



HAL
open science

De l'épaisseur de l'image

Laurent Lescop

► **To cite this version:**

| Laurent Lescop. De l'épaisseur de l'image. 2018. hal-01885387

HAL Id: hal-01885387

<https://hal.science/hal-01885387v1>

Preprint submitted on 1 Oct 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.

De l'épaisseur de l'image

Laurent Lescop

Un paysage de questionnements

Caché dans les replis de la terre, le site de Chauvet possède l'aura des romans d'aventures dans lesquels on pouvait découvrir des civilisations mystérieuses et oubliées dont l'art, ultime témoin muet, stupéfie et ravit les explorateurs. Cependant, dans les fictions, la découverte est toujours de brève durée : l'intrusion apportant des éléments extérieurs au milieu clos, elle active une réaction en chaîne qui soit détruit le site, soit met en danger les intrus qui ne doivent leur salut que dans la fuite. Ces enchaînements ne permettent que très rarement de conserver ou collecter de l'information. Il reste le souvenir, la mémoire qui deviendra récit.

Les découvertes récentes de sites pariétaux scellés par le temps anticipent ce scénario de destruction. L'on sait maintenant que la rupture des équilibres climatiques et chimiques occasionne des dégradations pouvant être relativement rapides et compromettre les traces préservées jusque-là. L'enregistrement de la géométrie du site, des surfaces et des données permet de différer, délocaliser ou dématérialiser un certain nombre d'analyses. Les informations sont triées, organisées, discriminées et s'insèrent dans un modèle numérique tridimensionnel avec lequel le chercheur pourra travailler et qui pourra éventuellement être partagé avec un public curieux et souvent avide de ces sujets, impatient d'avoir accès à la synthèse des découvertes.

Scellée par la nature, la Grotte Chauvet a conservé intacte la nuit des temps. Des temps si anciens que de mémoire d'homme, elle a été perdue. A Chauvet, le rayon laser a percé chaque millimètre d'obscurité pour révéler le moindre relief, la moindre anfractuosité. Chaque point a été éclairé une fraction de seconde avant de retourner à l'obscurité. La mémoire de chacun de ces instants a été conservée, agrégée et restituée comme en plein jour.

La mise en lumière de la Grotte décrit moins ce qu'elle est en tant que lieu que le projet

scientifique qui s'y développe : c'est une approche platonicienne où la lumière et la vue sont porteuses de la vérité et de la connaissance : chaque point éclairé livre un fragment d'information.

« Il faudrait un volume au moins pour classer les systèmes divers, les théories incroyables nées de l'imagination trop puissante des hommes de notre âge sur ces malheureuses pierres. Nous nous contenterons d'une nomenclature que nous tâcherons de rendre la plus intéressante possible. »

C'est ainsi qu'Henri Raison Du Cleuziou, l'auteur de la citation, exprime avec inquiétude dans son ouvrage l'Art National en 1885, cette préoccupation qui revient souvent dans ses écrits, et qui est l'un des enjeux principal du chercheur : classer, organiser, réaliser des nomenclatures et des catégories qui donneront du sens, de la méthode et de l'ordre à la recherche, ce qui facilitera l'accueil de nouvelles découvertes et la transmission aux spécialistes puis à une audience plus large. L'évolution des techniques de relevés en archéologie a continuellement interrogé la fiabilité des informations recueillies tant du fait de l'instrumentation que de la subjectivité de l'opérateur. Les notations des figures gravées apparaissent par exemple en Bretagne dès les années 1840. Elles utilisent les techniques du dessin et de l'aquarelle et prennent en compte tant les figures que les effets de relief. Les idées préconçues des auteurs ou la mauvaise interprétation des surfaces naturelles parfois produisent des erreurs d'interprétations que la comparaison entre auteurs rend patentes. Le relevé instrumenté, la photographie, le moulage puis le relevé numérique, donnerait les meilleures garanties d'objectivité et de mise à l'écart de ce que Zola appelait le «*tempérament*» pour qualifier les biais cognitifs de l'interprétation. Ces biais d'interprétation ont bien été répertoriés à travers l'histoire de l'archéologie. L'évolution des techniques de relevés en archéologie a continuellement interrogé la fiabilité des informations recueillies tant du fait de l'instrumentation que de la subjectivité de l'opérateur. Malgré le mécanisme des procédés, tout reste affaire de choix et de raisons que ce soit dans le déclenchement du relevé que dans son interprétation.

L'ensemble de ces questions et bien d'autres encore se trouvent au cœur du projet de l'Atlas. Années après années, les chercheurs enrichissent l'information concernant Chauvet, les nouvelles découvertes venant se sédimenter sur les plus anciennes.

En changeant de millénaire, notre horizon intellectuel et technique a été bouleversé par le numérique. D'un ensemble d'outils et de méthodologies développés par et pour des ingénieurs pour des pratiques industrielles, se sont diffusés largement, rapidement et massivement des machines, des logiciels et des supports de diffusion permettant de créer, collecter, archiver et diffuser une quantité abyssale d'informations. 29.000 Gigaoctets (Go) d'informations sont publiés chaque seconde dans le monde, il ne s'agit pas seulement de données nouvelles, quelles qu'en soit la perception de leur intérêt, mais également de données anciennes, numérisées et reversées au plus grand nombre. C'est le cas par exemple des grandes opérations de numérisations initiées par des firmes privées comme Google ou par le gouvernement français.

Dans ce paysage numérique, la production individuelle est au défi de cet archivage gigantesque et donc à celui du choix de l'information à conserver. Au niveau collectif, cela concerne la gestion de la recherche documentaire, les questions de sécurisation des données, les infrastructures de stockage et le choix des outils d'exploitation des données et donc par conséquence, les normes et formats retenus. Pour le chercheur, des contraintes particulières liées au droit d'exploitation des données viennent se greffer. La donnée financée par des fonds publics se doit d'être libre et gratuite mais ce vœu pieu est affecté par la définition même de la donnée : s'agit-il d'une information brute ou transformée ? La définition se complexifie par l'intrication de prestations privées compensant le manque d'équipement ou de compétences techniques du chercheur. L'ensemble de ces questions se répercutent sur les initiatives de valorisation de la recherche et de la transmission de la connaissance vers le grand public.

Dans l'idée du relevé, il y a l'idée de la reproduction, si ce n'est à l'identique, de la

façon la plus fidèle possible. Or cette fidélité s'évalue à l'aulne de ce que l'on anticipe comme pertinent. De fait, l'idée même du relevé est ambivalente et dans l'Atlas les deux formes sont présentes : d'un côté, il y a le recueil, le prélèvement qui après analyse donne la nature des choses. De l'autre, il y a la copie, l'imitation au sens de la *mimésis*. Cela concerne les figures peintes. Ce qu'il y a de particulier ici est que l'ensemble des modes de relevés a été uni, grâce au laser, par la mesure exacte de chaque point de l'espace. La mesure est peut-être une forme d'objectivation plus pérenne. Il s'opère là un petit glissement conceptuel qui n'est pas sans conséquences. **Si le relevé identifie des objets, la mesure détermine les relations qui existent entre ces objets.** Ce qui est nommé objets peut d'ailleurs recouvrir des réalités physiques ou sémantiques de nature très diverses : deux figures l'une par rapport à l'autre, la largeur d'un trait ou la profondeur d'une entaille, deux parois ou deux particules microscopiques déterminant des densités ou des fréquences. Parce qu'il est avant tout une carte, l'atlas décrit la mesure et doit se lire autant comme la description de lieux que la figuration des relations de distances et de densités qui existent entre chaque objet thématique. La mesure se trouve aussi entre le site réel et son interprétation cartographique car, comme disait Gregory Bateson, une carte n'est que la *représentation d'une représentation*, un double tamisage l'un cognitif, l'autre sémiotique, donnant au futur lecteur une information filtrée et discriminée et mise en forme selon des codes établis afin de la rendre compréhensible du plus grand nombre. C'est ce qu'ont produit les chercheurs qui, après avoir identifié, mesuré, photographié l'ensemble et les détails, ont opéré des choix interprétatifs en relation avec des univers de référence et ici, c'est bien évidemment l'enjeu sémiotique qui est le plus intéressant. Habituellement, la carte fonctionne par analogie, une figure symbolique se substituant à l'objet réel : une croix indique l'emplacement d'une église, une ligne continue décrit un chemin ou une route selon son épaisseur ou sa couleur, un groupe de triangles notifie une chaîne de montagnes. Pour Chauvet, les choix se sont portés sur des métaphores spatiales dont l'intensité résonne avec la perception des

lieux.

L'autre élément concernant la mesure, peut-être encore plus déterminant, est celui des échelles et de leurs justes proportionnalités. A une unité sur le terrain doit correspondre un fragment de cette unité sur la carte. La méthode utilisée ici pour réaliser le relevé ajoute d'autres éléments de proportionnalités : à une unité sur le terrain doit correspondre une densité de points du laser et un certain nombre de pixels de la photo correspondante. **On va alors parler de définition pour évoquer la précision.** Le rêve serait de posséder une édition de l'Atlas imprimé sur des feuilles gigantesques, rendant ainsi les détails avec une meilleure définition. Ce rêve et cette question des échelles ont alimenté de belles pages de littérature avec le idée d'une carte à l'échelle 1:1, une carte recouvrant très exactement le territoire. Lewis Carroll l'a raconté dans *Sylvie et Bruno*, mais l'évocation la plus connue est celle de Jorge Luis Borges dans *De la rigueur de la science* où les cartographes dressent la Carte de l'Empire à l'échelle 1. Jusqu'il y a peu, l'idée d'une carte à l'échelle 1:1 ne pouvait que renvoyer à un projet absurde du fait du passage par l'impression. Or aujourd'hui, la restitution sur écran et le fait de pouvoir jouer sur les niveaux scalaires, rendent tout à fait possible de voir une carte à l'échelle 1, il n'est pas de limites techniques ne permettant d'afficher l'ensemble de la Grotte Chauvet dans ses vraies dimensions en ne le faisant toutefois que par fragments.

Le palais de la mémoire.

Il est intéressant de voir comment la topographie de la grotte a cherché très rapidement à fixer des limites et à susciter une nomenclature. Espace souterrain, clos, le volume exploré est représenté comme un îlot isolé, mais c'est en même temps une cavité et son inventaire suit un vocabulaire architectural de salles, de galeries et de sacristie. Or ce qui caractérise les configurations de Chauvet, c'est précisément que les limites sont difficiles à saisir. L'obscurité crée des échappements, des baies ouvertes vers l'au-delà, multipliant encore les échelles du site, se jouant de notre capacité à percevoir l'infinie richesse des volumes.

Lorsque l'on évoque la Grotte Chauvet, c'est rarement du site que l'on parle, mais des images qui le ponctuent, images figuratives extrêmement puissantes qui frappent l'imaginaire de leur force évocatrice. Pour les publications, ces images offrent un défi de restitution : elles doivent entrer dans un cadre, celui de la vignette du livre ou de la fenêtre de l'écran de cinéma ou de télévision. Or, ce cadre détermine une limite que l'on peut interroger. En effet, avant l'invention de la perspective, l'image se développe sur toute la surface disponible, elle n'est arrêtée que par la structure du support, qui peut également, comme c'est le cas des peintures rupestres, en conditionner la structure. Avec la perspective, et particulièrement avec la perspective monofocale, le cadre va conditionner le point de vue, la direction du regard. Un dispositif, la *tavoletta*, aligne le sujet un point focal et le spectateur dans une géométrie maîtrisée, c'est ainsi que pour Alberti, la perspective est le lieu d'architecture. Pour Panofsky, la perspective déthéologise, ce que réfute Francastel indiquant que la perspective organise le monde et le rend commensurable. A Chauvet, c'est le corps et la direction du regard qui créent le cadre. En se positionnant à des points précis, les images s'organisent, se regroupent et se thématisent. Photographier ou filmer les images de Chauvet, c'est construire un cadre qui prend le risque du contre-sens : la mesure, en effet, ne se fait pas seulement dans le monde représenté, elle se fait aussi dans la projection de celui-ci sur l'écran. Le cadre va déterminer un format qui lui-même va engendrer des règles de composition : la règle des tiers, le nombre de d'or, la spirale de Fibonacci, tout ce qu'un apprenti peintre ou photographe se doit de connaître et maîtriser. Le format du cadre conditionne son organisation intérieure. Photographier ou filmer les images de Chauvet conduit inmanquablement à produire nouvelle organisation. A cette question de la position d'observation, nous pouvons également ajouter les conditions d'observation en travaillant l'hypothèse de l'éclairage des images, la lumière pouvant elle-même travailler les bordures de la figure. Il est possible d'aller encore plus loin en investiguant ce que peut être une expérience individuelle de l'image contre une expérience collective. Aux origines du cinéma, deux

routes techniques et instrumentales se sont présentées, l'une proposant une expérience individuelle de l'image via le Kinotoscope de Thomas Edison ou le Mutoscope de Dickson Casler par exemple et de l'autre, l'expérience collective des Frère Lumière qui deviendra le cinéma tel qu'on le connaît actuellement. L'expérience collective constitue le groupe et l'on sait maintenant que les affects se transmettent et se captent d'un individu à l'autre. En quoi dès lors, la perception des figures de Chauvet peuvent être conditionnées par une expérience collective.

Ces nuances ne sont pas les seules que nous pouvons investiguer. Frances Yates a travaillé sur l'art de la mémoire. Il s'agit pour l'historienne britannique de montrer qu'avant le XIV^{ème} siècle l'art visuel contient des structures mnémoniques qui vont ensuite faire place à des structures rhétoriques. Ces dernières sont encore en usage de nos jours ce qui fait que nous faisons souvent des contresens à la lecture des premières. Ce qui caractérise les structures mnémoniques, c'est qu'elles fonctionnent comme les palais de la mémoire, technique antique pour se rappeler d'un grand nombre d'information. Des informations visuelles sont disposées dans une architecture dont les pièces sont peuplées de figures frappantes. Il suffit dès lors de se promener dans les pièces du bâtiment pour que se reconstituent les informations que chaque pièce contient. Dans les œuvres concernées, la fonction de mémoire s'opère en juxtaposant des lieux dans un ordre précis. A l'intérieur de ces lieux sont placés ce que l'on va appeler des *images agentes*, autrement dit des images frappantes, inhabituelles qui servent de vecteurs. Peut-être existe-il là un élément d'accroche pour comprendre pourquoi les ours de Chauvet n'ont pas d'yeux ou que les lions ont se regard si bizarrement glissant. Comme la perspective est un système d'organisation du monde en ce qu'elle le rend commensurable, les structures mnémoniques sont également une représentation du monde que l'on comprend comme immuable, statique, juxtaposé, clos et hiérarchisé. Avec Alberti apparaît l'art du récit ou plus précisément de la structure rhétorique et l'art du mouvement. Il ne faut pas se méprendre sur la notion de mouvement, la peinture médiévale,

mnémonique montre bien des personnages en train de marcher ou de se battre, ils sont donc bien en mouvement, mais dans l'art rhétorique, le mouvement naît de la narration qu'implique la situation proposée. L'historien de l'art Daniel Arasse prend l'exemple de la Cène. Dans une composition mnémonique, Judas serait placé en opposition aux apôtres, sa position spatiale rappelle qu'il va bientôt trahir. Dans une composition rhétorique, chez Vinci par exemple, Judas est parmi les apôtres, position plus conforme à une vraisemblance narrative. Les compositions en opposition de figures, arme contre gibier par exemple, caractérisent souvent les figurations paléolithiques puis néolithiques. Dans tous les cas, la juxtaposition doit se comprendre comme une logique de lieux sur lesquelles se placent les images.

Bien évidemment, la prise de conscience de ces modèles, mnémoniques et rhétorique, conduit à s'interroger sur la temporalité à l'intérieur des figures peintes. Notre cadre culturel actuel nous porte à réduire le fonctionnement de l'image à la règle des trois unités : temps / lieu / action. L'action est saisie à un moment donné, un instant figé, en un lieu unique servant de décor et de contexte. Nous sommes ainsi surpris de découvrir que dans les tableaux de Masaccio ou de Lippi, un même espace accueille une action en train de se dérouler sous nos yeux : un même personnage peut apparaître trois fois dans le tableau pour trois instants clés. Pour un œil occidental européen, le temps forme des strates se masquant les unes les autres, tandis que dans la culture slave, toutes ces strates sont visibles, présentes avec des convergences fortes comme le montre Mikhaïl Bakhtine, à propos des romans russes, dans ce qu'il nomme les *chronotopes*, le temps et l'espace s'imbriquent pour ne former qu'une entité cohérente. En art, cette préoccupation temps/espace resurgit dans le sillage de l'invention de la chronophotographie par Eadweard Muybridge en 1878, à laquelle on associe naturellement le *Nu descendant l'escalier (1912)* de Marcel Duchamp et puis les productions du Futurisme italien avec en particulier les œuvres d'Umberto Boccioni, associées à la notion de vitesse, ou Giacomo Balla. Le fait de montrer le mouvement par la décomposition des

positions du corps que l'on retrouve en peinture comme dans le *Cycliste (1913)* de la peintre russe Natalia Gontcharova, deviendra un principe très courant en bande dessinée popularisant ainsi ce principe graphique. A Chauvet, l'œil ne peut être qu'attiré par des figurations qui semblent fonctionner de la même façon et fonde l'hypothèse que l'on pourrait déceler dans les superpositions d'animaux semblables ou dans la multiplication des membres, non pas des repentirs, mais l'expression et la décomposition du mouvement.

Voyage dans les ombres et la lumière

L'expression du temps n'existe pas seulement dans la décomposition du corps dans le mouvement. Elle existe aussi dans ce que Pascal Quignard appelle *l'image manquante*. Le mouvement implique une action, un déroulement. Or Quignard a montré dans *L'image qui manque à nos jours*, qu'il existe une image qui manque à toute image. Cette image manquante est celle qui présente l'acmé du mouvement. En figurant ce qui précède ou ce qui suit juste après, l'esprit reconstitue le récit dans son entier, il prolonge mentalement la trame induite. Pour illustrer cela, Quignard part de l'une des très rares silhouettes humaines présentes à Lascaux dans la fameuse *scène du puis*. L'homme est incliné, la diagonale de son corps suit la ligne induite par la tête et les pattes d'un bison. L'animal, est probablement blessé, cornes baissées, la composition se lit comme le résultat de la percussion du chasseur par la proie. Quignard indique que l'action n'est pas achevée, c'est l'instant d'avant, l'homme est tombant. A Chauvet, la meute de lions induit le récit, le troupeau au loin est déjà la proie en fuite, l'image manquante est pourrait être celle du festin, mais est-ce certain ?

Nous savons avec Hans Belting, que la culture occidentale associe, encore maintenant, culture visuelle et production d'images. Du même point de départ qui est celui du mécanisme de la vision tel que décrit dans l'antiquité, par les grecs particulièrement, deux chemins se sont dessinés. D'un côté en Orient, les recherches d'Alhazen, célèbre savant du Xème-XIème siècle, aboutissent sur les fondements théoriques de l'optique et de la

lumière tandis qu'en Occident, il s'agira de comprendre la construction d'une image et du mécanisme de la perspective. De nature et de constructions différentes, les images appartiennent à un espace social propre, elles sont anthropologiques. Belting donne ainsi comme exemple les images perspectives montrées par les occidentaux à des japonais sont perçues par ces derniers comme des sculptures plates, d'autant plus étranges pour eux que les images produites par les japonais se regardent à plat, sur une table. Accrochées au mur, tel que nous le faisons ici, les tableaux et dessins en perspectives deviennent des *kubomi-e*, des *images naufragées*, semblant flotter devant le regard.

Ces investigations supposent une primauté du visuel sur les autres sens comme c'est le cas des cultures occidentales modernes. Or il n'est pas certain que cela ait été le cas. Dans des sociétés en contact permanent avec une nature non domestiquée, l'ouïe est le sens premier car c'est celui de l'alerte. Il nous en reste encore des traces, un son violent nous fera réagir avant même que le regard n'ait pu identifier la source ou la direction. La caractérisation de l'espace sonore implique une phénoménologie de la perception multidirectionnelle dans un ensemble discontinu. Les sons émergent, créent des événements pouvant provenir de toutes les directions. Comme le dit MacLuhan, l'espace visuel est *uniforme, continu et connecté*. Cette prédominance du visuel dans notre culture contemporaine n'est pas sans effet sur la réception que nous avons des images pariétales. Habités à la lecture, à l'enchaînement logique et ordonné des informations, nous recherchons dans les figures des logiques narratives, des lignes assemblant ce qui est connexe plus que ce qui est en vis-à-vis à travers l'espace. La cohérence semble émerger lorsque le continuum se dessine. Se placer dans une phénoménologie du sonore plutôt que du visuel, implique peut-être une synesthésie dans la perception des figures de Chauvet, la saisie du proche et du lointain, une forme de synchronie perceptive. Pour réaliser cela, une expérience toute simple peut être menée : les yeux ouverts, nous décrivons ce que nous voyons comme un enchaînement de plans ou d'objets qui semblent s'insérer dans un continuum logique. Une durée

s'installe. Les yeux fermés, les sons jaillissent de partout, sur un fond non localisables, les événements sonores émergent, disparaissent, requièrent attention ou finissent par intégrer un bourdonnement indistinct.

L'espace sonore discontinu s'accorde assez bien avec une expérience phénoménologique dans l'obscurité et l'exploration de différentes temporalités. Cela implique donc une attention renouvelée à la compréhension de l'espace de la grotte comme un espace en intensité. Dit autrement, cela amène à se poser la question réversible : la Grotte détermine-t-elle l'usage qu'on lui constate ou inversement, l'usage du lieu en transforme-t-il la nature ? Le site est-il générateur de l'œuvre peinte ou cette dernière existe-elle indépendamment de son contexte ? La nature du *génie du lieu*, tel que l'a posé Christian Norberg-Schultz laisse entrevoir des pistes de recherches si ne sont des éléments de réponse. De façon générale, la permanence dans l'occupation de sites à des fins rituelles ou d'habitats ne s'explique pas uniquement par la transmission de coutumes. D'autres facteurs entrent en jeu, difficilement qualifiables individuellement, mais qu'une approche phénoménologique parvient à esquisser. Ainsi, des éléments climatiques et sensoriels interviennent-ils probablement et pourrait singulariser un site. Il faut cependant être prudent, une lecture un peu rapide de notre monde peut laisser croire que chaque lieu possède un déterminisme qui induit son usage. Une rue sert à circuler, une place à se rassembler, un salon à causer et un lieu magique à prier. Ces critères déterministes peuvent transparaître dans la nomenclature de la Grotte déclenchant ainsi des relations d'usages ou des images mentales reliant des espaces de nature différente les uns aux autres. Cette volonté déterministe, contre laquelle il est difficile de lutter, car elle est inscrite dans notre rapport au monde, peut empêcher de saisir ce que l'on pourrait nommer le potentiel. De fait, chaque espace, celui de Chauvet n'y échappe pas, est caractérisé par sa géométrie, son climat (que donnent la température, son accès à la lumière, son humidité, ses odeurs et sa circulation d'air) et les personnes qui le fréquentent. Cet ensemble en fait un espace

en puissance si l'on veut utiliser la distinction aristotélicienne. Cela signifie, pour dire les choses clairement, qu'un espace n'est pas, par essence, attaché à une fonction. Pour que l'espace devienne un lieu, c'est-à-dire pour qu'il soit producteur d'usages et de mémoire, il faut qu'il soit en acte, qu'il y ait une induction, qui la plupart du temps est un récit, ou des récits, qui fait qu'il y a convergence entre un milieu, une symbolique et une historicité.

Images et espaces

L'Atlas de Chauvet est bien le projet mnémotique de la Grotte. De par sa structure cumulative, hiérarchisée, il donne à comprendre, à saisir, à retenir les données et les faits. Le projet rhétorique serait une immersion dans la subjectivité du lieu, une évocation sensible des impressions et émotions vécues et ressenties lors d'une visite que l'on pourrait effectuer seul.

Le film de Werner Herzog sorti en 2010, *La Grotte des rêves perdus*, a montré les limites imposées par les contraintes du lieu. Les passages ordonnés par les passerelles protégeant les sols, les durées de tournage réduites par la préservation du milieu ambiant, la gestion de la lumière n'ont permis que très partiellement de décrire les volumes ou les peintures. Cela a produit un objet hybride même s'il est encore aujourd'hui un jalon fascinant dans ce que la Grotte peut produire en émerveillement. La réalisation du nuage de points, puis du maillage 3D texturé a ouvert une nouvelle voie narrative dont se sont emparés Jean-Michel Geneste et Pascal Magontier pour imaginer une visite libérée des contraintes du tournage en site réel. *Le dernier Passage*, sorti en 2015, propose, par un très lent travelling à hauteur d'homme, de pénétrer dans les profondeurs du site. La 3D traitée de façon hyper réaliste, permet littéralement d'incarner un visiteur suivant très précisément un parcours balisé il y a 36000 ans. L'étape suivante ne serait-elle pas de libérer le regard, puis le corps pour une visite virtuelle immersive et autonome ?

La visite immersive pourrait être présentée comme un dispositif forain destiné à offrir au public un étourdissement sensoriel donné par une saturation d'images, de percepts

artificiels, de mouvements dissociatifs, mais elle peut être pensée également comme un renouvellement du questionnement de notre rapport à cet espace et aux images qu'il contient. Dans l'imaginaire collectif, la cave est inquiétante, irrationnelle, elle correspond, dans la phénoménologie bachelardienne, à l'inconscient. Ces imprégnations sensorielles sont aussi dues à la question des échelles : si la grotte est formée de la dynamique tectonique et de l'écoulement des eaux, elle n'entretient avec la nature extérieure que peu d'éléments visuels. Or, le système perceptif est tout entier construit pour reconnaître les échelles des éléments qui l'entourent : nous avons appris la dimension des arbres selon leur essence, des buissons et des fleurs, nous savons dire qu'un animal est proche ou lointain car nous en connaissons la taille. Un individu se tenant à proximité d'un objet insolite donne immédiatement la mesure de ce dernier. En architecture, portes, fenêtres, tables et bancs sont autant de repères spatiaux indiquant les proportions, les plans horizontaux ou verticaux, les distances.

Au sein de la grotte, rien de tout cela, la géologie offre souvent des illusions d'optique semblant reprendre à une autre échelle des motifs déjà utilisés en un jeu de fractales étourdissant. L'obscurité vient plus encore troubler les repères, fait disparaître les frontières. Ce ne sont pas seulement les frontières géométriques ou géographiques qui disparaissent, mais également les frontières de la raison, de l'imaginaire et des sens. Prises dans les faisceaux de lumière, les animaux peints de la grotte ne viennent pas plus nous aider : ils ne sont pas à l'échelle de leur modèle, mais ils sont à l'échelle du site, ils sont cohérents dans les lieux qui les accueillent, ils sont proportionnés aux volumes, aux reliefs et aux distances d'observation. La représentation est toujours, directement ou non, la mesure de quelque chose. Les figures peintes de Chauvet ne doivent certainement pas échapper à cette règle, reste à savoir, ce à quoi elles font référence. Seuls les sons viennent nous donner la mesure des choses, la nature de la réverbération, de la diffusion, de l'amortissement nous donnent des indications très précises sur les volumes et la nature des parois qui nous entourent.

Chez Belting les images appartiennent à l'espace public et servent à la cohésion du groupe. Cela conduit à s'interroger sur la nature de l'espace qui contient les images de Chauvet : est-ce un espace public, privé ? Mais il faut être plus précis, en s'interrogeant sur la nature de l'espace conditionné par l'image, cet espace que l'on pourrait qualifier d'*épaisseur de l'image*. L'épaisseur de l'image serait l'espace induit, généré par l'image. L'on comprend bien que ce n'est pas le rectangle de projection immédiatement perpendiculaire à la surface du dessin, mais l'extraction de l'ensemble des positions à partir desquelles la vision rend le sujet spectaculaire, enclenche le récit. Pierre Soulage ne parle pas autrement de sa propre peinture. Il indique qu'une toile est une organisation de lumière. Le relief de la toile de Soulage, induite par sa technique picturale, construit les figures par la lumière. Mais la perception de ces figures dépend de la position du regardeur par rapport à la toile. Il se crée donc pour le peintre, un espace de la toile qui n'est plus derrière le plan du tableau, comme c'est le cas pour la perspective, mais devant. Et la personne qui regarde une œuvre de Soulage se trouve dans l'espace de la toile. Il serait aussi probablement intéressant d'y ajouter, une forme d'aura correspondant aux moments où, dans un déplacement, on sait que le phénomène va surgir. Ce volume, cette épaisseur de l'image, n'est pas forcément un volume incluant, c'est-à-dire un volume dans lequel il faut être, ce peut être également un volume d'exclusion, un endroit réservé, un saint des saints.

Ces lectures de l'espace ne peuvent être envisagées qu'en identifiant ce qui peut devenir des obstacles sémantiques à la caractérisation de ce que l'on décrit. En prêtant aux figurations pariétales le substantif d'œuvres d'art et en les comprenant comme des tableaux accrochés dans une galerie sauvage, il est plus difficile de se détacher de réflexes cognitifs contemporains pour tenter d'appréhender ce qui, de toute façon, exerce un pouvoir esthétique quasiment indépasseable.

Transmission et création

L'avancée formidable que permet l'Atlas de Chauvet est de relier systématiquement

l'unité sémantique ou visuelle à son contexte. C'est, dans l'océan de données évoqué plus haut, l'enjeu du triple défi de la collecte, de la conservation et de la transmission. La maquette numérique comprise comme l'armature d'un système d'information assemble des composants qui possèdent une description géométrique (taille, forme, position), relationnelle (liens de dépendances d'un objet à l'autre), sémantique (nomenclature, coût, propriétés) et physique (nature du matériau, résistance etc.). Le pas à franchir, une fois les données organisées et attachée à une série de descripteurs, est de s'interroger sur le type d'informations nous ratons et pour cela revenir sur la nature même des concepts manipulés. L'objectif de détermination d'une donnée O, racine et source d'une organisation de l'archivage et de la connaissance peut amener à une conception essentialiste de l'objet observé. Le risque n'est pas mince dans le cadre de conventions de représentations favorisant les vues orthonormées et d'organisations typologiques. On pensera dès lors à Popper et son *nominalisme méthodologique* pour essayer de définir, en le paraphrasant, comment la chose se comporte selon les circonstances. En effet, décrit et rejeté par Popper, l'essentialisme peut conduire à des impasses théoriques en isolant l'objet de son contexte. Il faut donc pouvoir proposer et développer des modes de compréhension par comparaisons multiples. Nous pourrions dès lors parler de mise en résonance des données

Cela conduit à poser une vision synoptique qui invite à un ordonnancement spatial des objets et des concepts. C'est une démarche dont l'efficacité intellectuelle est bien différente de celle d'un classement par particularisme, même si les deux ne sont pas contradictoires. En linguistique cela renvoie à la notion de typicalité. Il s'agit d'une méthode de répartition approchée d'objets, où le raisonnement par classification s'appuie sur des mécanismes d'appariement approché. La typicalité crée des ensembles dont le barycentre est le plus représentant de sa catégorie, il est le prototype. Le système forme un ensemble à frontière floue dont la lecture est synoptique. Chez Jean Petitot, la typicalité fonctionne avec des attracteurs organisant les notions en fonction

de leur attractivité et de leur distance. L'intérêt de cette approche, dans la continuité des avancées concernant les modèles sémantiques, est de se garantir contre une trop forte fragmentation de l'information de la difficulté à la faire dialoguer. La forme de l'Atlas est particulièrement adaptée à cette approche en favorisant toujours, en premier abord, une lecture synoptique.

Le projet de l'Atlas de Chauvet bien de fournir aux chercheurs futurs les éléments les moins dégradés et les plus exhaustifs possibles à des fins de comparaisons et de poursuite des investigations. Michel Pastoureau rappelle que des années d'éditions en noir et blancs d'images dégradées a ancré chez beaucoup de chercheurs et de curieux l'idée que le monde ancien était un monde sans couleur et qu'il a été long et difficile d'admettre la profusion tonale des mondes antiques et médiévaux. Bien que l'on puisse s'en défendre, le média et les modes de représentation qu'il impose conditionnent la perception et la compréhension des phénomènes. Ce sont là aussi les nouveaux défis de la transmission. De fait, la transmission se fait en direction de deux récepteurs : le monde académique d'un côté et le grand public de l'autre. Dans les deux cas, les récits de la transmission opèrent dans un contexte et dans des formes qui peuvent être distincts sans être forcément contradictoires. Ces récits sont de deux ordres, le récit de l'héritage et le récit de la création.

Le récit de l'héritage porte la transmission d'un patrimoine et s'inscrit dans une continuité. La notion d'héritage, que l'on va comprendre ici comme l'héritage scientifique et technique, est construit comme une succession de périodes interdépendantes qui chacune cherche à épuiser un paradigme théorique ou technique. L'avènement du numérique en archéologie a déclenché ainsi une nouvelle période, un nouveau paradigme dans la recherche et la conservation des données. La transmission est bien d'ordre patrimonial, c'est la transmission d'un contenu et d'un protocole qui intègre l'origine du contenu et la façon dont les contenus ultérieurs doivent se constituer et s'organiser.

On attache donc à cette transmission certaines valeurs, les valeurs académiques ou la rigueur scientifique qui justifieront d'écarter de cette transmission des éléments ne permettant pas la conservation du sens préalable. **C'est surtout une transmission qui s'inscrit dans le maintien et la défense d'une légitimité qui ne s'acquiert que par la maîtrise des codes et la reconnaissance des pairs.**

Il faut donc des autorités qui non seulement perpétueront ce récit mais également le feront fonctionner comme une téléologie, c'est-à-dire avec une finalité qui est, évidemment, la préservation et la transmission des connaissances. Les institutions académiques, la formation et la validation des connaissances s'inscrivent dans ce récit avec la volonté d'atteindre un registre d'universalité. Il existe une forme de transcendance dans cette approche avec la création de symboles et des rites que le public va reconnaître afin de constituer une adhésion sociale à l'autorité scientifique. C'est bien entendu ici qu'entrent en jeu les questions de patrimonialisation, de création de musées, de préservation, de numérisation et de protection ; plus loin arrivera la notion de commémoration qui elle va appartenir à un autre type de récit, celui de la création.

Le récit de la création ne fonctionne pas sur le principe de succession comme c'est le cas pour le récit de l'héritage, il n'est pas sur un principe linéaire. C'est un récit qu'il faut effectuer, c'est-à-dire activer. Une fois activé, il peut, mais surtout il doit, témoigner de la permanence de ce qui est reconnu comme tel. Un des exemples les plus remarquables est la création des costumes traditionnels par exemple au XIX^{ème} siècle, qui, une fois passés dans la culture collective ont été reconnus comme ayant toujours appartenus à l'histoire et plus largement les collectes comme celles des frères Grimm qui entrent dans le projet global de constitution des nations. Cette fois-ci l'autorité qui active le récit lui reconnaît son origine et donc valide son authenticité, en France cela a été le rôle de Prosper Mérimée. Cette idée de la création est toujours troublante car comment peut-on parler de création alors que l'objet a toujours été là même s'il était ignoré. Il faut pour cela se souvenir de la Renaissance qui a créé le Moyen-âge dans un désir de retour

impossible vers l'antique. On peut considérer le surgissement de Chauvet dans le paysage scientifique et culturel comme une véritable création

C'est donc un récit de création qui cherche à s'attacher une fidélité à l'origine et qui se traduit par la recherche d'une expérience holistique, c'est-à-dire totale. Cette création représente le tout et doit être célébrée comme telle. Elle cherche une adhésion immédiate de l'ensemble de la société et de chaque individu en propre. Cette création doit être comprise comme un phénomène culturel. Une objection serait que, malgré tout, ces créations sont incluses dans l'écoulement des périodes et comment dès lors les distinguer du récit de l'héritage. En fait, le récit de la création construit un rapport dialectique entre ce qui a été activé et le présent. Ce rapport dialectique s'exprime souvent dans les débats concernant la conservation en mettant en tension les concepts de protection, de préservation, de dissimulation et parfois aussi de reconstruction. Cette dialectique, par la poursuite d'une plénitude holistique, produit un effet de distance entre l'origine et le présent et engendre inévitablement un sentiment de manque et donc de nostalgie. Ces manques et cette nostalgie sont de plusieurs ordres : les pertes irrémédiables dues aux outrages du temps et de l'histoire, l'imaginaire d'une époque réputée plus heureuse, plus favorable ou plus prestigieuse. Le souvenir d'un usage ou d'une culture que la modernité a effacé. Les principes de classement UNESCO ne s'expriment pas autrement avec l'identification de l'universalité d'un côté et d'exceptionnalité de l'autre.

Par sa forme et son contenu, l'Atlas de Chauvet marque une étape importante dans l'ensemble de ces questionnements ou les nourrissant et les argumentant. Il est le point de référence de ce que la recherche et la médiation seront capables de produire.

*Remerciements : Jean-Michel Geneste,
Jacques Anathaze Gilbert, Dapnée Vignon*