ès Lettres, Paris, Institut d'Ethnologie, 1938
- LAGRANGE Hélène, *Miquel Barceló, Autoportraits*, Mémoire de D.E.A. d'histoire de l'art contemporain, 1996-1997, université de Paris-Sorbonne, Paris IV, Institut d'art et d'archéologie, sous la direction de Serge Lemoine

II- Ouvrages généraux

a) Miquel Barceló

- BARCELO Miquel, *Cahiers d'Himalaya*, Paris, Le Promeneur, 2012
- BARCELO Miquel, *El mar de Barceló : La Sala de los Derechos Humanos y de la Alianza de Civilizaciones / El mar de Barceló a la Sala dels Drets Humans i de l'Aliança de Civilitzacions de l'ONU a Ginebra*, Genève, ONU art fundación / Art 62, 2008
- BARCELO Miquel, *Pornográfica*, Arles, Actes Sud, 2004
- BARCELO Miquel, MAURIES Patrick, ARANGUREN Amélie, *Carnets d'Afrique*, Paris, Le Promeneur, 2003
- BARCELO Miquel, PICASSO Bernard, *Farrutx 29.III.94*, Paris, Images modernes, 1999
- BARCELO Miquel, TORRES Agusti, *La Catedral Bajo del Mar*, Barcelone, Galaxia Guttemberg, 2005
- BUSCA Joëlle, *Miquel Barceló : Le triomphe de la nature morte*, Louvain, Exhibitions International, 2001
- CANTERELLAS CAMPS Catalina, *L'Univers Artistic de Miquel Barcelo*, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2003
- CATANY Toni, *Ceràmiques de Miquel Barceló*, Mexico, RM, 2015
- DEL MORAL Jean-Marie, *Barceló*, Arles, Actes Sud, 2003
- DOBBELS Daniel, *A tous deux inconnu, Jean-Marie del Moral - Miquel Barceló*, Arles, Actes Sud, 1988
- JUNCOSA Enrique, *Miquel Barceló, le sentiment du temps*, Paris, L'Echoppe, 2003
- JUNCOSA, Enrique, *Poemas africanos*, Bruxelles, PMMK, 1997
- PEJU Pierre, MEZIL Eric, *Portrait de Miquel Barceló en artiste pariétal*, Paris, Gallimard, Collection Lambert en Avignon, 2008
- REY-ROSA Rodrigo, *Miquel Barceló, Toros*, Zürich, Editions Galerie Bruno Bischofberger, 1991
- SEIBEL Castor, *Barceló ou la peinture*, Paris, L'Echoppe, 1998

b) Art paléolithique

- ANATI Emmanuel, *Aux origines de l'art, 5000 ans d'art préhistorique et tribal*, Paris, Fayard, 2003
- BATAILLE Georges, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira, 1955

- CHAUVET Jean-Marie, BRUNET-DESCHAMPS Eliette, HILLAIRES Christian, *La grotte Chauvet à Vallon Pont d'Arc*, Paris, Seuil, coll. Art rupestre, 2015
- CLOTTES Jean, *L'art des cavernes préhistoriques*, Paris, Phaidon, 2011
- CLOTTES Jean (dir.), *La grotte Chauvet, l'art des origines*, Paris, Seuil, Collection Arts rupestres, 2010 [2001]
- CLOTTES Jean, *La grotte du Pont d'Arc*, Arles, Actes Sud, 2015
- CLOTTES Jean, *Pourquoi l'art préhistorique ?* Paris, Gallimard, 2011
- CLOTTES Jean, LEWIS-WILLIAMS David, *Les chamanes de la préhistoire*, suivi de *Chamanes, polémiques et réponses*, Paris, La maison des roches, 2001
- COLLECTIF (Groupe de réflexion sur l'Art Pariétal Paléolithique), *L'art pariétal paléolithique, Techniques et méthodes d'étude*, Paris, Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche, 1993
- DAVID Bertrand, LEFRERE Jean-Jacques, *La plus vieille énigme de l'humanité*, Paris, Fayard, 2013
- DAVODEAU Etienne, GUIBERT Emmanuel, RABATE Pascal et al., *Rupestres !*, Paris, Futuropolis, 2011
- DEMOULE Jean-Paul, *Naissance de la figure, L'art du paléolithique à l'âge du fer*, Paris, Hazan, 2007
- LIMA Pedro, *Chauvet-Pont d'Arc, le premier chef d'œuvre de l'humanité révélé par la 3D*, Montélimar, Synops éditions, 2014
- LORBLANCHET Michel (dir.), *Chamanismes et arts préhistoriques, vision critique*, Paris, Editions Errance, 2006
- PETROGNANI Stéphane, *De Chauvet à Lascaux, L'art des cavernes, reflet des sociétés préhistoriques en mutation*, Paris, Editions Errance, 2013
- SCHEFER Jean-Louis, *Questions d'art paléolithique*, Paris, P.O.L., 1999
- TESTART Alain, *Art et religion de Chauvet à Lascaux*, Paris, Gallimard, 2016

c) Esthétique

- MERLEAU-PONTY Maurice, *Le doute de Cézanne*, in *Oeuvres*, Paris, Quarto / Gallimard, 2010 [1945]
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Folio, 1985 [1960]
- VALERY Paul, *L'homme et la coquille*, Paris, Gallimard, 1982 [1937]

d) Philosophie (question animale) :

- DE FONTENAY Elizabeth, *Le silence des bêtes, la philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998
- DE MONTAIGNE Michel Eyquem, *Apologie de Raimond Sebond*, in *Les Essais*, Livre II, lu par Michel Piccoli, Réseaux et associés Editeur, CD, 2007 [1580]

e) Anthropologie / Ethnographie :

- BILOT Alain, CALAME-GRIAULE Geneviève, NDIAYE Francine (dir.) et al., *Masques du pays dogon*, Paris, Adam Biro, 2003
- DESCOLA Philippe, *Par delà nature et culture*, Paris, Folio, coll. « Essais », 2015 [2005]
- GRIAULE Marcel, *Dieu d'eau, entretiens avec Ogotemmêli*, Paris, Fayard, 1966

- PALAU MARTI Montserrat, *Les Dogon*, Paris, PUF, 1957

f) Autres

- BRASSAI (HALASZ Gyula dit) : *Graffitis*, Paris, Flammarion, 1993 [1960]
- COLLECTIF, *La couleur, recueil*, Ousia, Hellada, 1993

III- Articles

a) Revues

- BERGER John, « De la résistance des choses peintes », *Le Monde diplomatique*, avril 1996, p32
- BORRUET-AUBERTOT Véronique, CLOTTES Jean, VEDRENNE Elisabeth, TORRES Pascal, *Miquel Barceló à Avignon, Connaissance des Arts*, Hors-série n°462, 2^{ème} trimestre 2010
- COLLECTIF, *Les sociétés préhistoriques ; comment Sapiens a conquis le monde*, L'histoire, n°420, février 2016
- POCHEAU-LESTEVEN Cécile, « Miquel Barceló, Sol y Sombra », in *Chroniques*, Bibliothèque nationale de France, avril-juillet 2016, p 12
- POCHEAU-LESTEVEN Cécile, LISIECKI Sylvie, « Sol y Sombra », in *Chroniques*, Bibliothèque nationale de France, janvier-mars 2016, p.9-11

b) Catalogues d'expositions

- ANDO Roberto, REGIS Luc, *Miquel Barceló : il Cristo della Vucciria*, Milan, Charta, 1998
- BARCELO Miquel, *La Solitude Organisative*, Madrid, Fundación la Caixa de Pensiones, 2010
- BERNADAC Marie-Laure, *Carnet de dessins, Miquel Barceló, Impressions d'Afrique*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996
- BERNADAC Marie-Laure, MANGUEL Alberto, PHILIPPOT Emilia et al., *Miquel Barceló, Sol y sombra*, Arles, Actes Sud, 2016
- CALLE Robert, *Miquel Barceló*, Nîmes, Carré d'Art / Musée d'art contemporain de Nîmes, 1991
- CHIAPPINI Rudy, *Barceló*, Milan, Skira / Museo d'Arte Moderna della Città di Lugano, 2007
- COLLECTIF, *Cinco escenografías para Manuel de Falla, 1919-1996 : Picasso / Barceló / Amat / Torner / Plensa*, Grenade, Diputación Provincial de Granada, 1996
- COLLECTIF, *Miquel Barceló*, Editions du Jeu de Paume, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1996
- COLLECTIF, *Miquel Barceló, Ceràmiques, 1995-1998*, Barcelone, Museu d'Art Espanyol Contemporani / Fundación Juan March, 2000
- COLLECTIF, *Miquel Barceló : Terra Ignis*, Arles, Actes Sud, 2013
- COLLECTIF, *Miquel Barceló, The African Work*, Dublin, Irish Museum of Modern Art, 2008
- COLLECTIF, *Miquel Barceló, 1987-1997*, Barcelone, Museu d'Art Contemporani / Actar, 1998

- DE CASTRO Maria-Antonia, *De Picasso à Barceló*, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 2003
- FROMENT Jean-Louis, DAVVETAS Démosthènes, *Barceló, Barcelona, Barcelone*, Ajuntament de Barcelona, 1987
- FROMENT Jean-Louis, CALVO SERRALER Francisco, PAZ Marga et al., *Miquel Barceló, Peintures de 1983 à 1985*, Bordeaux, Musée d'art contemporain, 1985
- JUNCOSA Enrique, *Miquel Barceló : Obra sobre papel 1979-1999*, Madrid, Ministerio de educación y cultura, 2000
- JUNCOSA Enrique, *Miquel Barceló, 1984-1994*, Valence, IVAM / Generalitat Valenciana, 1995
- MOUSSEIGNE Alain, *Barceló avant Barceló, 1973-1982*, Toulouse, les Abattoirs, 2009
- PALOU Jean-Marie, MANGUEL Alberto, MEZIL Eric et al., *Terramare, Miquel Barceló*, Arles, Actes Sud, 2010
- PRAT Jean-Louis, *Miquel Barceló, Mapamundi*, Saint Paul de Vence, Fondation Maeght, 2001
- VILA-MATAS Enrique, *Miquel Barceló, L'inassèchement*, Paris, Galerie Thaddaeus Ropac, 2015

IV- Autres documents

a) Miquel Barceló

- Documents consultés en ligne :
 - ARDENNE Paul, BARCELO Miquel, « A propos de *Paso Doble*, présentation et extraits de la vidéo-performance », *Performance, art et anthropologie* (« Les actes »), 27 novembre 2009 (page consultée le 24 février 2017)
<http://actesbranly.revues.org/423>
 - BAFFIER Dominique, BARCELO Miquel, Conférence : *L'art pariétal : de la grotte Chauvet à la verrière de l'allée Julien Cain*, Bibliothèque nationale de France, 21 mai 2016 (page consultée le 22 février 2017)
http://www.bnf.fr/fr/evenements_et_culture/anx_conferences_2016/a.c_160521_barcelo_parietal.html
 - BERGER John, « The infinity of desire », *The Guardian*, 13th July 2000 (page consultée le 24 février 2017)
<https://www.theguardian.com/culture/2000/jul/13/artsfeatures.art>
 - DEBAILLEUX François-Henri, « Entretien avec Miquel Barceló », *Nart Magazine*, à propos de l'exposition *Miquel Barceló, un peintre et la céramique*, Musée des Arts décoratifs, Paris, septembre-novembre 2000 (page consultée le 1^{er} mars 2017)
https://www.youtube.com/watch?v=tpAVsXQ_fYc
 - DE COURCELLES Dominique, BARCELO Miquel, MARTINEZ Raül David, Conférence : *De la modernité de la pensée de Ramon Llull*, Bibliothèque nationale de France, 21 mai 2016 (page consultée le 17 novembre 2016)
http://www.bnf.fr/fr/evenements_et_culture/anx_conferences_2016/a.c_160521_barcelo_llull.html
 - ENTREE LIBRE, Interview : *Les mille et un voyages du peintre Barceló*, 2012
<https://www.youtube.com/watch?v=fATpggv1Gok>

- FONDATION BEYELER, Interview de Miquel Barceló et Joseph Nadj après la performance *Paso Doble*, 16 avril 2016 (page consultée le 23 février 2017)
<https://www.youtube.com/watch?v=xTX5sK5kk4E>
- KOURLAS Gia, « Two artists disappearing into their canvas of clay », *New York Times*, 17th September 2007
<https://mobile.nytimes.com/2007/09/17/arts/dance/17paso.html>
- PLANETA EDICIONES LUGO, *Barceló - Chauvet - Cahier de félins*, 2012 (page consultée le 03 mars 2017)
<https://www.youtube.com/watch?v=ZD25ySrdyII>
- POICHEAU-LESTEVEN Cécile, TAZE René, BARCELO Miquel : Conférence : *La gravure et l'œuvre de Miquel Barceló*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 21 mai 2016 (page consultée le 22 février 2017)
http://www.bnf.fr/fr/evenements_et_culture/anx_conferences_2016/a.c_160521_barcelo_gravure.html
- Films :
 - COMOLLI Jean-Louis, *Miquel Barceló : des trous et des bosses* [DVD] Les films à Lou, Arte, 2002
 - LACUESTA Isaki, *El cuaderno de barro / The clay diaries* [DVD] TVE, 2011
 - LACUESTA Isaki, *Los pasos dobles / The double steps* [DVD] TVE, 2011
 - TORRES Agustí, *Paso Doble, Miquel Barceló - Joseph Nadj* [DVD] Les poissons volants, 2006
 - TRAN Christian, *Le grand Verre de Terre* [DVD] Artis / BNF, 2013
 - VARDA Agnès, *Agnès de ci de là* [DVD] Arte France, 2012
 - VIGUIER Daniel, *Miquel Barceló en train de peindre les vitraux de la cathédrale de Palma de Majorque* [DVD] Atelier Fleury, 2008

b) Art paléolithique

- Documents consultés en ligne :
 - LEROI-GOURHAN André, « Introduction à la peinture préhistorique », *Bulletin de la Société préhistorique française*, 1987, volume 84, numéro 10, p.291-301 (page consultée le 12 avril 2017)
http://www.persee.fr/doc/bspf_0249-7638_1987_hos_84_10_9842
 - LEROI-GOURHAN André, *L'art pariétal, langage de la préhistoire*, Grenoble, Editions Jérôme Million, 2009 [1992] (page consultée le 12 avril 2017)
<https://books.google.fr/books?id=uL4gEfDbYZQC&pg=PA254&lpg=PA254&dq=profil+absolu+art+pal%C3%A9olithique&source=bl&ots=wvxjdjNSVGF&sig=0tnXxCwPb29NsZiyEYPAYs-Y5A&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwiD46LDuJ7TAhVG2hoKHdygDrAQ6AEINzAI#v=onepage&q=profil%20absolu%20art%20pal%C3%A9olithique&f=false>
- Films :
 - HERZOG Werner, *La grotte des rêves perdus* [DVD] Metropolitan film and video, 2010

- JAUBERT Alain, *La beauté animale* [DVD] Réunion des Musées Nationaux / Arte Editions, 2012
- JAUBERT Alain, *Lascaux, préhistoire de l'art* [DVD] La Sept / Arte, Palettes Productions, 1995
- JAUBERT Marie-José et Alain, *Lignes, formes, couleurs : petites histoires des techniques de la peinture* [DVD] Palettes, Editions Montparnasse, Paris, 2003
- TRAN Christian, *Les génies de la grotte Chauvet* [DVD] Arte Quark, 2015

c) Autres :

- Documents consultés en ligne :
 - KIEFER Anselm, *L'art survivra à ses ruines*, leçon inaugurale donnée au Collège de France le 02 décembre 2010 (page consultée le 20 mars 2017)
<https://www.youtube.com/watch?v=uOknNOKzfHI>
- Films :
 - JAUBERT Marie José et Alain, *Lignes, formes, couleurs : petites histoires des techniques de la peinture* [DVD] Palettes, Editions Montparnasse, 2003
 - RESNAIS Alain, MARKER Chris, *Les statues meurent aussi* [DVD] Arte Editions, 2004 [Argos Films, 1959]
 - ROUCH Jean, *Une aventure africaine* [DVD] Le geste cinématographique, Editions Montparnasse, dates variables selon les reportages

TABLE DES MATIERES

Déclaration sur l'honneur de non plagiat	4
Epigraphes	5
Remerciements	6
Sommaire	7
Introduction	8
 PARTIE I : LE RÔLE DÉTERMINANT DU MILIEU NATUREL SUR LE RÉPERTOIRE ICONOGRAPHIQUE	 16
 <u>Chapitre 1</u> : L'INFLUENCE DES ORIGINES	17
a) Un artiste en symbiose avec son environnement	17
b) L'intérêt de l'artiste pour l'art préhistorique	23
 <u>Chapitre 2</u> : UN THÈME ICONOGRAPHIQUE PRÉPONDÉRANT EN RAPPORT AVEC L'ART PARIÉTAL	29
a) La prédominance du bestiaire	29
b) L'animal et ses variations : hybrides et thérianthropes	52
 PARTIE II : ANALOGIES AVEC L'ART PALÉOLITHIQUE DANS LES ASPECTS TECHNIQUES ET LES PROCÉDÉS	 59
 <u>Chapitre 3</u> : QUELQUES CARACTÉRISTIQUES MATÉRIELLES	60
a) Les formats et les supports	60
b) Les techniques, les outils, les matières colorantes	66
 <u>Chapitre 4</u> : LA DÉMARCHE ARTISTIQUE	75
a) En Afrique, des conditions propices à la création	75
b) Le corps de l'artiste et le rôle fondamental du hasard	80
 PARTIE III : VISÉES ET INTERPRÉTATIONS DE L'ŒUVRE	 88
 <u>Chapitre 5</u> : LES AMBITIONS CRÉATIVES	89
a) La volonté que le phénomène pictural ressemble à un phénomène naturel	89
b) La fonction de l'image : fabriquer un tableau vivant, incarné	93
 <u>Chapitre 6</u> : LES FINALITÉS PHILOSOPHIQUES	98
a) L'animal et l'homme, une communauté de destin	98
b) Vers une dimension spirituelle de l'œuvre	107

Conclusion	116
Bibliographie	122
Table des matières	128
Résumé	130
Summary	131
Glossaire / Glossary	132
Références de l'illustration de couverture	133

RESUME

Fin connaisseur de l'art des grottes, Miquel Barceló est un *homo pictor* contemporain fabriquant des images en symbiose avec l'environnement qui lui fournit sujets, couleurs et outils. Nombre de ses productions peintes et sculptées entretiennent des rapports étroits avec l'art paléolithique. L'enjeu de notre recherche est de dégager analogies et divergences pour décider s'il s'agit d'un retour à l'art des origines ou d'une convergence avec cet art. Certains éléments biographiques expliquent ces parentés : familiarité du monde souterrain, proximité avec les animaux à Majorque et au pays dogon où Barceló élit domicile, découverte de Chauvet. Si le bestiaire constitue le thème principal de son travail comme des décors rupestres, le traitement diffère ; en dehors de bêtes à la grande vivacité, l'artiste figure crânes et dépouilles pendues. Parallèlement nombre d'aspects matériels rapprochent les deux formes d'art : fabrication des outils et couleurs, monumentalité de certaines œuvres, recreation des aspérités pariétales, pratique de la gravure. Au Sahel ces productions sont favorisées par des conditions de vie proches d'un état primordial où le phénomène vital est comme exacerbé par l'omniprésence de la mort. D'autre part la démarche artistique privilégie la matière sur l'image par la recherche d'un geste unique et visible. L'ambition est de fabriquer une image traduisant l'alchimie du vivant ; cela nécessite de laisser une part d'autonomie à la matière picturale et d'y intégrer les effets du temps. L'étude se clôt par un commentaire philosophique sur la question de l'animal tantôt vu comme un *alter ego* tantôt mêlé à l'humain dans des créatures anthropo-zoomorphes comme en voit dans les cavernes. L'animal est au cœur de la réflexion de l'artiste : animalisation dans la performance *Paso Doble*, interconnexions homme-animal rappelant la psyché humaine au Paléolithique ; tout cela sous-entend *in fine* une communauté de destin. Au final les œuvres emblématiques d'un rapport à l'art pariétal comme le *Grand Verre de Terre* sont empreintes d'une spiritualité primitive qui n'est pas sans rapport avec l'animisme du peuple dogon ; elles constituent une forme de célébration du monde naturel atteignant à l'universel car, dégagées des contingences, elles sont détachées de l'espace et du temps.

SUMMARY

Connoisseur of caves' paintings, Miquel Barceló is some kind of an *homo pictor* for the images that he produces are somehow made in harmony with his environment in which he gathers themes, colours and tools. A number of his works - paintings and sculptures alike - are closely related to the art from the Paleolithic era. Our study will therefore aim at bringing out correspondences and differences in order to decide whether we are dealing with a recurrence of the ancient art or with a concurrence with this art. Some facts in his biography explain these similarities : an experience of the subterranean world, the familiarity with animals both in Mallorca and in the Dogon country where Barceló took up residence, the discovery of Chauvet. The bestiary is the main theme of his works as well as that of the rupestrian images, although the pictorial manner differs ; besides live beasts, the artist also depicts skulls and suspended hides. Additionally a number of technical aspects draw both forms of art closer : a wide use of engraving, self-production of pigments and tools, works as monumental as cave drawings, the replication of stone walls' lumps. In the Sahel this kind of works are favoured by primal living conditions where life is enhanced with the omnipresence of death. Moreover, Barceló's artistic approach favours substance over image through the use of unique gestures which have to be perceptible. His aim is to come up with an image that can convey the alchemy of life, thus the pictorial matter somehow has to act autonomously. Our research eventually offers some hindsight into the philosophical topic of the animal : seen as an *alter ego* or mixed with the human in anthropo-zoomorphic figures close to those found in cave art. The animal is therefore at the heart of the artist's considerations : *animalisation* in *Paso Doble* performance, human and animal intertwined like in the préhistoric psyche ; all of which underlies their common fate. Ultimately creations such as *Le Grand Verre de Terre* are suffused with some kind of a primitive spirituality which recalls the animist beliefs of the Dogon people ; being detached from time and space, they celebrate the natural world thus reaching to the universal.

GLOSSAIRE

Anthropo-zoomorphe : qui est relatif à des divinités ou des représentations alliant des formes humaines et animales

Dogon : peuple du Mali d'une population de près de 700 000 personnes habitant la falaise de Bandiagara (longue d'environ 200 km), célèbre pour sa cosmogonie, son architecture et son art. Le village de Sangha est un des plus gros villages du pays dogon.

Paréidolie : sorte d'illusion d'optique consistant à faire d'un stimulus visuel informe un élément clair et identifiable, une forme humaine ou animale par exemple

Phénoménologie : observation et description des phénomènes et de leurs modes d'apparition, indépendamment de tout jugement de valeur

Propitiatoire : qui est destiné à rendre la divinité propice ou à la rémission des péchés

Thérianthrope : dans un cadre mythologique ou spirituel, créature imaginaire mélangeant des caractères humains et des caractères animaux

GLOSSARY

Anthropo-zoomorphic : which relates to deities or representations mixing human and animal shapes

Dogon : a people of Mali of about 700 000 inhabiting the Bandiagara escarpment (roughly 125 miles long), famous for its cosmogony, architecture and art. The village of Sangha is one of the biggest of the Dogon country.

Pareidolia : an optical illusion which turns a shapeless visual stimulus into a clear and identifiable object, for instance a human or animal outline

Phenomenology : observation and description of phenomena and the way they appear, irrespectively of value judgment

Propitious : which is destined to make divinities act favorably or forgive sins

Therianthropic : in relation to mythology or spirituality, an imaginary creature mixing human and animal features

Illustration de couverture :

Le Grand Verre de Terre / Vidre de meravelles
2016 (œuvre éphémère)
dessin sur couche de glaise sur verre
200 m de longueur, hauteur non connue
Bibliothèque nationale de France, Paris