

# Les interprétations anthropologiques de la partition symbolique humain / animal dans l'art pariétal préhistorique

---

---

L'homme des premiers temps aurait pu donner de ses semblables une image aussi fidèle que celle des animaux; il ne l'a pas voulu.

Georges BATAILLE<sup>1</sup>

AUCUNE DES INTERPRÉTATIONS ANTHROPOLOGIQUES de l'art pariétal préhistorique, même les plus « fonctionnalistes », ne remet en cause le postulat artistique de certaines œuvres parmi les plus connues et les plus stupéfiantes pour leur réalisme ou leurs effets de perspective et de composition. Cependant, la partition symbolique humain / animal, appréciée tant par la qualité – des humains stylisés jouxtant des animaux hyper réalistes – que par la disproportion quantitative des figures, est notée depuis fort longtemps et engendre des débats. Étant donné les types d'animaux représentés et les conditions de leur apparition sur les parois, l'hypothèse totémique prédomine en anthropologie. On a pu relever aussi l'inexistence du milieu et des paysages dans les peintures rupestres, ce qui atteste de l'importance donnée aux valeurs que les animaux incarnent, au-delà de la portée esthétique des œuvres. Cette hypothèse se renforce par la prise en compte du nombre et de la stabilité temporelle des signes et symboles humains qui peuvent s'apparenter à un lexique avant la lettre, hypothèse déjà proposée par Leroi-Gourhan. Ainsi, dans les choix réitérés de figuration, et dans la répétition, des formes s'affirment et confirment les proto-conditions, au demeurant déjà là bien antérieurement, au plan des techniques, de naissance d'un domaine symbolique fondamental.

---

1. Georges Bataille, « Dossier Lascaux », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1979, t. IX, p. 346.

## Art et technique

Divers auteurs ont insisté sur le parallélisme, durant la préhistoire, entre progrès technique et disposition esthétique. Pour Leroi-Gourhan, l'origine de l'art se perd dans « la nuit des temps – ou plutôt l'aube des temps – et l'on peut parler de dispositions esthétiques lorsqu'on recherche par exemple la symétrie parfaite des bifaces »<sup>2</sup>, idée que Louis-René Nougier<sup>3</sup> reprendra.

La profondeur temporelle de l'histoire humaine est immense et l'on ne la réalise pas toujours. On peut, à cet égard, utiliser l'analogie que certains auteurs proposent en rapportant l'évolution humaine à la durée d'une année. Les trois millions d'années d'existence de l'humanité<sup>4</sup> – datation du premier outil en tant qu'artefact, dans l'état actuel des connaissances – commenceraient donc le 1<sup>er</sup> janvier de cette année fictive, *homo sapiens* apparaissant le 26 décembre<sup>5</sup>, après une très longue durée antérieure, et l'agriculture puis les premières villes de la haute antiquité le 30 décembre. Nougier définit l'art (qui daterait de Noël dans notre frise, soit 70 000 ans<sup>6</sup>) comme le produit d'un geste figuratif non utilitaire mais considère que cet art serait l'un des principaux facteurs d'humanisation depuis au moins deux millions d'années. Suivons-le dans son raisonnement.

Si, d'un point de vue archéologique, les deux phénomènes sont adjacents et se confondent largement, du point de vue socio-anthropologique les processus technique et esthétique doivent être distingués, car le premier est purement instrumental, utilitaire, et relève de la rationalité absolue, alors que le second est sans doute l'expression désintéressée et sans objectifs, sans projection temporelle d'actions à venir, des affects, des croyances, des fantasmes, des souvenirs ou des valorisations, donc du niveau le plus profond du symbolique, c'est-à-dire du « fond intime de la vie sociale », comme le disaient Paul Fauconnet et Marcel Mauss à propos des représentations<sup>7</sup>.

Pour Georges Bataille, qui était un grand admirateur de Mauss, « Deux événements décisifs ont marqué le cours du monde ; le premier est la

2. André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole* [1964], t. II, *La Mémoire et les rythmes*, Paris, A. Michel, 1995, p. 107-108.

3. Louis-René Nougier, *L'Art de la préhistoire* [1982], Paris, Librairie générale française (Le livre de poche), 1993.

4. Si l'on prend comme critère l'outil emporté que propose Marcel Mauss affirmant dans ses cours que « dès qu'il y a un homme, il y a un outil » (*Manuel d'ethnographie* [1947], Paris, Payot, 1996).

5. Le 26 décembre correspond aux 40 000 ans de la datation habituelle de *sapiens* mais des découvertes récentes en Afrique le situent plutôt début décembre de notre année fictive.

6. On utilisera ici le « BP » (*before present*) des archéologues laïques remplaçant le « avant J.-C. ».

7. Marcel Mauss, « La sociologie. Objet et méthode » [1901], in *Œuvres*, Paris, Minuit, 1994, t. III, p. 160.

naissance de l'outillage (ou du travail) ; le second, la naissance de l'art (ou du jeu) » ; « Non seulement, l'art supposa possession d'outils et l'habileté acquise en les fabriquant, ou en les maniant, mais il a, par rapport à l'activité utilitaire, la valeur d'une opposition : c'est une protestation contre un monde qui existait, mais sans lequel la protestation elle-même n'aurait pu prendre corps »<sup>8</sup>.

Bataille ajoute plus loin que tracer des figures sur les parois relevait d'opérations religieuses ou magiques. La technique et l'art renvoient tous deux au symbolique mais de manière très différente, quasiment opposée : la première par la projection dans le temps, la prévision des opérations s'enchaînant plus ou moins en protocoles afin d'aboutir au résultat recherché ; le second par le recul pris face au réel, par les images surgissant d'un arrière-monde que l'art participe lui-même à alimenter en constituant l'un des piliers fondamentaux (avec la religion) de l'imaginaire, des utopies, des rêves, des inquiétudes, quelquefois des terreurs.

Ce sont sans doute ces différences de potentiel temporel de la technique et de l'art qui constituent le principal argument de leur séparation. En 1964, André Leroi-Gourhan, qui était l'élève de Mauss et l'un des titulaires les plus fameux de la chaire de préhistoire au Collège de France, écrivait que l'évolution technique linéaire est le seul arrière-plan tangible à toutes les époques de l'évolution humaine.

De toutes les activités humaines, la technique est la seule qui ne revienne jamais à son point de départ : on repense Platon à chaque génération, on ne repense pas les techniques, on les apprend et on les améliore en permanence<sup>9</sup>.

De son côté, le contemporain de Durkheim, Max Weber, écrit dans ses *Essais sur la théorie de la science* qu'« il n'existe naturellement pas de "progrès" dans l'art au sens de l'évaluation esthétique des œuvres d'art à titre de réalisations significatives »<sup>10</sup>. Il ajoute que l'usage légitime du concept de progrès en sciences humaines est « partout et sans exception lié au "technique" ». Dans tous les autres cas, affirme-t-il avec pertinence, il convient de « tenir l'utilisation du concept de "progrès" pour extrêmement inopportune, même dans le domaine limité où son application empirique ne soulève aucune difficulté »<sup>11</sup>.

8. Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art* [1955], in *Œuvres complètes*, t. IX, p. 28 et p. 79.

9. André Leroi-Gourhan, *Le Fil du temps* [1983], Paris, Seuil (Points. Sciences), 1986, p. 86-87.

10. Max Weber, *Essais sur la théorie de la science* [1965], recueil posthume d'articles publiés entre 1904 et 1917, Paris, Presses pocket (Agora), 1992, p. 406.

11. *Ibid.*, p. 420.

La technique est d'essence analytique, elle sépare ou disjoint, morcelle les procédés et les protocoles normatifs qui s'ensuivront pour plus d'efficacité et conduit donc à la spécialisation permanente. Alors que l'art est plutôt synthétique, jette des ponts entre les domaines, réconcilie les segments séparés, réunit par conjonction (ou articule par contraste) des formes et des procédés. D'une certaine manière, on peut dire que ces deux modalités d'existence des institutions sont opposées : la première correspond à ce que Bachelard nommait une rêverie de la volonté ; la seconde à une rêverie du repos. Pour utiliser une formulation moins métaphorique ou poétique, on pourrait dire que la technique produit de la société, la fonctionnalise, en rationalisant l'action, et matérialise les projets en faisant le réel ; alors que l'art reflète la société, en l'embellissant ou non mais toujours en la travestissant, et à ce titre participe aussi à modifier les représentations de ceux qui l'habitent et donc au changement social.

Même si certains, tel Emmanuel Souchier, considèrent que « les langages symboliques et les outils sont les deux faces d'une même réalité »<sup>12</sup>, celle de l'activité symbolique médiatisée par des dispositifs techniques, il nous faut néanmoins, pour les commodités de l'analyse et surtout pour distinguer des niveaux de complexité assez différents, tenir compte de ce qui vient d'être dit, séparer les deux ensembles. Les mêmes capacités cérébrales permettent, certes, aux humains, comme le disait Leroi-Gourhan, de fabriquer à la fois des outils et des symboles. L'outil, tout comme les imaginaires, la technique et l'art donc, *externalisent* conjointement la mémoire collective et engendrent les institutions ; c'est la raison pour laquelle les deux processus sont comparables et nous intéressent tous deux, au même titre que le langage, les croyances ou la religion, les idées et les idéologies ; bref, tout ce qui s'extériorise des corps individuels en constituant le domaine institutionnel. La culture doit, pour se fixer tant au plan personnel qu'institutionnel, travailler à la fois sur les conjonctions et sur les disjonctions. Contrairement à ce que prétend le très libéral et utilitariste Herbert Spencer, toute l'évolution ne passe pas, sur le mode standardisé et linéaire, par le processus de séparation des fonctions de plus en plus spécialisées, tout ne va pas de l'homogène (synthétique, conjonctif) à l'hétérogène (analytique, disjonctif). Spencer est *continuiste*. Dans un article de 1852 intitulé « Use and Beauty »<sup>13</sup>, il explore l'idée d'esthétique en accroissement mécanique dans la nature – du fait de

12. Emmanuel Souchier, « Mémoires - outils - langages. Vers une "société du texte" ? », *Communication et langages*, n° 139, 2004, p. 41.

13. L'article est devenu le chapitre VI (« L'utile et le beau », p. 251-260) d'un ouvrage compilant différents textes de Spencer et traduit en français sous le titre : *Essais de morale, de science et d'esthétique*, Auguste Burdeau (trad.), Paris, Librairie Germer Baillière et Compagnie, 1877.

l'évolution – et il assimile le perfectionnement des institutions, croyances et coutumes au même processus évolutif par lequel les dispositifs d'une époque servent aux embellissements des époques suivantes. Spencer construit sa théorie du social sur la base du continuum, à la fois synchronique et diachronique, nature/ culture, animal/ homme ou encore biologique/ social. Son évolutionnisme social est organiciste<sup>14</sup> et il considère que l'art progresse par différenciation, comme tout le reste. Il s'agit là d'un courant minoritaire dans la pensée sociale qui a su prendre d'autres voies, notamment l'École française de socio-anthropologie<sup>15</sup> qui nous anime ici.

## Les interprétations de l'art préhistorique : esthétique pure ou totémisme ?

Mauss accordait une grande importance à l'art pour des raisons d'humanisme et de refus de l'évolutionnisme social de son époque<sup>16</sup>, celui de Spencer en particulier ; l'art et la religion sont, à côté de la capacité technologique, des formes de symbolisation que les animaux n'ont jamais atteintes, en dépit des efforts désespérés des biologistes à prétentions anthropologiques pour démontrer le contraire. Art et religion se rejoignent, notamment dans les figurations animalières totémiques ; mais le totémisme est-il la seule interprétation explicative de l'esthétique au Paléolithique ?

Mauss<sup>17</sup>, qui considère l'esthétique en tant que branche de la sociologie, rappelle que tous les phénomènes esthétiques sont, à quelque degré que ce soit, des phénomènes sociaux, donc institutionnels, avec par conséquent des concrétisations normatives. Chaque forme esthétique entraîne ses propres canons, ses modèles, qui sont aussi des modèles culturels indissociables de son époque. Ces normes s'imposeraient d'autant mieux qu'elles seraient liées au pouvoir. Il se peut (nous n'avons aucune preuve à cet égard) que des chamanes aient peint ces manifestations, parmi les plus significatives de la sensibilité esthétique, les peintures rupestres, d'où leur relative sacralisation.

---

14. Spencer établit une analogie forte entre l'organisme biologique et le corps social – ayant tous deux, selon lui, les mêmes caractéristiques de croissance, de différenciation ou de multiplication des parties, de complexité croissante, de spécialisation fonctionnelle –, les vertus naturelles et presque automatiques de la sélection des individus par les luttes de concurrence opérant l'essentiel du processus d'évolution.

15. Voir Salvador Juan, *L'École française de socioanthropologie*, Auxerre, Éditions Sciences humaines, 2015.

16. Voir notre *Critique de la déraison évolutionniste* (Paris, L'Harmattan, 2006) où figurent de nombreuses références que, faute de place, l'on ne peut inclure ici.

17. Marcel Mauss, « Les débuts de la poésie selon Gummere » [1903], in *Œuvres*, t. II, p. 251-255, premières lignes du texte.

Si c'était le cas, nous aurions la certitude que ce premier pouvoir parallèle ou confondu à celui du chef de la horde primitive conduit à l'aliénation du plus grand nombre car, bien entendu, tout le monde ne peut réaliser de tels chefs-d'œuvre, ni hier ni aujourd'hui... Ce sont de véritables artistes spécialisés qui ont réalisé la plupart des fresques ou des gravures. Mais d'autres interprétations ont surgi en anthropologie préhistorique.

Pour l'anthropologue, toute activité humaine transitive ou de rang au moins deux dans l'imagination est à portée symbolique. Mais les archéologues cherchent des critères plus factuels susceptibles de démonstration. Une des définitions usuelles données au symbolique est plus restrictive et désigne les degrés élevés de symbolicité en termes de technologies non vitales. Ainsi, on a longtemps cru que ce haut degré de symbolicité n'était atteint que par *homo sapiens* – soit vers 40 000 BP – élaborant des objets d'art. Pourtant, il est avéré que Néandertal pratique la religion et que, depuis 200 000 BP, il crée des parures (colliers de coquillages trouvés). Ces deux faits, dûment attestés, montrent que Néandertal accède au symbolique bien avant *homo sapiens*.

Divers préhistoriens postulent que les peintures ou les gravures rupestres symbolisent des idées abstraites telles que la puissance (mammouths, bisons, ours, etc.) ou la vitesse (cheval, gazelles, etc.), la fluidité à travers les zigzags parallèles, la fécondité représentée par des femmes aux seins ou aux hanches démesurés. Mais la corrélation entre le signifiant et le signifié reste hypothétique dans tous ces cas. En revanche, les parures, tant les décorations corporelles que les cheveux tressés, manifestent des modèles culturels dont l'utilité n'est pas liée à la survie immédiate, n'est pas sécuritaire, alimentaire ou d'instinct vital. Mais pour en interpréter le sens en tant que disposition esthétique, il convient d'évacuer les explications utilitaires ou religieuses. Le totémisme a été l'une des grandes hypothèses d'interprétation. Si les membres d'une communauté s'identifient tous à une plante ou à un animal, la tendance à en reproduire l'image ou la forme devient une exigence sacrée garante de cohésion du groupe – ou de recherche d'efficacité de la chasse et de la cueillette, ce qui relève d'une autre interprétation. Le clan ainsi considéré agirait de concert pour célébrer son dieu totémique.

Si l'on peut considérer cette interprétation comme dépréciative – la grande majorité des préhistoriens du XIX<sup>e</sup> siècle et de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle raisonne en termes d'infériorité des primitifs, dans le meilleur des cas d'êtres insouciants et simples –, elle ne l'est pas toujours en réalité. Lorsqu'Émile Durkheim aborde longuement le concept de totémisme, il rappelle qu'il sert surtout à la définition du clan en lui donnant un nom commun; les membres d'un même totem se reconnaissant comme issus d'une même lignée, alors qu'ils ne sont pas de la même famille. Comme il le précise, « puisque les dessins qui représentent le totem éveillent des

sentiments religieux, il est naturel que les choses dont ces dessins reproduisent l'aspect aient, en quelque mesure, la même propriété »<sup>18</sup>. Cela nous offre des explications possibles à la sacralisation des peintures rupestres non abîmées ou graphitées durant des millénaires dans des grottes pourtant dûment fréquentées. Soulignons que Durkheim n'infériorise nullement les formes totémiques de la croyance. Il affirme, dans le même passage, qu'il faut se garder de voir dans le totémisme une sorte de zoolâtrie :

L'homme n'a nullement, vis-à-vis des animaux ou des plantes dont il porte le nom, l'attitude du fidèle vis-à-vis de son dieu, puisqu'il appartient lui-même au monde sacré. Leurs rapports sont plutôt ceux de deux êtres qui sont sensiblement au même niveau et d'égale valeur. Tout au plus peut-on dire que, du moins dans certains cas, l'animal paraît occuper une place légèrement plus élevée dans la hiérarchie des choses sacrées. C'est ainsi qu'il est appelé quelquefois le père ou le grand-père des hommes du clan [...]. L'animal totémique est appelé l'ami, le frère aîné de ses congénères humains<sup>19</sup>.

Cependant, pour logiques qu'ils soient, ces propos relèvent encore trop de la conjecture. Seules les données empiriques permettent d'étayer l'hypothèse totémique, et divers chercheurs ont tenté de la consolider en se demandant notamment pourquoi les artistes du Paléolithique ou des premières sociétés de « chasseurs nomades collecteurs » dessinaient de manière non réaliste les corps humains alors qu'ils savaient parfaitement reproduire la forme, la couleur et même la perspective des animaux. Une des parois de Lascaux par exemple, représentant un homme couché devant un bison, est significative à cet égard. De nombreux préhistoriens ont relevé ce paradoxe apparent : les rares portraits ou dessins humains dans les grottes sont volontairement caricaturés. Est-ce un tabou de la représentation ou une convention artistique ? Le décompte statistique de Leroi-Gourhan<sup>20</sup> donne 4 % de représentations humaines sur 1 397 dessins appartenant à plus de cent grottes. Entrons, en sa compagnie, au cœur des faits.

## Des oppositions symboliques empiriquement démontrées et leur portée totémique

Même lorsque les humains sont nombreux sur les dessins des parois, ils restent au mieux « stylisés ». Ainsi, à la fin du Paléolithique (14 000 à 7 500 BP,

18. Émile Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse* [1912], Paris, PUF (Quadrige), 1985, p. 181.

19. *Ibid.*, p. 179.

20. André Leroi-Gourhan, *Les Religions de la préhistoire* [1964], Paris, PUF (Quadrige), 1995, p. 93.

juste avant ou au moment des premières époques de sédentarisation et d'agriculture) se développe l'art dit « levantin »<sup>21</sup>, caractérisé par des représentations corporelles fréquentes de figures humaines. Néanmoins, une certaine continuité se constate 20 000 ans après Chauvet. Ces images sont figuratives mais restent stylisées, *volontairement* stylisées s'agissant des représentations humaines car, sur la même scène, apparaissent souvent un animal réaliste et un humain qui ne l'est pas. Beaucoup de dessins montrent cette surprenante coexistence. On ne pourra mettre en cause l'incapacité artistique ou technique des artistes de l'époque dans un cas (image de l'humain) et pas dans l'autre (animaux) puisque ce sont les mêmes peintres ! *La différenciation est donc d'ordre symbolique* : les artistes voulaient représenter des animaux réalistes, éventuellement en situation de chasse par des humains stylisés. Le constat suivant de Leroi-Gourhan<sup>22</sup> nous semble des plus pertinents : à mesure que la représentation des animaux devient plus réaliste, celle des humains devient moins figurative, se manifestant par des triangles, des quadrilatères (voire de simples lignes ou des bâtonnets), comme si ces deux transformations étaient interdépendantes. Cela renforce l'interprétation en termes de totémisme, que les « mythogrammes », présageant les idéogrammes, annoncent selon Leroi-Gourhan. Mais quelles preuves donnent les préhistoriens de cette partition ? Et si les peintures étaient chargées de vertus magiques à vocation utilitaire ?

Alors que Leroi-Gourhan avait invalidé l'hypothèse utilitariste au sujet des peintures rupestres animalières – celle des rituels servant à améliorer la chasse par une sorte de volonté magique –, Bataille ne contredit pas cette interprétation aussi courante qu'erronée. Cependant, il suffit de mettre en relation l'alimentation réelle de ces chasseurs et leurs peintures ou dessins pour s'apercevoir de l'hétérogénéité quasi-totale de ces deux ensembles. L'immense majorité des peintures ou gravures rupestres représentent des animaux puissants : chevaux, aurochs ou bisons, bouquetins, cerfs, ours. Ces catégories concernent les trois quarts des dessins d'animaux et les trois premières totalisent à elles seules plus de la moitié des sujets animaliers selon le dénombrement de Leroi-Gourhan<sup>23</sup> sur un échantillon de près de 1 800 cas. Très peu des animaux les plus consommés – à en croire les ossements travaillés que les archéologues ont trouvés – sont dessinés ; il s'agit de petits rongeurs, de petits volatiles et de rennes pour l'essentiel. Ces derniers ne représentent au total que 10 % des peintures ou gravures d'animaux, 15 % en comptant

21. De la région de Valence, en Espagne, dite du « Levant », un art de chasseurs contrairement à celui des fresques et gravures du Tassili, peuples éleveurs aux œuvres plus récentes (7 500 BP).

22. André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole*, t. I, *Technique et langage*, Paris, A. Michel, 1964, p. 267-268.

23. André Leroi-Gourhan, *Les Religions de la préhistoire*, p. 93.



large si l'on inclut les poissons qui étaient également consommés ; le troisième ensemble regroupe félins, mammouths, rhinocéros, surtout, et tous les autres animaux très minoritaires. On peut donc affirmer que l'art rupestre ne servait pas à favoriser la chasse puisque au moins 80 % des animaux représentés n'étaient quasiment jamais consommés. Ajoutons que, selon Leroi-Gourhan, l'interprétation de l'importance symbolique de ces animaux si particuliers se renforce lorsqu'on tient compte de la place de ces espèces dans les cavernes : arrivent en tout premier, dans les panneaux centraux, les aurochs, les bisons et les chevaux. Il écrit à ce sujet : « Il est évident que le bison ou l'aurochs jouent le rôle d'acteurs principaux dans les assemblages »<sup>24</sup>, puisque sur plus de soixante-dix grottes étudiées ils sont absents dans trois grottes seulement. Par ailleurs, le cheval est toujours présent à proximité de ces bovidés.

Alain Testart insiste également sur la relative constance de l'art paléolithique, qui « traduit une vision collective du monde » et reprend l'idée d'écoles ou du moins de manières de faire typiques du Paléolithique (si l'on compare les grottes de Niaux vers 18 000 à 20 000 BP, Lascaux vers 17 000 et Combarelles vers 15 000 par exemple) à distance spatiale et temporelle notables. Jamais, écrit-il, un être humain n'y est représenté de façon réaliste, comme les animaux<sup>25</sup>. Il relève surtout un détail essentiel que Leroi-Gourhan ne semble pas mentionner, à savoir l'inexistence du milieu et des paysages dans les peintures rupestres – le sol lui-même sur lequel s'appuient les sabots ou les pattes si bien figurés brille par son absence systématique –, soulignant par-là l'importance symbolique des animaux en eux-mêmes, l'aspect animaliste de cet art, qui renvoie selon lui au totémisme : les animaux semblent surgir des parois et en épousent souvent les contours. Sur un fond cosmogonique qui présage les futures mythologies, l'art pariétal catégorise les espèces d'animaux pour mieux différencier socialement les humains. Peut-être que les nombreuses mains positives ou négatives (au pochoir) – seule véritable présence réaliste des humains sur ces parois – expriment une telle classification qui aurait pu s'affiner à mesure que les catégories langagières se précisaient elles-mêmes, mais ce n'est là qu'une hypothèse que nous inspirent les textes de Testart et de ses maîtres. Sur le plan technique – et bien que ce dernier décrive des innovations radicales en matière de céramique vers 28 000 BP ou de harpons vers 25 000 BP, l'aiguille à chas vers 21 000 BP, le propulseur vers 18 000 BP –, il insiste sur la lenteur du développement matériel, les grandes inventions s'étalant sur 40 000 ans avec de nombreux emprunts. Cependant, à l'échelle de l'évolution humaine, cette lenteur relève

24. *Ibid.*, p. 101.

25. Alain Testart, *Avant l'histoire: l'évolution des sociétés, de Lascaux à Carnac*, Paris, Gallimard, 2012, respectivement, p. 254-257, p. 264-267, puis p. 278-307 pour le Néolithique.

de l'accélération, car tout cela se produit après Noël dans notre chronologie simplifiée. Cette diffusion spatiale est un élément essentiel d'une symbolique transcendant les particularités des milieux physiques.

## Études empiriques plus récentes sur l'art rupestre et l'écriture

Deux autres processus méritent d'être relevés : des points communs entre des aires culturelles qui n'ont jamais communiqué (à côté de la diffusion des manières de faire par contact) et des effets de cumul et de prolongation stylistiques sur des milliers d'années, dans un même lieu. Ces processus posent, d'une part, la question des capacités similaires de création hors diffusion – donc de caractères universels et par conséquent de fondements anthropologiques – et, d'autre part, ils soulèvent la question des effets institutionnels de l'œuvre d'art, des influences et des écoles artistiques. Les spécialistes parlent de propagation de formes esthétiques, telles que les symboles graphiques représentant la femme sur le mode géométrique. Mais cette diffusion concerne aussi les formes les plus élaborées, comme le précise Leroi-Gourhan :

Les animaux sont pris dans un courant où l'habileté va entraîner peu à peu les figures vers l'académisme des formes (c'est le moment d'Altamira), puis un peu avant la fin, vers un réalisme maniéré aux précisions photographiques dans le mouvement et dans la forme<sup>26</sup>.

Les circonstances de réalisation des peintures rupestres nous enseignent l'épaisseur symbolique et institutionnelle du geste esthétique. En effet, beaucoup de peintures sont réalisées loin au fond des grottes – c'est déjà le cas dans Chauvet – ou sur des plafonds, comme les tableaux multichromes d'Altamira, en Espagne ; ce qui suppose souvent des échelles, voire des échafaudages, et dans tous les cas un éclairage durant suffisamment de temps, en l'occurrence des lampes à graisse ; ce qui suppose aussi un gros travail préalable pour préparer les pigments de couleurs à l'aide de roches concassées, de liquides divers, de fusains pour les traits noirs ; sans oublier les outils durs pour creuser la roche afin de réaliser certaines gravures ou des bas-reliefs<sup>27</sup>.

Par ailleurs, les brouillons ou les dessins gommés sont impossibles (rares effacements), le geste est très assuré, parfait du premier coup ; d'où aussi les

26. André Leroi-Gourhan, *Les Religions de la préhistoire*, p. 268.

27. Voir surtout la très grande et réaliste tête de bison sculptée vers 16 000 BP provenant du Roc-aux-Sorciers.

85 %, selon Nougier, de peintures qualifiées de médiocres sur les milliers d'œuvres. Des spécialistes, auteurs de la minorité d'œuvres valorisées au plan esthétique, existaient donc, au moins dès 32 000 BP, l'âge de Chauvet, avec toute leur dextérité, leur virtuosité. Leurs caractéristiques n'étaient pas seulement liées à leurs qualités artistiques de dessinateur mais aussi à leur capacité à mémoriser tant les formes animales que leurs postures et leurs mouvements. Un tel sens de l'observation n'est envisageable que si l'artiste est également un chasseur rompu à l'analyse visuelle des animaux ou quelqu'un qui accompagne longuement les chasseurs. Il est d'autant plus remarquable que dessins et gravures s'exécutent après un long et quelquefois difficile trajet – il faut ramper dans certains passages – au sein des grottes, dans l'obscurité à peine troublée par des lampes à graisse tremblantes ; la prouesse n'en est que plus notable<sup>28</sup>. Donc, un sens aigu de l'observation, de la mémorisation, de l'exécution avec des capacités de restitution que préparent divers procédés et instruments. Il semble y avoir sédimentation des conditions institutionnelles d'existence de ces processus, car les dessins les plus tardifs, au Paléolithique, sont les plus élaborés dans le raffinement des lignes et dans la polychromie, jusqu'à ce que les spécialistes nomment l'académisme d'Altamira – mais l'antériorité de Chauvet conforte l'idée d'absence de progression...

Ajoutons encore un important constat. À côté des mains positives ou négatives, beaucoup de dessins pariétaux ne sont pas des compositions figuratives. Des milliers de signes accompagnent ces dernières, un peu partout en Europe. Si les historiens situent la naissance de l'écriture au cours du Néolithique, phase de sédentarisation voyant naître les sociétés rurales puis urbaines, Durkheim, Mauss, puis Leroi-Gourhan (et plus largement l'École française de socio-anthropologie avec des auteurs tels que Henri Hubert), avaient déjà remis en cause ce postulat en considérant divers signes corporels et pariétaux comme une forme de proto-écriture. Tout comme la technique favorise l'esthétique, l'art pariétal à vocation totémique préluderait à l'écriture.

Des travaux récents sur un échantillon de deux cents grottes situées en France (celles de Rouffignac, Lascaux et Chauvet, en particulier) et en Espagne ont montré que vingt-six signes communs aux différents sites et certaines de leurs combinaisons stables dans leur récurrence pourraient être considérés comme les prémices des écritures idéographiques de la Haute Antiquité. L'auteur de cette recherche, Genevieve von Petzinger<sup>29</sup>

---

28. Louis-René Nougier, *L'Art de la préhistoire*, p. 127 sur Lascaux et p. 146 sur Altamira.

29. Genevieve von Petzinger, *Making the Abstract Concrete: The Place of Geometric Signs in French Upper Paleolithic Parietal Art*, thèse de maîtrise, université de Victoria, 2009.

de l'université de Victoria (Canada), fait état d'un véritable lexique. Leroi-Gourhan avait déjà amplement mis en évidence les correspondances de ces signes – hors de Chauvet non encore découverte à l'époque. Dans son ouvrage *Le Fil du temps*, il établit directement un lien entre les grottes<sup>30</sup>. S'agissant de la proto-écriture idéographique que constituent ces signes, une dizaine de pages<sup>31</sup>, à la fin du tome I de l'ouvrage *Le Geste et la parole* – non citées et sans doute non lues par la chercheuse canadienne –, évoquent explicitement les écritures égyptienne, chinoise et aztèque, sans, il est vrai, montrer la ressemblance des signes... Le caractère manifeste de cette proto-écriture déplace non pas les frontières académiques de l'anthropologie, dont le domaine naît en réalité voici plus ou moins trois millions d'années, mais celles de l'histoire, car les archives écrites sont, à l'évidence, beaucoup plus anciennes que celles dont le support est la tablette ou le papier. La proto-écriture renforce l'interprétation totémique de l'art pariétal car elle est d'essence expressive. Elle décale donc les limites de l'histoire, tout comme la grotte Chauvet, par bien des côtés, bouleverse la préhistoire.

## De la grotte Chauvet à l'art levantin

Chauvet confirme beaucoup de connaissances déjà établies mais elle conduit à remodeler la chronologie de la discipline, puisque les peintures élaborées font un bond de 10 000 ans en arrière. En effet, les dessins les plus réalistes sont les plus anciens : 33 000 à 32 000 BP. Il s'agit de dessins ou peintures au fusain. Ces œuvres – en particulier les chevaux et les lionnes, mais aussi les rhinocéros et les aurochs – sont également situées au plus profond de la grotte, au moins à 200 mètres de l'entrée d'alors. Cependant, cette distance (qui paraît énorme pour une grotte dans laquelle on évolue toujours avec précaution) n'est pas immense comparée à celles de certaines grottes peintes longues de plusieurs kilomètres, telles que Rouffignac.

Chauvet était fréquentée par certains de ces animaux, potentiellement dangereux pour les hommes : loups ou louves (peut-être pour y mettre bas) y séjournant, boucs, et surtout ours des cavernes, un animal aujourd'hui disparu tenant du très grand grizzly de 3 mètres à 3,5 mètres debout et de la taille d'un grand cheval au garrot ; plusieurs générations d'ours hibernant fréquemment dans la grotte. Ces animaux sont attestés tant par les coprolithes que par les marques de griffes laissées sur les parois. La prouesse et les fonctions des peintures n'en sont que plus patentes. Le fait – comme très souvent dans les grottes du Paléolithique – que les plus

---

30. André Leroi-Gourhan, *Le Fil du temps*, p. 220.

31. André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole*, t. I, p. 280 sq.

sophistiquées soient les plus inaccessibles – l'entrée et les premières salles n'ont quasiment aucun dessin à Chauvet et certains sont volontairement exécutés à 4 mètres du sol – laisse penser que les artistes voulaient les préserver mais aussi les inscrire au plus profond de la terre, un peu comme une communication avec la puissance tellurique d'un environnement non humain. Selon Jean Clottes, les artistes qui se sont succédé durant 5 000 ans dans cette grotte étaient peu nombreux et il déclare dans les conclusions de son livre *La Grotte Chauvet: l'art des origines* qu'ils employaient « les mêmes conventions de dessins »<sup>32</sup> et surtout que « cela renforce l'idée d'une communauté de croyances et d'attitudes pendant tout le paléolithique supérieur »<sup>33</sup>. Difficile à démontrer, mais Leroi-Gourhan et l'abbé Breuil, ainsi que Nougier, ont tous souligné depuis longtemps l'unité des styles et le caractère de sanctuaire de ces grottes, presque jamais souillées ou « taguées », avec très peu de palimpsestes.

Ce qui semble avéré, en revanche, est l'effet de composition dans une même grotte, qui dénote une certaine volonté esthétique. En effet, des auteurs ont défendu l'idée d'un art rupestre doté de qualités de composition, d'harmonie. Outre Leroi-Gourhan et Nougier, Aurora Valero compare la composition des peintures rupestres aux tableaux de l'Espagne classique, et Jean-Louis Schefer évoque l'académisme de ces œuvres comme « structures organisées et dotées de sens ». Il souligne l'incapacité de la pensée évolutionniste à en saisir la portée réelle<sup>34</sup>. À cet égard, par rapport à l'art paléolithique dans son ensemble, l'art levantin tient à la fois de la rupture et de la continuité. Il présente toujours une scène en tant qu'élément principal. Tous les objets et les êtres se distinguent occupant un espace préalablement déterminé par l'artiste par rapport à d'autres objets qui forment ou composent la scène. Ce sens de la relation entre les objets (et les êtres) est un nouvel aspect de l'art, comme le souligne une autre spécialiste espagnole<sup>35</sup>. Ainsi, lorsque des aspects partiels ou des sujets particuliers sont étudiés, on ne peut les isoler les uns des autres : les figures qui font partie d'un même contexte se correspondent positivement ou négativement. Les figures humaines et les figures animales ne se recourent cependant

32. Jean Clottes, conclusion à *La Grotte Chauvet: l'art des origines*, Jean Clottes (dir.), Paris, Seuil, 2001, p. 214.

33. *Ibid.*, p. 212.

34. Aurora Valero, *El arte de la pintura en la prehistoria*, Valence (Espagne), Ajuntament d'Alboraia, 1997; Jean-Louis Schefer, *Questions d'art paléolithique*, Paris, POL, 1999, p. 73 et p. 79.

35. Voir Concepción Blasco Bosqued, « La caza en el arte rupestre del levante español », *Cuadernos de prehistoria y arqueología*, n° 1, 1974, p. 29-55, en ligne : [https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/2708/20566\\_2.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/2708/20566_2.pdf?sequence=1&isAllowed=y).

jamais<sup>36</sup>, en dépit de quelques très rares dessins anthropomorphes plus ou moins hybrides (mélange humain / animal), soit que ces deux thèmes restent traités en toute indépendance, soit que l'on ait pris soin de bien les séparer visuellement.

Certains dessins humains, tel celui du chasseur de cerf (cueva de la Vieja, en Espagne), peuvent laisser voir des oreilles ou des cornes mais il s'agit très probablement de tactiques de chasse : de déguisements avec des couvre-chefs animaliers (cornes, poils, bois de cerfs, etc.), soit pour les cérémonies rituelles, soit destinés à ne pas effaroucher les proies convoitées, sachant qu'il fallait s'approcher relativement près des bêtes pour espérer les tuer d'une flèche ou d'un lancer de sagaie. Cela dit, la véritable caractéristique de l'art levantin est de représenter une majorité d'humains en situation tout en schématisant systématiquement le dessin. Une des peintures les plus connues est celle de la récolte du miel. Nougier<sup>37</sup> relève le réalisme et l'humour des chasseurs levantins qui peignent des scènes de genre, telles celle de l'archer avec le très remarquable chien accompagnant les chasseurs (cueva de la Vieja) (chien domestiqué attesté depuis 20 000 BP), et surtout, sur la même page, le chasseur chassé poursuivi par l'animal blessé (cueva Remigia, en Espagne).

Nougier évoque également les danses apparentes des femmes de la grotte du Cogul et affirme que « si l'art levantin a une ascendance paléolithique et il l'a, indiscutablement, c'est une ascendance périgordienne »<sup>38</sup>. La ressemblance avec les peintures de Lascaux est manifeste à ses yeux, notamment concernant les cervidés franchissant une rivière. Mais que peut signifier le terme « ascendance » à 10 000 ans d'écart et à 1 000 km de distance (durant cette époque où tout se faisait à pied) ? Les « écoles artistiques » de la préhistoire durent quelques milliers d'années. Celle de Chauvet s'étale sur des dizaines de générations. La magdalénienne (de la grotte de la Madeleine) dure à peu près 5 000 ans. La distance n'est pas un véritable problème car on a trouvé des coquillages ayant circulé sur des centaines, voire des milliers, de kilomètres, mais l'unité d'un style durant une si longue période soulève des interrogations. 1 000 ans, c'est entre 15 et 20 générations. Donc, 5 000 ans équivalent à une centaine de générations.

Le plus impressionnant, comme on l'a dit, est le respect que ces œuvres suscitent et l'on peut suivre Leroi-Gourhan dans son interprétation religieuse de ces représentations sanctuarisées, seule explication plausible à ce jour de leur sauvegarde relevant de l'intangibilité ; du moins jusqu'au

36. Louis-René Nougier, *L'Art de la préhistoire*, p. 240.

37. *Ibid.*, p. 256-262.

38. *Ibid.*, p. 264.

Néolithique. Il est également frappant de constater les décalages, au sein de cette histoire culturelle continue, entre l'accélération déjà notée par Leroi-Gourhan et Claude Lévi-Strauss en matière de productivité ou d'efficacité des techniques de taille<sup>39</sup> et la relative stabilité des peintures qui reproduisent les styles de génération en génération. On tient là deux formes absolument distinctes de l'institution, comme on l'a précisé plus haut, méritant une réflexion plus approfondie que ce que propose le présent article.

## Conclusion

À l'opposé de toute interprétation utilitariste, il est manifeste que les figures pariétales du Paléolithique relèvent d'une volonté esthétique désignant les premières formes d'art systématiques et reproduites avec des influences et des ressemblances dans de vastes régions. Que, en dépit des gigantesques distances spatiales et temporelles, ces œuvres – qui se ressemblent tant par leurs formes, leur place dans les grottes, que par un environnement qui brille par son absence – se soient maintenues leur donne une profonde valeur anthropologique. Ici, l'absence du sol et du paysage marque en creux la présence éclatante de la lignée fondant la communauté. Ces faits ne sont nullement incompatibles avec la fonction totémique des peintures rupestres, tout comme la morale renvoie selon Durkheim au religieux sans se confondre avec lui. Il s'agit donc de manifestations humaines à la fois identitaires et esthétisées. À rebours de la critique de Duvignaud<sup>40</sup> selon laquelle la recherche des origines renvoie aux « rêveries archaïsantes » et aux fantasmes d'une pureté originelle ou d'une essence, l'affirmation d'une continuité partielle de l'art rompt paradoxalement avec l'évolutionnisme social. L'absence de progrès dans la portée esthétique des œuvres donne à celle de l'art préhistorique sa valeur universelle et intemporelle, confirmant l'unité du genre humain.

Salvador JUAN

*Université de Caen Normandie*

---

39. Claude Lévi-Strauss (« Productivité et condition humaine » [1983], *Études rurales*, n° 159-160, 2001, en ligne : <https://journals.openedition.org/etudesrurales/73>) montre que sur les cent mille dernières années la productivité des tranchants a été multipliée par un facteur 250. En même temps, ajoute-t-il, l'outillage se diversifie et passe d'un type unique à deux ou trois dizaines d'outils différents.

40. Jean Duvignaud, *Sociologie de l'art*, Paris, PUF, 1967, p. 29.

