

René Char et l'homme de Lascaux

La question de l'homme dans « Lascaux »

Yoshinosuke SAKATA

Introduction

En 1940, des peintures préhistoriques sont découvertes dans une grotte en Dordogne. Douze ans après, René Char publie un cycle de poèmes intitulé « Lascaux ». Lors de la première publication dans le recueil de poèmes *La Paroi et la prairie* en décembre 1952, quatre poèmes constituaient ce cycle accompagné d'un poème en prose « Transir ». Ces quatre poèmes sont parus le même mois dans la revue *Cahiers d'art* avec des reproductions photographiques des peintures rupestres, sans le titre « Lascaux ». Char regroupe ces cinq poèmes sous le titre de « Lascaux » dans son recueil *La Parole en archipel* en 1962. Notre lecture vise à éclairer à nouveau ce texte, dans lequel le poète interroge la définition de l'homme.

Comment situer ce texte dans les activités poétiques de Char ? Il est vrai qu'il est parfois considéré comme une preuve de l'intérêt porté par l'auteur au temps des hommes primitifs. Selon Eugénie Morin, « [d]ès les années 1930, le poète est séduit, ainsi que nombre de surréalistes, par cet être sauvage [le primitif] qu'il charge de connotations positives¹ ». Nous n'avons rien à contester sur ce point. Il n'est pas pour autant évident que, comme l'écrit Morin, le poète se contente de « rend[re] également hommage au peintre de Lascaux² ». Nous supposons que la découverte de Lascaux, qui a bouleversé l'idée que l'on se faisait des hommes préhistoriques, conduit le poète à proposer une nouvelle définition de l'homme.

¹ Eugénie Morin, *René Char. Éthique et utopie*, Classiques Garnier, 2012, p. 175.

² *Ibid.*, p. 177 [nous soulignons].

Les mystères de Lascaux nous interrogent sur la nature des critères qui définissent l'apparition de l'humanité. Nous allons donc aborder la question suivante : quelle analyse Char fait-il de ces mystères de Lascaux ? Nous examinerons d'abord le texte intitulé *Lascaux ou la naissance de l'art* de Georges Bataille avant d'étudier trois des poèmes de « Lascaux » de René Char : « Homme-oiseau mort et bison mourant », « Les cerfs noirs » et « La bête innommable ». En conclusion, nous analyserons « Transir ». Nous nous appuierons sur la version qui figure dans les *Cahiers d'art* où apparaissent à la fois le texte et des illustrations représentant les peintures rupestres.

1. La réaction de Bataille : *Lascaux ou la naissance de l'art*

Ouverte au public en 1948, la grotte de Lascaux attira un bon nombre de visiteurs, dont George Bataille. Il visita Lascaux en 1954 et publia dès l'année suivante *Lascaux ou la naissance de l'art*.

Il n'est pas certain si Char avait connaissance du contenu de cet ouvrage postérieur à la première publication de « Lascaux », mais selon Jean-Dominique Poli, le poète « échange des remarques, à propos de la caverne, avec Bataille³ ». Jean-François Louette signale également que les deux auteurs, qui se connaissaient depuis l'époque du surréalisme, sont devenus amis quand Bataille travaillait à la Bibliothèque de Carpentras, ville voisine de l'Isle-sur-la-Sorgue⁴. Nous ne présumons pas une influence de Bataille sur le cycle « Lascaux », mais nous examinerons sa réaction à la découverte de la grotte pour comprendre son interprétation des peintures rupestres et la comparer avec les poèmes de Char.

Bataille a été frappé par l'émergence de traits typiquement humains dès l'époque de la Préhistoire :

³ Jean-Dominique Poli, *Pour René Char. La place de l'origine*, La Rochelle, Rumeur des Âges, 1997, p. 178.

⁴ Jean-François Louette, « Bataille et Char, deux versions du soleil », dans *René Char en son siècle*, études réunies par Michel Collot, Jean-Claude Mathieu, Michel Murat et Patrick Née, Classiques Garnier, 2009, p. 323.

Nous avons cru que, dans la misère de ses débuts, l'humanité n'avait connu ni cette euphorie ni ce sentiment de puissance. Nous réservions cette allure miraculeuse à la Grèce. Le plus souvent, nous donnions aux hommes de la pierre ancienne une apparence sordide : des êtres sans beauté, presque des bêtes, en ayant toute l'avidité, sans l'allure séduisante, reposée, qui est partout le propre de la bête. [...]

Si la vie n'avait pas pleinement porté ces hommes au niveau de l'exubérance, de la joie, ils n'auraient pu la représenter avec cette forme décisive. Mais il est surtout clair à nos yeux qu'elle les agitait humainement : cette vision de l'animalité est humaine en ceci que la vie qu'elle incarne est, en elle, transfigurée, qu'elle est belle et, pour cette raison, souveraine, par-delà la misère imaginable⁵.

Jusqu'alors, l'homme de l'âge de pierre avait été perçu comme un être qui n'est déjà plus un animal mais qui n'a pas encore accédé pleinement à la condition humaine. Longtemps, selon Bataille, on a considéré que cette condition humaine apparaissait avec l'Antiquité et la Grèce. Pourtant, l'art pariétal de Lascaux montre que les hommes de l'âge paléolithique détenaient déjà une pleine *humanité*.

Alors, qu'est-ce que l'humanité ? Pour Bataille, la découverte de Lascaux apporte un nouvel éclairage :

Nous nommons *Homo sapiens* celui qui ouvrit de cette manière le monde étroit de l'*Homo faber*. Mais ce nom n'est pas justifié. [...] Le nom porte le témoignage du temps où plus exclusivement qu'aujourd'hui l'on admit que la connaissance distinguait l'homme de l'animal... S'il s'agit de l'homme de l'Âge de renne, en particulier de l'homme de Lascaux, nous le distinguons plus justement de celui qui l'a précédé en instant non sur la connaissance mais sur l'activité esthétique qui est, dans son essence, une forme de jeu. À coup sûr, la belle expression de Huizinga, *Homo ludens* (l'homme jouant, en particulier le jeu admirable de l'art) lui conviendrait mieux, et même lui conviendrait seule⁶.

⁵ Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art* [1955], dans *Œuvres complètes*, Gallimard, 1979, t. IX, p. 23-26.

⁶ *Ibid.*, p. 38.

On considère ordinairement que c'est la *connaissance* qui distingue l'*Homo sapiens* de l'*Homo faber*, qui, lui, ne maîtrisait que les tâches utilitaires. Pour Bataille, l'homme de Lascaux ne mérite pas encore le nom d'*Homo sapiens*, mais a déjà dépassé le stade du simple *Homo faber*. En effet, ses peintures rupestres ne sont pas nécessaires pour survivre et dépasse donc le simple cadre utilitaire. Bataille considère que c'est l'activité esthétique qui distingue l'homme de l'animal. Par conséquent, reprenant l'expression d'Huizinga, il propose le qualificatif d'*Homo ludens*. Le jeu gratuit, sans finalité, permet de dépasser le monde téléologique, celui des buts et de la survie. La découverte de Lascaux éclaire ainsi un aspect caché de l'homme préhistorique.

Cette perspective est proche de celle de René Char. Comme le signale Morin, « Char s'en prend en effet, dès ses premiers recueils, aux pensées téléologiques et progressistes de l'histoire⁷. » Également dans « Lascaux », selon Didier Alexandre, « l'approche de Char ne diffère pas fondamentalement de celle de Bataille⁸. » La proximité entre « Lascaux » et la thèse de Bataille sera examinée plus bas.

2. « Homme-oiseau mort et bison mourant »

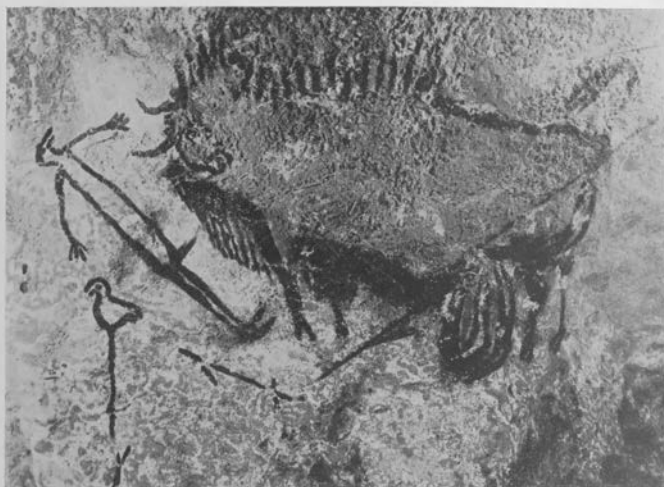
Long corps qui eut l'enthousiasme exigeant,
À présent perpendiculaire à la Brute blessée.

Ô tué sans entrailles !
Tué par celle qui fut tout et, réconciliée, se meurt ;
Lui, danseur d'abîme, esprit, toujours à naître,
Oiseau et fruit pervers des magies cruellement sauvé⁹.

⁷ Morin, *op. cit.*, p. 119.

⁸ Didier Alexandre, « Dans les voisinages de René Char et de Georges Batailles. Les Paroisses de Lascaux », dans *René Char I. Le « pays » dans la poésie de Char de 1946 à 1970*, textes réunis par Patrick Née et Danièle Leclair, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, coll. « La revue des lettres modernes », 2005, p. 193.

⁹ René Char, « Homme-oiseau mort et bison mourant », *Cahiers d'art*, xxvii^e année, n° 2, décembre 1952, p. 189.



Lascaux. L'homme mort avec, à ses pieds, son propulseur à crochet. La tête est celle d'un oiseau. Bison blessé menaçant l'homme. Longueur totale de la scène 2 m. 75. (Les quatre photographies de Lascaux publiées ici ont été obligeamment prêtées par M. F. Windels. Elles font partie de l'illustration du livre : Henri Breuil, Quatre cents siècles d'Art pariétal).

HOMME-OISEAU MORT ET BISON MOURANT

*Long corps qui eut l'enthousiasme exigeant,
A présent perpendiculaire à la Brute blessée.*

*O tué sans entrailles !
Tué par celle qui fut tout et, réconciliée, se meurt,
Lui, danseur d'abîme, esprit, toujours à naître,
Oiseau et fruit pervers des magies cruellement sauvé.*

189

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 1. *Cahiers d'art*, xxvii^e année, n° 2, décembre 1952, p. 189.

Il est difficile de comprendre ce poème sans l'illustration à laquelle il fait référence. Nous citons ici, en entier, la page 189 des *Cahiers d'art*, dans laquelle la photographie de la fameuse « scène du puits » apparaît au-dessus du texte, accompagnée de cette légende :

Lascaux. L'homme mort avec, à ses pieds, son propulseur à crochet. La tête est celle d'un oiseau. Bison blessé menaçant l'homme. Longueur totale de la scène 2 m 75. (Les quatre photographies de Lascaux publiées ici ont été obligeamment prêtées par M. F. Windels. Elles font partie de l'illustration du livre : Henri Breuil, *Quatre cents siècles d'Art pariétal*¹⁰).

Ce commentaire emprunté à l'ouvrage d'Henri Breuil¹¹, archéologue et spécialiste de Lascaux, nous paraît hypothétique : on peut, à bon droit, se demander si l'objet ayant la tête d'oiseau est vraiment un « propulseur à crochet¹² ». Cependant, la citation de l'étude de Breuil entend proposer une interprétation crédible de cette scène énigmatique. En effet, le poème s'appuie, dans une certaine mesure, sur ce commentaire de Breuil. De ce point de vue, « Homme-oiseau mort et bison mourant » apparaît comme une *ekphrasis* : nous retrouvons dans le texte la « Brute blessée » mourant avec ses organes nus et le « [l]ong corps » tombé par terre littéralement « sans entrailles ».

Pourtant, ce poème n'est évidemment pas une simple description de la peinture : Char développe librement son interprétation poétique. En outre, cette « scène du puits » est l'image la plus énigmatique de la grotte de Lascaux : aucune interprétation définitive n'est proposée à ce jour, ce qui accentue encore l'obscurité de ce poème, même accompagné de l'illustration.

¹⁰ *Cahiers d'art*, op. cit., p. 189.

¹¹ Voir Henri Breuil, *Quatre cents siècles de l'art pariétal* [1952], Max Fourny, 1974, p. 150-151.

¹² John Wymer, spécialiste de l'âge paléolithique, a pourtant la même opinion que Breuil : des objets similaires ont été découverts sur les sites des Trois Frères et de Laugerie-Basse, ce dernier se situant tout près de Lascaux (John Wymer, *The Palaeolithic Age*, London, Croom Helm, 1982, p. 261).

Plusieurs hypothèses ont été posées sur cette scène controversée : l'une suppose qu'elle est une « peinture commémorative [...] d'un accident mortel au cours d'une chasse¹³ » ; une autre identifie l'homme-oiseau à « un chaman représenté au moment de la transe extatique¹⁴. » Le poète maintient lui aussi l'ambiguïté : c'est par les blessures subies pendant la chasse que la *Brute* et l'*homme-oiseau* meurent, et c'est cette scène excentrique qui inspire au poète le mot *magies*.

Sans donner une interprétation unique de la peinture, Char se concentre, semble-t-il, moins sur la peinture finie que sur le peintre préhistorique et son activité créatrice. Il se placerait donc en amont de la représentation. Ici intervient justement le point de vue du peintre, car la « scène du puits » est apparemment le fruit de son imagination. L'homme à tête d'oiseau, le torse excessivement déformé et le sexe en érection après la mort, tout cela indique l'émergence de la faculté créatrice, encore absente chez le simple *Homo faber*.

Selon Breuil, l'art graphique de l'âge de pierre repose sur les ressemblances entre deux objets¹⁵. En effet, la plupart des figures animales de Lascaux sont fidèles à leurs modèles, à l'exception de la scène du puits, la seule occurrence d'une représentation de l'humain¹⁶. Est-ce une coïncidence ? Peut-être pas. Sur ce point, Bataille nous livre une clef d'interprétation essentielle dans *Les Larmes d'Éros* :

Ceux qui, dans les images qu'ils laissèrent d'eux sur les parois de leur caverne, le plus souvent se représentèrent en état d'érection, ne différaient pas seulement des bêtes en raison du désir associé de cette manière, — en principe — à l'essence de leur être. Ce que nous

¹³ Bataille, *op. cit.*, p. 94.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Breuil, *op. cit.*, p. 21-22.

¹⁶ Norbert Aujoulat, *Le Geste, l'espace et le temps*, Seuil, 2004, p. 257. Nous examinerons plus bas l'autre exception : la *Licorne*.

savons d'eux nous permet de dire qu'ils savaient, — ce qu'ignorent les animaux — qu'ils mouraient¹⁷.

Ainsi, selon Bataille, il est inévitable que les deux extrémités de la vie apparaissent dans la scène du puits. À travers l'idée de la finitude de la vie individuelle, le peintre acquiert la conscience de son appartenance à l'humanité en tant qu'espèce.

Comme Bataille, Char découvre la relation essentielle entre la mort et le phallus auquel fait allusion l'*enthousiasme*. D'un autre côté, la *Brute* qui « fut tout » représente la nature. Selon la doctrine d'Héraclite qui inspire le poète dès les années 1930¹⁸, toute chose de la nature est à la fois l'un et le tout¹⁹, mais le verbe *fut* mis au passé simple suggère que le bison *n'est plus tout* en ce moment. L'homme devient excédentaire par rapport à la nature au moment de sa mort. Par conséquent, l'homme-oiseau est *perpendiculaire* aussi bien à la *Brute* qu'à la nature. Char présente cette scène comme un possible moment de la séparation entre l'homme et la nature.

L'homme-oiseau est ensuite qualifié d'*esprit* : l'homme connaît désormais l'au-delà. La vie humaine ne se réduit plus à l'existence individuelle terrestre. Ainsi, pour Char, l'homme « toujours à naître » s'engage dans une vie collective, celle de l'espèce, dépassant sa stricte individualité. La conscience de soi réalise ainsi le « fruit pervers des magies ».

¹⁷ Bataille, *Les Larmes d'Éros* [1961], dans *Œuvres complètes*, Gallimard, 1987, t. X, p. 581.

¹⁸ Selon Olivier Belin, Char a découvert le philosophe au sein des surréalistes : « En 1931 intervient une édition décisive dans la réception d'Héraclite par les surréalistes : celle des *Doctrines philosophiques*, traduites et présentées par Maurice Solovine, à la librairie Alcan. [...] Édition déterminante donc, puisque c'est dans la traduction de M. Solovine que les surréalistes citent Héraclite » (Olivier Belin, *René Char et le surréalisme*, Classiques Garnier, 2011, p. 436).

¹⁹ Cf. Le fragment 9 des *Doctrines philosophiques* : « La nature aussi aime les contraires et c'est avec eux et non avec les semblables qu'elle produit l'harmonie. [...] C'est ce qui fut aussi affirmé par l'Héraclite l'Obscur. "Les unions sont choses entières et non entières, concorde et discorde, harmonie et désharmonie : de toutes choses l'Un et de l'Un toutes choses" » (Héraclite d'Éphèse, *Doctrines philosophiques*, traduites intégralement et précédées d'une introduction par Maurice Solovine, Félix Alcan, 1931, p. 46).

Le peintre de Lascaux exécute le portrait singulier de son espèce, comme s'il reconnaissait qu'il commence à se détacher du monde purement matériel tel qu'il le voit. L'homme échappe à la nature en *se peignant*. Le regard que Char porte sur le peintre est encore plus net dans « Les cerfs noirs » que nous allons à présent traiter.

3. « Les cerfs noirs »

Les eaux parlaient à l'oreille du ciel.
Cerfs, vous avez franchi l'espace millénaire,
Des ténèbres du roc aux caresses de l'air.

Le chasseur qui vous pousse, le génie qui vous voit,
Que j'aime leur passion, de mon large rivage !
Et si j'avais leurs yeux, dans l'instant où j'espère²⁰ ?

Ces vers renvoient à la frise des cerfs noirs, dits *nageant*. Char évoque d'abord l'itinéraire temporel qui le sépare des peintures. Puis, il y substitue l'itinéraire spatial des cerfs peints. Alors que la première strophe développe une interprétation de la peinture, deux agents extérieurs interviennent dans la seconde strophe : le *chasseur* et le *génie*. Le quatrième vers crée un net contraste entre ces deux personnages en réitérant la même construction dans les deux hémistiches : le *chasseur* désigne l'homme sauvage et le *génie* le peintre du tableau.

²⁰ Char, « Les cerfs noirs », *Cahiers d'art*, *op. cit.*, p. 192-193.

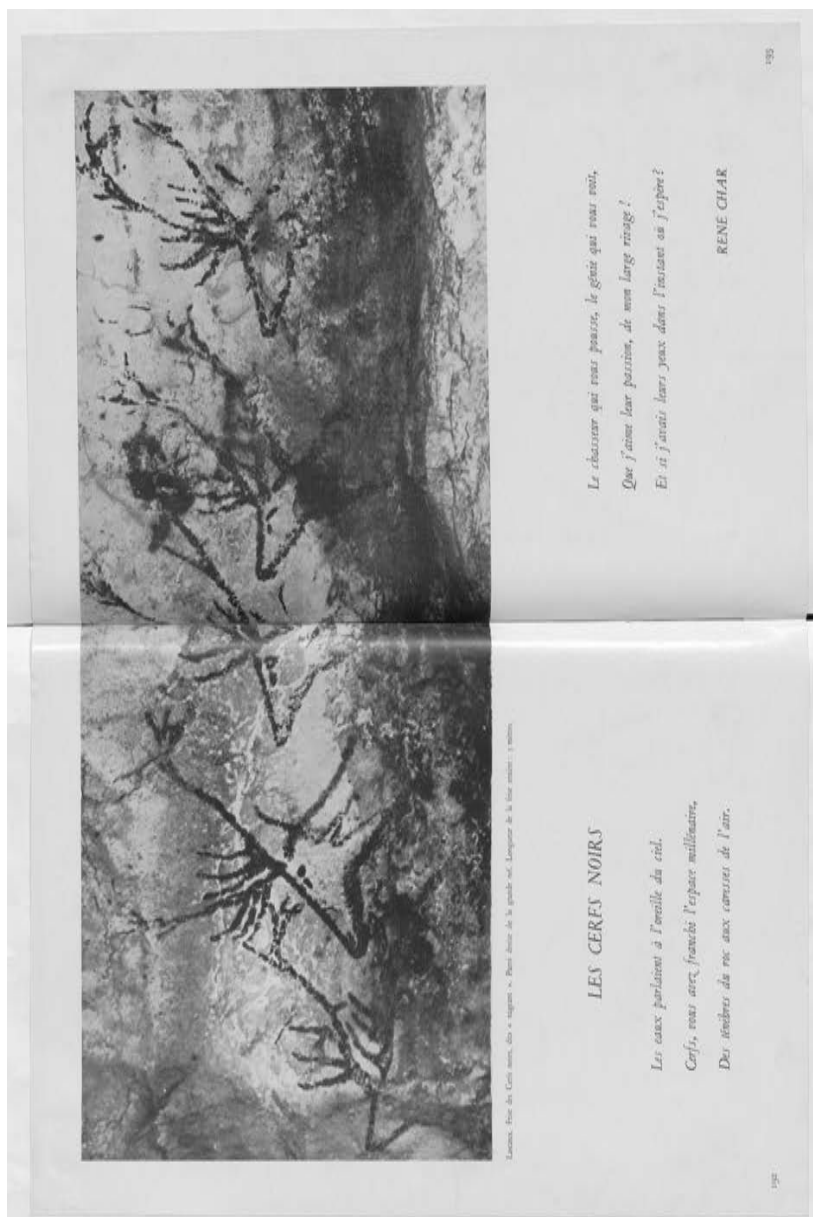


Fig. 2, *Cahiers d'art*, op. cit., p. 192-193.

De même que le *génie*, le *chasseur* voit, à n'en pas douter, les cerfs. Mais le *génie* les regarde d'une manière différente de celle de l'homme sauvage. Char présente ici l'acte de *voir* comme la première étape pour saisir et comprendre le monde extérieur. Le peintre acquiert la faculté créatrice à l'aide du regard esthétique qu'il porte sur le monde. Char accentue l'importance décisive d'un certain type de regard sur les objets extérieurs pour l'activité créatrice du *génie*, le premier *poète*.

Cependant, nous ne devons pas négliger le déterminant possessif *leur* répété de deux reprises. L'intérêt du poète ne se limite pas au *génie* mais s'oriente également vers le *chasseur*, qui préfigure un autre aspect de l'homme moderne. L'activité créatrice provient de la *passion* du *génie*, mais le poète ne tarit pas non plus d'éloges quant à celle du *chasseur*, mû par l'instinct primitif. Le *chasseur*, symbole de l'homme au pur état de nature, constitue également une figure typiquement humaine. Sur ce point, Char partage la perspective de Rousseau²¹. En outre, on retrouve la même idée dans « Les compagnons dans le jardin », repris dans *La Parole en archipel* : « Ne permettons pas qu'on nous enlève la part de la nature que nous renfermons²². » Ces deux dimensions, la dimension créatrice incarnée par le *génie* et la dimension primitive représentée par le *chasseur*, constituent chacune une part cruciale de l'être humain.

Char souligne le contraste entre les hommes de Lascaux et les hommes modernes par « l'espace millénaire », « mon large rivage »

²¹ « [...] comment l'homme viendra-t-il à bout de se voir tel que l'a formé la Nature, à travers tous les changemens que la succession des tems et des choses a dû produire dans sa constitution originelle, et de démêler ce qu'il tient de son propre fond d'avec ce que les circonstances et ses progrès ont ajouté ou changé à son Etat primitif ? » (Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes* [1755], dans *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond avec, pour ce volume, la collaboration de François Bouchardy, Jean-Daniel Candaux, Robert Derathé, Jean Fabre, Jean Starobinski et Sven Stelling-Michaud, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1964, p. 122).

²² Char, « Les compagnons dans le jardin », *La Parole en archipel* [1962], dans *Œuvres complètes*, nouvelle édition revue et augmentée, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 381.

et le dernier vers « Et si j'avais leurs yeux, dans l'instant où j'espère ? ». Il interroge ainsi la condition de l'homme moderne. Que se passerait-il si l'on avait toujours le même regard que nos ancêtres préhistoriques ? Personne ne le sait. En exprimant un souhait irréalisable, le poète laisse ouverte la question de l'être humain, héritier à la fois du *chasseur* et du *génie* tout en étant transformé par la modernité.

4. « La bête innommable »

La Bête innommable ferme la marche du gracieux troupeau, comme un cyclope bouffé.

Huit quolibets font sa parure, divisent sa folie.

La Bête rote dévotement dans l'air rustique.

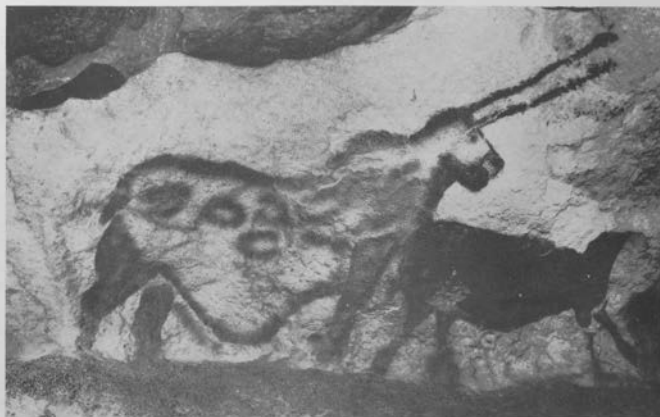
Ses flancs bourrés et tombants sont douloureux, vont se vider de leur grossesse.

De son sabot à ses vaines défenses, elle est enveloppée de fétidité.

Ainsi m'apparaît dans la frise de Lascaux, mère fantastiquement déguisée,

La Sagesse aux yeux pleins de larmes²³.

²³ Char, « La bête innommable », *Cahiers d'art*, *op. cit.*, p. 190.



LASCAUX. Première figure de la grande salle. Animal fantastique dont le corps rappelle celui du rhinocéros, mais la tête ressemble à celle d'une antilope tibétaine, pantholops, d'après Miss D. Bate. L., t. m. 61.

LA BÊTE INNOMMABLE

*La Bête innommable ferme la marche
du gracieux troupeau, comme un cyclope bouffé.
Huit quolibets font sa parure, divisent sa folie.
La Bête rote dévotement dans l'air rustique.
Ses flancs bourrés et tombants sont douloureux,
vont se vider de leur grosseur.
De son sabot à ses vaines défenses, elle est
enveloppée de féridité.*

*Ainsi m'apparaît dans la frise de Lascaux,
mère fantastiquement déguisée,
La Sagesse aux yeux pleins de larmes.*

Fig. 3. *Cahiers d'art*, op. cit., p. 190.

La *Bête*, comparée avec le « gracieux troupeau » et couverte de « fétidité », reçoit le qualificatif d'*innommable*. Pourtant, cet adjectif renvoie à la figure animale dite *Licorne*²⁴ dans la « Salle des Taureaux ». Char la considère comme un animal imaginaire en s'appuyant sur le commentaire de Breuil qui l'appelle « [a]nimal fantasque²⁵ ». Le poète porte son attention toujours sur le peintre de Lascaux.

Concentrons-nous sur la seconde strophe. Le mot *mère*, désignant la *Bête* enceinte (« Ses flancs [...] tombants », « leur grossesse »), est placé en apposition à la *Sagesse*. La *Bête* semble prise de *folie*, mais c'est à la fois la *Bête* et la *Sagesse* qui *appara*[issent] aux yeux de Char.

Le poids du mot *Sagesse* est considérable, puisqu'il renvoie au terme même « *Homo sapiens* ». Alors, qu'est-ce que cette *Sagesse* ? Elle n'est pas synonyme de connaissance, car la bête est *innommable*. Si nommer est un acte essentiel pour établir une connaissance prosaïque, la *Sagesse*, incarnée par la *Licorne* imaginaire, précède la nomination des choses et des êtres. Sur ce point, Char s'accorde également avec Bataille qui définit l'homme comme un être ludique et imaginatif. Ainsi, selon les vers de Char, la *Sagesse* du peintre consiste en sa faculté d'imagination.

²⁴ À nos yeux, cet animal semble posséder deux cornes, mais nous reprenons le terme *Licorne* en suivant la convention des études archéologiques sur la grotte de Lascaux. Cf. Breuil, *op. cit.*, p. 128.

²⁵ Il est certes possible qu'un animal à une seule corne a existé à l'âge de pierre. Aristote écrit : « Un petit nombre d'animaux ont une seule corne et sont solipèdes, par exemple l'âne de l'Inde. L'oryx a une seule corne et a les pieds fourchus » (Aristote, *Histoire des animaux*, texte établi et traduit par Pierre Louis, Les Belles Lettres, 1964, t. I, p. 40). Pourtant, selon le traducteur, l'« âne de l'Inde » désigne le rhinocéros et l'« oryx » une espèce d'antilope (pour l'interprétation détaillée du texte d'Aristote, voir Aristotle, *Historia Animalium*, with an English translation by A. L. Peck, Heinemann, coll. « Loeb Classical Library », vol. 1, 1965, p. 237-238). Les études archéologiques suggèrent également que la bête peinte est un animal imaginaire. Selon Breuil, « [I]a Licorne qui ne correspond à aucune bête réelle, demande quelques explications : [...] le cou et la tête sont, pour le corps, ridiculement petits ; [...] de son front dirigeant en avant deux longues tiges rectilignes, terminées par un pinceau, qui ne ressemblent aux cornes d'aucun animal, excepté, a suggéré Miss Bates, le Pantholops du Thibet » (Breuil, *op. cit.*, p. 118).

Comment la *Sagesse* se manifeste-t-elle dans le poème ? Revenons à la première strophe : « Huit quolibets » font référence aux mouchetures sur la peau de la *Licorne*, remarquables parmi les figures animales de la Salle des Taureaux. Char interprète ces taches comme « Huit quolibets » dans le *langage* des hommes de Lascaux : ces *mots* inscrits sur la peau, *parure* de la *Licorne*, sont l'expression de la *Sagesse* du peintre.

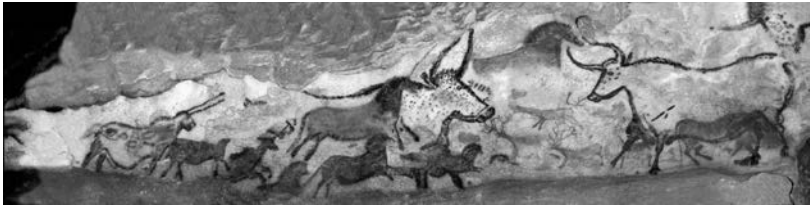


Fig. 4. La Salle des Taureaux

(<https://archeologie.culture.gouv.fr/lascaux/fr/mediatheque/le-panneau-de-la-licorne> consulté le 20 novembre 2023).

Char identifie ainsi la *Sagesse* des hommes de Lascaux à l'imagination, qui permet au peintre de créer la figure de la *Licorne* aux mouchetures particulières. La grotte, lieu commun de l'enfermement de la raison humaine depuis Platon, est ici au contraire le lieu de l'imagination et de la création.

Conclusion : « Transir »

Pour conclure, lisons « Transir ». Ce poème en prose ne décrit pas les peintures de Lascaux, mais constitue une synthèse des textes de « Lascaux ». Voici le début du poème :

Cette part jamais fixée, en nous sommeillante, d'où jaillira
DEMAIN LE MULTIPLE²⁶.

²⁶ Char, « Transir », *La Parole en archipel*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 352.

Quelle est « cette part jamais fixée » ? Le démonstratif indique la présence de la *part* dans les poèmes précédents. Le poète ne précise pas, mais ne renvoie-t-elle pas à la faculté créatrice sur laquelle Char insiste dans ce cycle ? Le poème « Les compagnons dans le jardin » révèle cette *part* toujours indéterminée mais existante :

Après le départ des moissonneurs, sur les plateaux de l'Île-de-France, ce menu silex taillé qui sort de terre, à peine dans notre main, fait surgir de notre mémoire un noyau équivalent, noyau d'une aurore dont nous ne verrons pas, croyons-nous, l'altération ni la fin ; seulement la rougeur sublime et le visage levé²⁷.

Le mot *aurore* suggère deux choses : le moment où l'homme préhistorique découvre le feu ; et l'*aurore* des débuts de l'humanité, évoquée par le *silex*. La flamme jamais fixée, dont l'*altération* et la *fin* échappent à notre vue, suggère l'avenir absolument indéfini de l'espèce humaine²⁸. Le principe de la liberté fondamentale, le *noyau*, reste immuable.

Revenons à « Transir » : le poète emploie le pronom personnel *nous*, mettant l'accent sur la diversité de l'homme par « LE MULTIPLE » écrit en majuscules. Cependant, il projette les mystères de Lascaux sur l'avenir, grâce à un autre mot également écrit en majuscules : « DEMAINE ». L'avenir de l'homme absolument indéfini réside dans la faculté créatrice.

Toutefois, Char ne néglige ni le rôle de l'individu ni même sa propre situation personnelle. La question de l'homme est enfin reprise par le *je* : « *que deviendrai-je* m'est d'une chaleur presque infinie²⁹ ». Le poète se pose donc une question brûlante, malgré le titre « Transir ». En s'intéressant au geste du peintre préhistorique

²⁷ Char, « Les compagnons dans le jardin », *La Parole en archipel*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 382.

²⁸ Il est évident que l'écho d'Héraclite résonne ici. La citation de Diogène Laërce par Maurice Solovine résume la doctrine d'Héraclite : « Les opinions d'Héraclite sont généralement les suivantes. Toutes choses sont formées du feu et c'est en lui qu'elles se résolvent » (Héraclite d'Éphèse, *Doctrines philosophiques*, op. cit., p. 19).

²⁹ Char, « Transir », *La Parole en archipel*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 353.

tout au long de ce cycle, Char, descendant du *poète* de Lascaux, insiste sur la dimension de l'individu. En passant par le vaste cadre de l'humanité, sa réflexion sur l'être humain et sur la poésie aboutit à une interrogation sur lui-même. Le cycle « Lascaux » témoigne ainsi d'un aspect de l'anthropologie de René Char.