Art et comportements symboliques au Paléolithique : quelques points de vue actuels

Patrick Paillet

Muséum National d'Histoire Naturelle,
Département de Préhistoire et CNRS, U.M.R. 5198

Du temps de la reconnaissance à l'archéologie des grottes ornées

Édouard Lartet et Édouard Piette principalement ont marqué le XIX^{ème} siècle par leurs extraordinaires découvertes d'art mobilier et leurs efforts pour les faire reconnaître par la communauté scientifique alors placée sous l'autorité dogmatique de Gabriel de Mortillet et d'Émile Cartailhac. Ils ont aussi oeuvré, non sans mal, pour en faire admettre l'antiquité et l'authenticité. Une grande partie du XX^{ème} siècle fut celle des vastes synthèses analytiques et théoriques de Henri Breuil, puis d'André Leroi-Gourhan, qui ont abordé, notamment pour l'art pariétal, le champ de l'interprétation et de la chrono-stylistique. Depuis environ 25 ans, l'individu s'est effacé au profit d'un collectif scientifique multidisciplinaire et l'époque des synthèses précoces ou anticipées a laissé la place à l'étude contextualisée des documents, revus, corrigés, réinterprétés parfois. Le retour au terrain et à l'analyse interne des oeuvres a suscité le développement d'une archéologie des grottes ornées (*Chauvet*, *La Garma*) qui nous donne une image renouvelée de l'art pariétal, indissolublement lié à l'espace souterrain de proximité, également à des territoires plus éloignés, exploités, habités ou parcourus. Les fouilles, les analyses (paléo)environnementales, l'étude des empreintes, celle des modes de déplacement, etc., nous révèlent différemment l'univers des grottes, leurs oeuvres, leurs traces les plus ténues, leurs usages ou leurs fonctions en quelque sorte. L'étude des oeuvres d'art proprement dite s'est enrichie par l'approche naturaliste (anatomie, biologie, éthologie,...) des thèmes animaliers, par l'analyse détaillée des styles et des techniques permettant parfois l'identification des auteurs, par les analyses physico-chimiques des pigments et les études macroscopiques des tracés gravés, également par l'expérimentation qui accompagne la plupart de ces études technologiques. Devenus plus exigeants, objectifs et analytiques, plus respectueux également des supports dans leur intégrité physique, les relevés graphiques et photographiques ont accompagné cette évolution (fig. 1). Ils bénéficient aujourd'hui de techniques photographiques modernes (filtrage différentiel, accroissement des contrastes, analyse du rayonnement lumineux, utilisation des radiations U.V. et infrarouges, méthode des équidensités, stéréophotographie et photogrammétrie) et du traitement informatique et numérique de l'image. La conservation des oeuvres et les mesures de protection des sites sont aussi souvent intégrées dans les réflexions collectives.



Figure 1. Bison gravé et peint en noir et signe tectiforme rouge. Grotte de Marsoulas (Haute-Garonne). Relevé C. Fritz et G. Tosello.



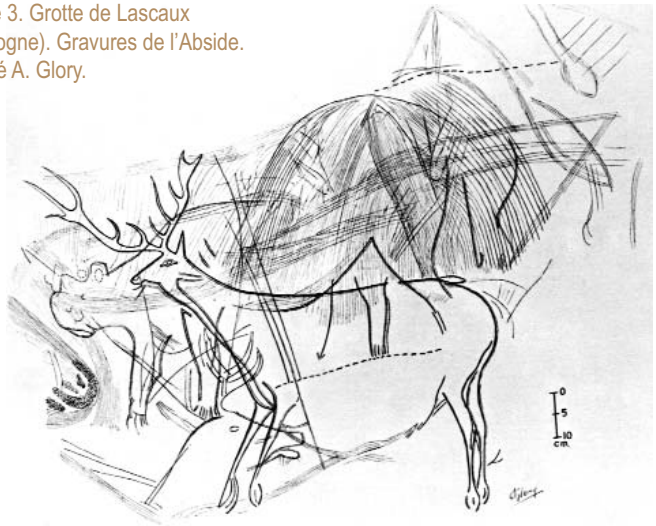
Figure 2. Plafond peint d'Altamira. Grotte d'Altamira (Espagne). Relevé M. Sanz de Sautuola.

Enfin, et il s'agit là d'un apport technique et méthodologique fondamental de ces dernières années, le développement des datations radiométriques carbone 14 et leur application à certains dessins pariétaux grâce à la spectrométrie de masse par accélérateur ont permis de bousculer voire d'invalider les positions dogmatiques les plus radicales relatives à l'évolution chrono-stylistique de l'art préhistorique. En même temps, cette méthode, comme celles encore balbutiantes appliquées aux gravures ou aux vernis les recouvrant, ont pu donner l'impression de rendre accessible ce rêve inavoué de nombreux préhistoriens, dater les oeuvres d'art de notre Préhistoire.

Dater et relever l'art

La majorité de l'art mobilier actuellement connu provient de fouilles anciennes sans positions stratigraphique et chronologique précises. La datation de l'art pariétal n'est rendue possible la plupart du temps que par le contact des représentations pariétales avec des couches d'habitats datées ou définies culturellement (*La Viña, le Placard, Teyjat*), par l'obturation naturelle (*Fontanet, Chauvet*) ou anthropique de la cavité (accumulation de couches d'habitats) (*Pair-non-Pair, La Mouthe*) ou par la présence d'éléments issus des parois ornées et reposant au sein de couches archéologiques (*Blanchard, Labattut, Roc-aux-Sorciers*). L'association stylistique d'objets décorés découverts en stratigraphie et de figures pariétales (*Labastide*) permet également d'établir des rapports directs ou indirects. En fait, durant la plus grande partie du XX^{ème} siècle, les seules méthodes de datation en vigueur des oeuvres pariétales ont été l'étude des superpositions des peintures ou des gravures (Henri Breuil) et l'approche stylistique, évolutive et linéaire, des représentations figuratives et abstraites (André Leroi-Gourhan). Les datations directes issues de la méthode des déséquilibres du carbone ne sont possibles que sur les matières ou les liants organiques (charbons de bois ou d'os,

Figure 3. Grotte de Lascaux (Dordogne). Gravures de l'Abside. Relevé A. Glory.



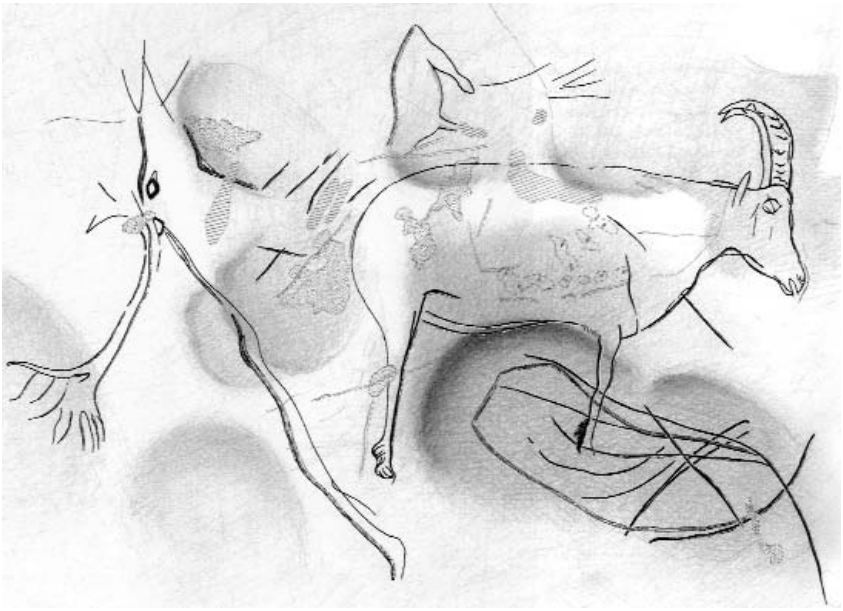


Figure 4. Gravures de la 1ère salle (voûte). Grotte de Pergouset (Lot). Relevé M. Lorblanchet.

sang, végétaux, etc.). D'infimes quantités de carbone 14 (quelques milligrammes) sont nécessaires. À ce jour, plus d'une centaine de dates ont été obtenues sur une centaine de figures dans une vingtaine de grottes. Certaines de ces dates, malgré leur précision relative, restituent une ancienneté ignorée des approches chronologiques classiques. Elles ne sont malheureusement pas toujours associées à des réflexions méthodologiques et scientifiques globales et à des études de sites complètes. Le poids des interprétations, la fiabilité de la méthode, les contaminations naturelles ou anthropiques du carbone daté et la variation de sa production atmosphérique sont autant de facteurs qu'il faut intégrer dans l'analyse.

En matière de relevés, l'oeuvre monumentale de Henri Breuil a fait oublier l'entreprise expérimentale des précurseurs comme Marcelino Sanz de Sautuola (*Altamira*) (fig. 2), Léopold Chiron (*Chabot*) et Émile Rivière (*La Mouthe*), dont les reproductions étaient destinées à assurer la reconnaissance de l'art paléolithique à la fin du XIX^{ème} siècle. Le travail de successeurs comme André Glory (fig. 3), Léon Pales, Denis Vialou, Michel Lorblanchet (fig. 4), Brigitte et Gilles Delluc, Christian Servelle, Carole Fritz, Gilles Tosello ou Jean Airvaux par exemple a contribué à restaurer un esprit et une finalité nouvelle du relevé. Aujourd'hui, l'enregistrement graphique intègre la composition et l'organisation spatiale des représentations. Dans les grottes, il prend en compte le caractère des parois et la forme des galeries. Le relevé n'est plus une simple copie détachée du support, isolée des autres graphismes ou magnifiée. Débarrassé de tout esthétisme, il constitue une lecture scientifique active de l'art, ponctuelle, progressive et raisonnée. Le relevé est un déchiffrement, une analyse interne, une interrogation, une compréhension des faits qui associe la connaissance des techniques d'exécution et les interactions physico-chimiques des images avec les supports. Il intègre les données évolutives et naturelles des supports et les données graphiques. Il comporte donc une certaine part de déformations et d'arbitraire. Le relevé constitue la première étape de l'étude scientifique de l'art paléolithique. Aucune lecture de parois ou d'objets ne peut en faire l'économie. L'exigence méthodologique des relevés modernes conduit à plus d'objectivité et de précision. Le relevé graphique représente un processus de découverte. En cela il s'oppose à la perception immédiate de l'oeuvre permise par la vidéo ou la photographie. Pour des raisons de conservation beaucoup de relevés, notamment pariétaux, sont aussi considérés comme des sauvetages. Un relevé moderne n'est pas un document unique. Il comporte des points de vue différents, fait appel à des techniques complémentaires et est constitué par une série de dessins, de cartes, de photographies et de prises d'empreintes. On aura mesuré tout l'intérêt méthodologique d'une lecture et d'un enregistrement technologiquement variés des tracés préhistoriques.

L'analyse des peintures et des gravures préhistoriques

L'apport de la science des matériaux, de la physique et de la chimie et le développement de l'expérimentation ont récemment contribué à l'essor de l'analyse des pigments. Des progrès ont été réalisés dans l'étude des procédés des peintres paléolithiques grâce à la microscopie Raman, à la microanalyse X sur de petites quantités de matières, à l'analyse élémentaire au MEB ou par accélérateur, à la diffractométrie, la chromatographie en phase gazeuse et à l'analyse optique. Ces techniques ont été appliquées en Quercy (*Cougnac, Pech-Merle,*

Marcenac) et dans les Pyrénées (*Niaux, Fontanet, Trois-Frères, Gargas*). Elles permettent la détermination des matières colorantes (caractérisation minéralogique et physico-chimique), des liants, des charges et des minéraux traces. Elles autorisent aussi des interprétations sur l'origine des produits analysés et sur la nature des mélanges éventuels. Dans certains cas elles renseignent sur l'origine géographique des pigments et permettent ainsi la reconnaissance des sources d'approvisionnement. Ces analyses favorisent également l'approche chrono-stylistique (étapes de réalisation, nombre de personnes, présence de rénovations et de retouches). Dans le cas d'identification de matière organique résiduelle, elles peuvent déboucher sur des datations radiométriques.

L'analyse des gravures a pour objet la reconstitution de la genèse du trait et celle du comportement gestuel du graveur. Elle s'appuie toujours sur l'expérimentation. L'approche technologique s'est étendue à l'art pariétal (Brigitte et Gilles Delluc) et à l'art mobilier (Henri Delporte, Lucette Mons, Christian Servelle). Dans ce dernier cas, elle a plus souvent concerné les supports en matière dure animale que les supports lithiques (Nicolas Mélard). Les recherches récentes (Francesco d'Errico, Michèle Crémadès, Carole Fritz, Nicolas Mélard), qui visent à mesurer par exemple le nombre et le type d'outils utilisés, le nombre et la direction des passages d'outils, la section des incisions, le nombre, l'ordre et la nature des superpositions de traits, les accidents survenus lors du passage de l'outil, recourent à des moyens d'investigation sophistiqués (microscope optique ou électronique, microrugosimètre). Elles permettent une vision globale de la technique de l'artiste en reconstituant

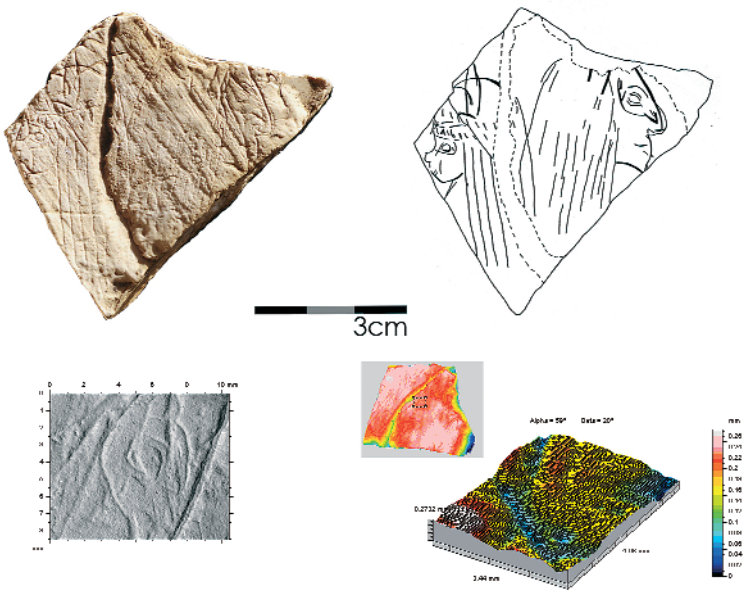


Figure 5. Grotte de La Marche (Vienne). Etude d'une pierre gravée (collections Musée de Sainte Croix/Poitiers). Etude, cliché et relevés N. Mélard.

ses gestes, en mesurant le temps et les étapes nécessaires à la réalisation des oeuvres. Elles servent aussi à vérifier des hypothèses interprétatives (Francesco d'Errico, Nicolas Mélard) (fig. 5). Ces analyses font souvent appel aux moulages ou aux répliques destinées à l'observation en microscopie électronique. Les moulages et les empreintes doivent être réalisés par des spécialistes qui maîtrisent les produits utilisés (élastomères de silicone, vernis métallographiques, silicones dentaires) et mesurent les risques de dégradation des oeuvres. La technique des empreintes aux vernis nitro-cellulosique aboutit à des répliques transparentes d'une très grande fidélité qui sont examinées à la loupe binoculaire sous lumière transmise ou au microscope électronique à balayage. Elle facilite le relevé de petites figures, la lecture des enchevêtrements de traits et l'interprétation des stigmates d'outils. Supports d'observations et d'analyses technologiques, les moulages permettent également d'assurer la conservation et la communication de certains originaux très fragiles.

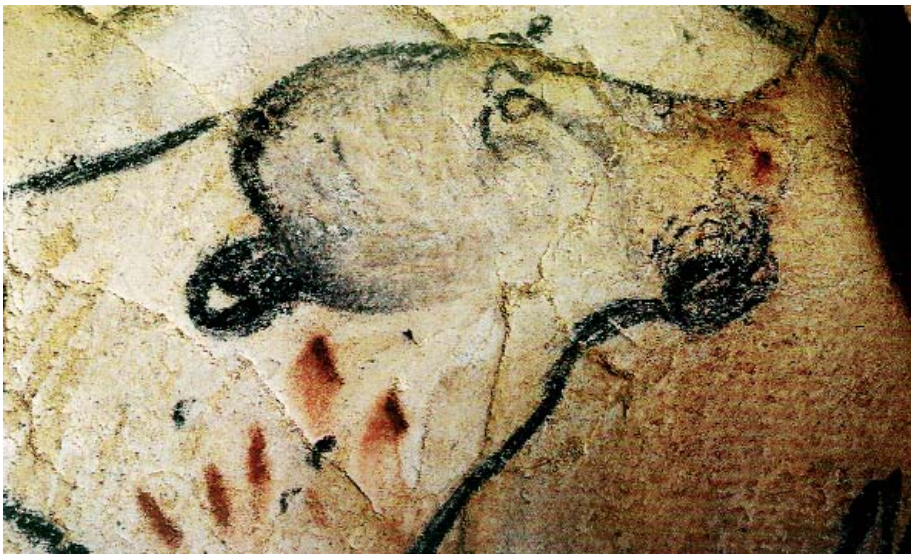


Figure 6. Grotte Chauvet (Ardèche). Félin (lion) dessiné en noir. Cliché Ministère de la Culture.



Figure 7. Bloc gravé de figurations sexuelles. Abri de la Ferrassie (Dordogne). Cliché Musée National de Préhistoire.

Figure 8. Statuette mi humaine mi animale en ivoire. Hohlenstein-Stadel (Allemagne). Cliché Ulmer Museum.



La quête des premiers comportements symboliques

Les résultats des datations carbone 14 sur certaines figures parfaitement maîtrisées et composées de Chauvet (plus de 30 000 ans) (fig. 6) ont révélé une antiquité et une sophistication de l'art qui ont surpris le grand public, les médias et même certains préhistoriens. On semblait découvrir alors que l'art ne débutait plus systématiquement dans l'abstrait ou le préfiguratif (vulves sculptées-gravées sur des blocs provenant du Périgord) (fig. 7) pour évoluer vers un naturalisme académique le long d'une unique trajectoire évolutive, mais qu'il était parfaitement constitué dès son origine et sa région supposées, c'est-à-dire les premiers temps du Paléolithique supérieur en Europe occidentale. C'était d'abord oublier la dizaine de figurines animales sculptées dans l'ivoire de mammouth (cheval, bison, mammouth, félins, être composite, etc.), véritables chefs-d'oeuvre de la statuaire, datées de l'Aurignacien et découvertes depuis longtemps dans plusieurs abris du Jura souabe (*Vogelherd*, *Hohlenstein-Stadel*) (fig. 8). D'une certaine manière, c'était aussi ignorer qu'ailleurs dans le monde, notamment en Afrique et en Australie, des manifestations artistiques étaient connues à l'époque des premiers *Homo sapiens*. Enfin, c'était également réduire la nature des expressions ou des comportements symboliques de l'homme et négliger leur diversité et leur très grande antiquité, exprimées avant le Paléolithique supérieur et autrement que sous la forme d'images figuratives scellées dans la pierre ou dans l'os.

L'Homme donne du sens à nombre de ses actes et de ses productions. Le quotidien des hommes de la Préhistoire est parfois jalonné de symboles qu'il nous faut identifier et démêler des préoccupations matérielles ou triviales. Presque naturellement, le préhistorien se tourne alors vers l'art, vers les systèmes de représentations graphiques et plastiques qui incarnent le mieux ou de la manière la plus lisible la pensée symbolique mais qui n'en constituent pas pour autant la matière exclusive. Cette remarque est fondamentale dans le débat actuel sur l'origine des expressions symboliques. Elle nous invite à distinguer l'apparition de la pensée symbolique de l'apparition des premières oeuvres d'art. Le centre cérébral du langage, des opérations cognitives conscientes, de la création artistique, des représentations mentales, de la conscience réfléchie réside dans le lobe frontal du cerveau, celui qui a subi l'expansion

la plus importante au cours de l'hominisation, en volume, en complexité et en aptitude. La face verticale et le crâne enroulé derrière un front surélevé est l'un des caractères majeurs de la boîte crânienne (en équilibre sur l'axe du rachis) des hommes anatomiquement modernes (*Homo sapiens*). Les « symboles » sont conçus dans la partie frontale du cerveau qui permet donc à l'Homme de penser d'une façon que nous jugeons moderne. Les « symboles » constituent un domaine des cultures qui distinguent l'Homme moderne et certains de ses contemporains des autres hommes, avec qui il partage pensée, images mentales, langage et technique. Mais la modernité culturelle ne se résume pas qu'aux « symboles » *stricto sensu*. Les indices archéologiques qui permettent de démontrer l'apparition de capacités cognitives et de cultures supposées « modernes » sont nombreux même s'ils ne font pas tous l'unanimité, pas plus que la définition même du concept de « modernité » culturelle. Un préhistorique moderne peut être défini par l'association de plusieurs traits relatifs à la *technologie de ses armes et ses outils* (débitage de lames, diversification des formes et des styles des outils en pierre et en os, microlithisme, utilisation de nouveaux matériaux et développement de l'outillage sur matières dures animales [poinçons, pointes ou sagaies en os, pointes barbelées], techniques d'emmanchement, échanges de matières premières à longues distances), à son *organisation sociale* (échanges, chasses de grands animaux ou chasses spécialisées, adaptation des stratégies de subsistance aux contraintes de l'environnement, conquête de nouveaux territoires, exploitation de milieux écologiques différenciés, structuration de l'habitat) et bien sûr, *in fine*, à ses *comportements symboliques* (traitements des pigments [usage de l'ocre notamment], pratiques funéraires [sépultures avec ou sans offrandes], objets portant des incisions, représentations corporelles ou parures et arts ou plutôt représentations mobilières [objets], pariétales [grottes et abris] et rupestres [air libre], peintes, gravées et / ou sculptées).

Les origines du langage et de la pensée symbolique

En Préhistoire, la notion de symboles est attachée à celle de modernité culturelle et presque immanquablement celle de modernité culturelle est assimilée à celle de modernité anatomique. Des recherches et des découvertes récentes invalident ou plutôt nuancent cette équation. Les comportements symboliques, c'est-à-dire les premiers grands systèmes de représentations, qui laissent une trace lisible et pérenne en se fossilisant, et dont on mesure les différents niveaux d'élaboration, de complexité et d'abstraction, correspondent, nous semble-t-il, au plus haut degré de la modernité dans la culture matérielle des hommes préhistoriques. On a longtemps pensé et écrit qu'ils étaient exclusifs des premiers hommes anatomiquement modernes parvenus en Europe vers 40 000 ans (*Homo sapiens* ou hommes de Cro-Magnon), au début du Paléolithique supérieur. Ce modèle est connu sous le terme de « big bang culturel ». La genèse du symbolisme *lato sensu* ne peut plus être tenue comme une éclosion aussi soudaine et strictement européenne. L'Europe n'est pas un foyer d'apparition et de diffusion des cultures symboliques, mais plutôt de ce strict point de vue une sorte de cul-de-sac. Le modèle du « big bang culturel » est obsolète comme le confirment les morceaux d'ocre gravés de rangées de lignes parallèles et entrecroisées, les nombreux coquillages percés et les poinçons en os découverts dans des couches d'environ 75 000 ans de la grotte de Blombos en Afrique du Sud (fig. 9). Á l'opposé, un autre modèle d'origine du langage et de la pensée symbolique (*Out of Africa*) affirme que les productions symboliques seraient la conséquence directe d'une mutation biologique survenue en Afrique au Paléolithique moyen, entre 200 000 et 20 000 ans, dans des populations d'*Homo sapiens* qui auraient ensuite colonisé progressivement l'Eurasie. Cette hypothèse ne paraît pas plus satisfaisante que la précédente et justifie la conception d'un troisième modèle alternatif dit « polycentrique » et « polygénique ». Les faits archéologiques démontrent que la

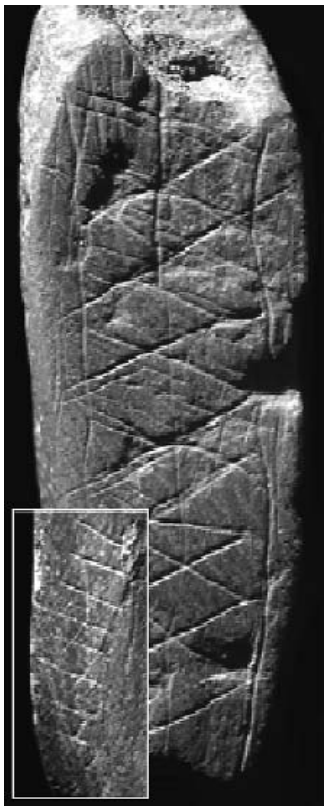


Figure 9. Morceau d'ocre gravé de lignes entrecroisées. Blombos (Afrique du Sud). Cliché F. D'Errico

pensée symbolique est apparue graduellement chez différentes espèces d'hommes (même ceux qui n'appartiennent pas à notre espèce biologique et dont le front est moins développé dans sa hauteur) et sur plusieurs zones géographiques (Europe, Proche-Orient, Afrique) bien avant le début du Paléolithique supérieur. Le nouveau modèle soutenu par Francesco D'Errico et João Zilhão, conçu comme une alternative aux deux précédents, suggère que la modernité culturelle aurait émergé graduellement au sein de plusieurs populations humaines d'espèces différentes. Il n'y a donc pas adéquation entre biologique et culturel. L'homme de *Néandertal*, par exemple, ne saurait être tenu pour la sombre brute caricaturale dépeinte dans un imaginaire collectif encore vivace. Nous n'insisterons pas sur ses aptitudes sociales, son équipement et ses procédés techniques, ses stratégies de subsistance, etc. qui montrent déjà ses capacités linguistiques et cognitives comparables à celles des hommes modernes vivant à la même époque en Afrique et au Proche-Orient.

Les premiers symboles de la Préhistoire. L'Art de réserver à ses morts une sépulture



Figure 10. Sépulture néandertalienne. Kebara (Israël). Cliché D. Grimaud-Hervé.

Il y a environ 100 000 ans, on voit apparaître chez *Homo sapiens* au Moyen-Orient (mont Carmel, Palestine), mais également chez les hommes de *Néandertal* en Eurasie un comportement symbolique remarquable, celui d'inhumer un défunt (fig. 10). La sépulture met en jeu tout un système de représentations sociales et d'actes (dépôts funéraires, offrandes, épandages d'ocre rouge, etc.) qui fondent une nouvelle symbolique de la mort. Le corps se trouve au centre de ce système et semble de fait à l'origine des premiers comportements symboliques collectifs des hommes modernes de la Préhistoire. Sur la soixantaine de sépultures datant du Paléolithique moyen en Afrique, au Proche-Orient et en Europe, 35 sont attribuées à des néandertaliens. L'utilisation de mobilier funéraire est attestée aussi bien chez *Homo sapiens* (Qafzeh et Skhul en Israël) que chez *Néandertal* (La Ferrassie, Dordogne). Dans ce dernier cas, 8 sépultures néandertaliennes ont été fouillées, dont une d'adulte associée à des outils en pierre, des retouchoirs en os et une côte gravée et une d'un enfant d'environ 3 ans recouverte d'une pierre avec cupules. L'émergence de cultures néandertaliennes évoluées précède de plusieurs milliers d'années l'arrivée de la culture aurignacienne comme l'attestent les objets de parure et les outils en os (poinçons parfois décorés de motifs abstraits) découverts dans les niveaux moustériens de la grotte du Renne à Arcy-sur-Cure (Yonne).

Chez *Cro-Magnon*, les pratiques funéraires évoluent radicalement par rapport à celles de *Néandertal*. Le traitement des corps (position, orientation, segmentation,…) fait l'objet d'attention particulière. Enfin, les diverses offrandes (pierres, os, armes, statuettes,…), qui accompagnent l'individu, mais également le couple ou le groupe, abondent dans les fosses sépulcrales, creusées et parfois parementées avec soin.

Les premiers symboles de la Préhistoire. L'art d'utiliser les colorants

Dans la plupart des sociétés traditionnelles l'utilisation des colorants a une valeur technique ou curative (abrasion, tannage des peaux, conservation des matières organiques, etc.), mais également symbolique, attachée à la coloration du corps, des vêtements ou des objets. Le ramassage, l'utilisation et le traitement (frottage, raclage, cuisson) des matières

colorantes sont connus depuis près de 500 000 ans. Les fouilles récentes du site de Twin Rivers (Zambie) ont permis la découverte de près de 200 fragments de colorants de 5 couleurs différentes (avec traces d'utilisation) dans des niveaux datés entre - 260 000 et - 400 000 ans. La présence de colorants dans de nombreux sites africains est attestée entre - 150 000 et - 30 000 ans. On citera notamment les quelques 8 000 fragments d'ocre portant des traces d'utilisation provenant des couches de 75 000 ans du site de Blombos (Afrique du Sud). Ces colorants étaient collectés à plusieurs kilomètres des sites par des populations humaines qui ont précédé l'émergence de notre espèce dans ce continent. L'utilisation de colorants à des fins symboliques est également bien connue chez *Néandertal*. Plus de 70 sites du Paléolithique moyen et du début du Paléolithique supérieur ont livré du dioxyde de manganèse et des fragments d'ocre. Au Pech de l'Azé (Dordogne) nous connaissons plus de 5 000 colorants (dont la plupart montrent des traces d'utilisation [facettes d'abrasion] peut-être sur des peaux) et des meules conservés dans des couches datées de 50 à 60 00 ans. L'usage de l'ocre est également attesté dans les couches châtelperroniennes de la grotte du Renne à Arcy-sur-Cure (Yonne).

Les premiers symboles de la Préhistoire. De l'art du corps à celui de la parure

Le corps centralisé et ritualisé dans les sépultures ainsi que le corps vivant se retrouvent également



Figure 11. Pendeloque (fossile et canines de renard). Grotte du Renne (Arcy-sur-Cure, Yonne). Cliché D. Baffier.



Figure 12. Outil taillé en cristal de roche (quartz). Chou-Kou-Tien (Chine). Cliché Musée de l'Homme.

parés. La parure, comme le tatouage ou la peinture corporelle, constitue l'un des signes sociaux les plus forts des représentations corporelles et des relations visuelles entre les individus. Peu avant ou au moment de son contact avec *Cro-Magnon* (entre 38 000 et 32 000 ans), *Néandertal* va développer l'art de la parure (pendeloques en os ou en ivoire, dents animales percées et rainurées, pierres et coquillages percés ou rainurés). Une quinzaine de parures ont été découvertes dans le Paléolithique moyen de quelques sites d'Europe et d'Afrique du nord et une quarantaine dans les couches châtelperroniennes (entre 38 000 et 32 000 ans) de la grotte du Renne à Arcy-sur-Cure (Yonne) (fig. 11). Depuis 2002, nous savons que la production d'objets de parure est une pratique plus ancienne encore. 41 coquillages percés ont été reconnus dans les niveaux d'au moins 75 000 ans (Middle Stone Age) du site de Blombos en Afrique du Sud.

Les premiers symboles de la Préhistoire. Curiosités et belles matières premières : l'art de la nature

La nature est pourvoyeuse d'objets et de belles matières premières qui ont touché *Néandertal* après avoir intéressé ses prédécesseurs. Une vingtaine de fossiles et de pierres-figures curieuses, bruts ou à peine retouchés ont été collectés au Paléolithique ancien (Swanscombe en Angleterre, Combe-Grenal en Dordogne), au Paléolithique moyen et au Châtelperronien (Külna en République Tchèque, La Ferrassie en Dordogne, La Roche-au-Loup dans l'Yonne). La collecte de matières premières exceptionnelles comme le jaspe, le cristal de roche (fig. 12), le quartz hyalin, l'obsidienne, la topaze, l'opale, etc. est attestée dès le Paléolithique inférieur et constitue un acte qui dépasse largement

les contingences matérielles. Les hommes ont pu trouver une valeur magique ou symbolique dans certaines matières premières et certains fossiles, beaux à voir mais ingrats à travailler. De leur gamme colorée, ils ont peut-être tiré une partie de leur future palette.



Figure 13. Biface. Seine-Maritime. Cliché Musée de l'Homme.

Les premiers symboles de la Préhistoire. L'art des outils

Il arrive parfois que nous cherchions aussi dans l'esthétique fonctionnelle de certains vieux outils, comme les bifaces, les polyèdres ou les sphéroïdes les indices de schémas mentaux abstraits à l'origine de l'art ou des premiers comportements symboliques. Les formes géométriques et symétriques souvent assez pures et harmonieuses de ces outils du Paléolithique ancien et moyen n'étaient pas nécessaires, en effet, à leur efficacité matérielle ou fonctionnelle immédiate.

Ces outils sont les premières formes géométriques et symétriques, entièrement façonnées par l'Homme en trois dimensions. Eu égard à la diversité des matières premières utilisées (quartz, grès, silex, jaspe, os,…) et des formes du produit fini (discoïde, ovale, triangulaire,...), *Homo erectus* nous donne l'impression d'avoir pris du plaisir à jouer avec les formes de ses outils, leur symétrie ou leur dissymétrie et leur géométrie courbe ou linéaire (fig. 13).



Figure 14. Os gravé. Bilzingsleben (Allemagne). Relevé D. Mania.

Les premiers symboles de la Préhistoire. L'art de la gravure non figurative

Les aptitudes symboliques grandissantes de *Néandertal* s'expriment également dans la gravure, certes non figurative, mais rythmée, ordonnée le long de poinçons, de côtes, de tubes en os d'oiseau découverts notamment dans la grotte du Renne à Arcy-sur-Cure (Yonne). On lui attribue également des cupules et des motifs géométriques plus organisés gravés sur pierre. Il reproduit des comportements connus chez certains de ses prédécesseurs et contemporains qui ont laissé de tels témoignages il y a au moins 75 000 ans en Afrique australe (Klasies River, Blombos, Diepkloof) et au Paléolithique inférieur en Europe (Bilzingsleben en Allemagne, l'Ermitage, La Ferrassie, Vergisson IV, Vaufrey et La Chapelle-aux-Saints en France) (fig. 14). Au Moyen-Orient, seules 2 pièces gravées (cortex) sont connues, l'une à Qafzeh (90 000 ans) et l'autre dans le Moustérien de Quneitra (60 000 ans). Une trentaine de pierres et moins d'une centaine d'ossements constituent le corpus graphique éclaté des temps précédant le Paléolithique supérieur. C'est peu surtout si l'on considère qu'une grande partie des marques sur os sont naturelles (origines biologique, chimique ou mécanique des traces) ou sont le fruit d'activités techniques humaines liées au dépeçage du gibier (écharnement, désarticulation, etc.). Il existe bien un fort contraste entre l'abondance des images au Paléolithique supérieur et leur extrême rareté dans l'immensité des temps qui précède.



Figure 15. Tête de félin en ivoire. Vogelherd (Allemagne). Cliché Université de Tübingen.

Les représentations mobilières, pariétales et rupestres au Paléolithique supérieur

C'est au début du Paléolithique supérieur, durant l'Aurignacien, que des images peintes en rouge (hématite, ocre), en noir (bioxyde de manganèse, charbons de bois), en jaune ou brun (limonite, goe-



Figure 16. Bisons peints et gravés. Grotte de Font-de-Gaume (Dordogne). Cliché P. Paillet.



Figure 17. Cheval sculpté. Abri du Cap-Blanc (Dordogne). Cliché A. Glory.



Figure 18. Bouquetins gravés. Foz Côa (Portugal). Cliché A. et D. Vialou.

thite), rarement en blanc (kaolin), des images gravées (technique d'expression la plus résistante au temps et donc la plus courante) ou sculptées sur des supports durables envahissent notre Préhistoire. En les inscrivant sur la pierre ou sur les matières dures d'origine animale (os, bois, ivoire,...), l'Homme de *Cro-Magnon* (*Homo sapiens*) les a confiées au temps et d'une certaine manière à la postérité. Le premier art figuratif exprimé sur les roches, à l'air libre (art rupestre) ou sous terre (art pariétal) et sur les objets (art mobilier) apparaît donc entre 28 000 et 35 000 ans environ, soit plus de 150 000 ans après l'apparition supposée de l'homme biologiquement moderne, au moment de sa diaspora planétaire et de son arrivée tardive en Europe centrale et occidentale. Les origines de l'art sont multiples et diachroniques. Les premières oeuvres sont connues dans l'Aurignacien en Europe (grotte Chauvet, Grande Grotte d'Arcy dans l'Yonne, plaquettes peintes de Fumane en Italie, blocs sculptés du Périgord, sculptures humaines et animales du Jura Souabe) (fig. 15), également en Afrique (plaquettes peintes de figures animales du site d'Apollo 11 en Namibie), en Australie (Kimberley et Queensland) et peut-être aussi en Asie et en Amérique. Il n'y a donc pas un foyer originel de l'art, européen, australien, asiatique, africain ou américain. Dès que les sociétés préhistoriques ont été aptes à créer par le biais de moyens techniques naturels relativement modestes mais efficaces, comme les pigments minéraux ou organiques pour la peinture et les outils en pierre pour la gravure et la sculpture, l'art est né de manière universelle. L'art du Paléolithique compte des dizaines de milliers d'images figuratives (animaux, humains, êtres fantastiques ou composites) et géométriques (signes), dessinées, peintes, gravées, sculptées ou modelées sur



Figure 19. Abri de La Madeleine (Dordogne). Bison gravé-sculpté sur bois de renne. Cliché P. Paillet.

les parois, les plafonds ou les sols de près de 300 grottes (fig. 16), d'une cinquantaine d'abris ou d'entrées de grottes (fig. 17), d'une dizaine de sites d'art rupestre à l'air libre (fig. 18) ou transportées sur près de 30 000 objets en matières minérales ou organiques (armes, outils, objets d'usage indéterminé [blocs, plaques, plaquettes, statuettes]) provenant de plus de 500 habitats de la Sibérie aux confins méridionaux et occidentaux de l'Europe (fig. 19). Dans l'extrême diversité de leurs supports ces images montrent à l'évidence la symbolisation croissante de l'espace souterrain, mais également du quotidien et de l'habitat en quelque sorte sanctuarisés. Le réservoir des images durablement fixées est immense et précieux. Mais il est incomplet puisqu'il nous cache un pan non négligeable des expressions symboliques, celles du domaine de l'instant ou de l'éphémère comme la musique, le chant, la danse et l'art inscrit sur les matières périssables.

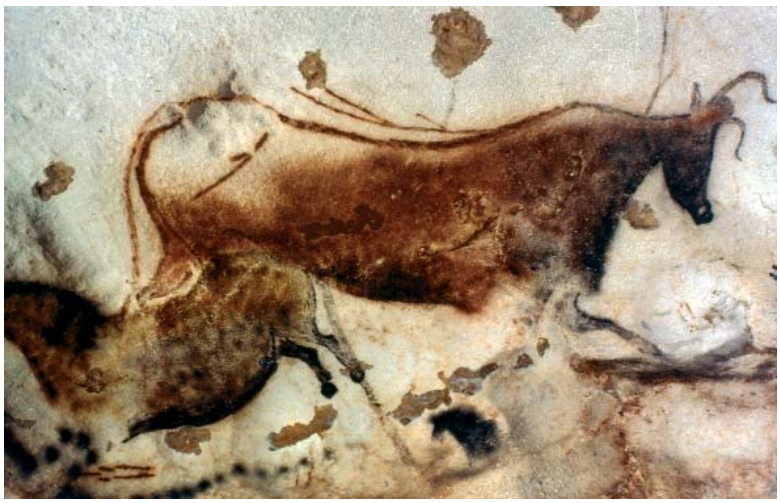


Figure 20. Aurochs et cheval peints du diverticule axial. Grotte de Lascaux (Dordogne). Cliché A. Glory.

Les animaux figurés : bestiaire ou tableau de chasse

Tant ils sont omniprésents dans l'iconographie des grottes, des abris, des parois à l'air libre et des objets (armes et outils), les animaux nous semblent au centre de l'univers symbolique de tous les hommes de la Préhistoire. La composante animalière des arts préhistoriques est en effet dominante dans la mesure où nombre de représentations offrent des qualités figuratives et descriptives qui forcent l'admiration et marquent nos esprits. L'art animalier est naturaliste parce qu'il est un art de chasseurs, d'observateurs. Mais il est également l'oeuvre d'artistes puisqu'il possède une dimension esthétique, celle du style et de ses libertés presque illimitées, propres à chaque culture. L'homme de la Préhistoire, notamment au Paléolithique, n'a pas tout sacrifié à la fidélité de l'imitation de la nature. Il a recherché des effets visuels, artistiques en quelque sorte, comme on en voit dans les grottes de Lascaux et Font-de-Gaume (Dordogne) (fig. 20), de Chauvet (Ardèche) et d'ailleurs. Ici les têtes sont trop petites et les membres trop grêles, là les bosses ou les cornes sont démesurées. Par ailleurs, les artistes préhistoriques n'ont jamais reproduit scrupuleusement une image exhaustive du monde animal les entourant. Leurs oeuvres n'expriment ni l'abondance, ni la diversité naturelles des espèces. Elles ne sont pas davantage un reflet fidèle de l'économie de chasse. Entre faune figurée (bestiaire) et faune existante et consommée (gibier), s'il n'y a jamais une rupture radicale, il y a parfois un monde, symbolique. Sélectionnés puis extraits de leurs milieux naturels, les animaux sont recomposés, réassociés et repensés de manière culturelle. Les arts de la Préhistoire oscillent ainsi entre représentations du monde réel et du monde pensé.

De l'animal à l'homme : anticonformisme figuratif de l'image de l'homme

A Lascaux (Dordogne), la vitalité des aurochs noirs déployés sur les parois d'une rotonde nous impressionne, à Altamira (Cantabrie) ce sont les contorsions des bisons polychromes, recroquevillés sur des bosses du plafond de la grotte, qui nous émerveillent, à Rouffignac (Dordogne), les mammouths affrontés nous révèlent certains traits comporte-

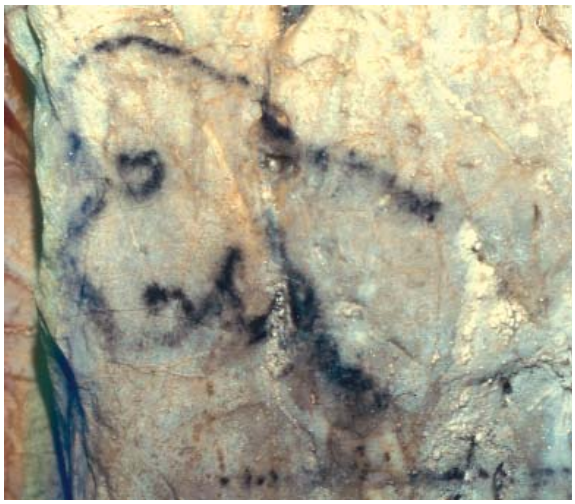


Figure 21. Masque humain. Grotte de Fontanet (Ariège). Cliché A. et D. Vialou.



Figure 22. Plaquette gravée d'un visage humain (moulage). Grotte de La Marche (Vienne). Cliché Musée de l'Homme.



Figure 23. Être fantastique dit « Le Sorcier ». Grotte des Trois-Frères (Ariège). Relevé H. Breuil.

mentaux des antiques proboscidiens et à Chauvet (Ardèche), les félins gravés et peints en une saisissante perspective il y a plus de 30 000 ans, nous étonnent par la force de leur réalisme. La plastique des uns et le naturalisme des autres marquent nos esprits et nous feraient presque croire que l'art de la Préhistoire est seulement un art animalier conventionnel. Certes, ces thèmes sont originaux par rapport à la plupart des arts historiques, mais ils cachent la diversité et la richesse thématique irréductible de l'art préhistorique où l'homme est présent de manière subjective. Sa représentation est, dans de nombreux cas, peu explicite. L'image des humains échappe généralement à la recherche d'objectivité visuelle et de fidélité figurative qui caractérise certaines représentations animales. Les préhistoriques n'ont pas donné d'eux-mêmes des portraits (fig. 21). Leur expression est anticonformiste, sauf pour la série de 120 gravures humaines de La Marche où la tendance figurative est plus forte qu'ailleurs, notamment dans le dessin des silhouettes corporelles, des postures ou de l'expression des visages (fig. 22). Ces derniers font figure d'exception par rapport à la plupart des têtes de profil ou des visages de face à l'apparence animale, qui abondent ailleurs. Les humains sont animalisés ou sont fréquemment représentés comme des sortes de pantins aux contours imprécis, des silhouettes invraisemblables aux corps sans volumes anatomiques, aux membres mal articulés ou disproportionnés, déformés, stylisés, bestialisés. Que dire également de l'intense segmentation dont ils font l'objet (sexe, main, tête, tronc) ou de leur hybridation graphique avec les animaux qui aboutit à des images de monstres ou de figures irréelles et fantastiques (fig. 23).

Pictogrammes, idéogrammes et/ou mythogrammes

Les représentations géométriques existent dans presque toute l'iconographie paléolithique et dans bien d'autres cultures préhistoriques. Globalement, elles sont même plus nombreuses que les représentations figuratives et pourtant elles s'éclipsent souvent derrière la beauté ou la simplicité plastique des grands animaux ou l'étrangeté caricaturale ou dynamique des figures humaines. Pour désigner ces « représentations », abusivement qualifiées d'abstraites dans la mesure où elles ne figurent rien d'immédiatement identifiable, les préhistoriens utilisent



Figure 24. Signes ponctués et linéaires. Grotte de Niaux (Ariège). Cliché A. et D. Vialou.

le terme de « signes ». L'abstraction géométrique et symbolique des signes révèlent les capacités conceptuelles et sociales développées par les hommes dès le Paléolithique. Les idéogrammes que sont les signes contribuent à la forte codification graphique de l'art des grottes, de l'art rupestre et de l'art mobilier préhistoriques. Les signes ont une fonction de communication et associent conventionnellement un signifiant (caractéristiques formelles stables) et un signifié. L'extrême variabilité formelle des signes dans l'espace et le temps a suggéré une multitude de classifications ou de typologies dont émergent deux grandes familles polymorphes : les signes de structure simple ou élémentaire (bâtonnets, tirets, linéaires élémentaires, en ovale ou en cercle, ponctués,…) (fig. 24) et les signes de structure construite ou plus élaborée (accolades ou aviformes, angulaires, claviformes [en forme de massue], barbelés, ramiformes ou empennés, quadrangulaires à cloisonnement (fig. 25), scalariformes [en forme d'échelle], tectiformes [en forme de toit],...). Si les premiers d'entre-eux montrent une distribution planétaire et transculturelle, les signes les plus structurés présentent souvent des spécificités régionales, voire locales. Ils discriminent des identités culturelles. André Leroi-Gourhan les définissait comme des « marqueurs ethniques », Denis Vialou comme des « marqueurs identitaires privilégiés » (blasons ou enseignes). Il en est ainsi dans tous les arts de la Préhistoire. Pour la période paléolithique les grands signes quadrangulaires cloisonnés sont spécifiques de certaines grottes des Cantabres (La Pasiega, El Castillo, Altamira), les quadrilatères en damiers ou en blasons se rencontrent essentiellement à Lascaux et Gabillou (Dordogne), les tectiformes gravés ou peints originalisent un petit groupe de grottes magdaléniennes de la vallée de la Vézère



Figure 25. Signe quadrangulaire cloisonné. Grotte d'Altamira (Espagne). Cliché Centre de Recherches d'Altamira.



Figure 26 : Signe tectiforme gravé. Grotte de Bernifal (Dordogne). Cliché P. Paillet.

(Font-de-Gaume, Combarelles, Bernifal et Rouffignac en Dordogne) (fig. 26), les claviformes associés à des points ne sont connus qu'en Ariège magdalénienne (Niaux) et au nord de l'Espagne (El Pindal) et enfin les signes aviformes tissent un lien symbolique et territorial entre la Charente (Le Placard) et le Quercy (Cougnac et Pech-Merle).

Universalité et diversité des arts de la Préhistoire

L'appropriation des paysages naturels par l'image est exponentielle depuis au moins 30000 ans. Sur les îles ou les continents, en plaines, en montagnes, en forêts, dans les steppes, les savanes et les déserts, partout les hommes de la Préhistoire ont confié leurs oeuvres rupestres à la nature. Mais l'essentiel de l'art rupestre dit « préhistorique » dans le monde (dizaines de millions de représentations sur près de 1 000 zones en Océanie [Australie], en Afrique saharienne, équatoriale et australe, en Asie [Inde, Chine, Sibérie, Arabie, etc.], en Amérique du Nord et en Amérique latine, enfin en Europe occidentale, méditerranéenne, alpine, en Scandinavie, etc.) a été créé sur une période de 10 000 ans, du Néolithique jusqu'à il y a quelques siècles à peine. Le terme de « Préhistoire » ne doit donc pas tromper, car il ne renvoie pas automatiquement à un passé très ancien. Du point de vue chronologique, les multiples foyers de l'art rupestre à travers le monde sont diachroniques et du point de vue culturel, ils portent évidemment un contenu sémantique différent. Bien que très récentes, certaines pratiques sont dites « préhistoriques » parce qu'elles sont issues de sociétés ou de groupes disparus. Par définition elles sont muettes puisque personne ne sait aujourd'hui les décoder. Simplement peut-on supposer que l'art rupestre, comme l'art des grottes ou des objets préhistoriques revêtent une fonction identitaire, qu'ils permettent d'identifier ou de singulariser le groupe, le clan ou l'ethnie qui vit pendant un temps donné dans un territoire physique et culturel, identifié du point de vue symbolique, économique et social et partagé avec des groupes plus ou moins voisins.

Sur près de 40 000 ans, l'évolution de l'art préhistorique est évidemment marquée par de multiples ruptures symboliques. La diversité de ses formes (types de supports, thèmes, techniques d'expression, etc.), immédiatement lisibles, traduit celle de ses intentions, définitivement inaccessibles, synonymes de la pluralité des identités culturelles des groupes qui l'ont créé. Par leurs symboles graphiques codés, qui varient en fonction des époques, des lieux, des groupes humains et de leurs activités (faune sauvage ou domestique, humains, créatures fantastiques ou composites, divinités, signes, objets,...), les arts de la Préhistoire sont comme des portes entrouvertes sur les mythes, les rêves, les croyances, peut-être les religions, en tout cas les pensées de leurs créateurs.

Bibliographie

Aujoulat N., 2003 - *Lascaux: le geste, l'espace et le temps.* Collection Arts rupestres, éditions du Seuil, Paris.

Bandi H.-G., W. Huber, M.R. Sauter, B. Sitter (dir.), 1984 - *La contribution de la zoologie et de l'éthologie à l'interprétation de l'art des peuples chasseurs préhistoriques.* 3ème colloque de la Société suisse des Sciences Humaines, Fribourg.

Clottes J. (dir.), 1990 - *L'art des objets au Paléolithique.* 2 tomes, actes des Colloques de la Direction du patrimoine, éditions Picard, Paris.

Clottes J. (dir.), 2001 - *La grotte Chauvet : l'art des origines.* Collection Arts rupestres, éditions du Seuil, Paris.

Clottes J., Delporte H., 2004 - *La grotte de La Vache (Ariège).* Éditions du CTHS, RMN, Paris.

Collectif, 1984 - *L'Art des cavernes. Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises.* Ministère de la Culture, imprimerie nationale, Paris.

Collectif, 1989 -*L'art pariétal paléolithique.* Actes du Colloque de Périgueux-Le Thot, Ministère de la Culture, novembre 1984.

Collectif. GRAPP (groupe de réflexion sur l'art pariétal paléolithique), 1993 - *L'art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'étude.* Éditions du CTHS, documents préhistorique 5, Paris.

D'Errico F., 1995 - *L'art gravé azilien. De la technique à la signification.* XXXIe supplément à Gallia-Préhistoire, éditions du CNRS, Paris, 329 p.

Fritz C., 1999 - *La gravure de l'art mobilier magdalénien : du geste à la représentation.* DAF n°75, éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris.

Groenen M., 1997 - *Ombre et lumière dans l'art des grottes.* Centre de Recherches et d'Études Technologiques des Arts Plastiques, Université libre de Bruxelles.

Lejeune M., Welté A.-C. (dir.), 2004 - *L'art du Paléolithique supérieur.* Actes du XIVe Congrès UISPP, Liège, ERAUL, Liège.

Leroi-Gourhan A., Delluc B. et G., 1995 - *Préhistoire de l'art occidental.* Citadelles et Mazenod, Paris (3ème édition revue et complétée).

Lorblanchet M., 1984 - Les relevés d'art préhistorique. *L'Art des cavernes : Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*, Collection « Atlas archéologiques de la France », Ministère de la Culture, Imprimerie Nationale, Paris, pp. 41-51.

Lorblanchet M., 1988 - De l'art pariétal des chasseurs de rennes à l'art rupestre des chasseurs de kangourous. *L'Anthropologie*, Tome XCII, pp. 271-316.

Lorblanchet M., 1992 - Le triomphe du naturalisme dans l'art paléolithique, *in* : *The limitations of archaeological knowledge* (Clottes et Shay ed.), Liège, ERAUL, 49, pp. 115-139.

Lorblanchet M., 1995 - *Les grottes ornées de la Préhistoire, nouveaux regards.* Éditions Errance, Paris

Lorblanchet M., 1999 - *La naissance de l'art. Genèse de l'art préhistorique.* Éditions Errance, Paris

Paillet P., 2000 - *L'art paléolithique en Europe.* Catalogue d'exposition, Musée archéologique d'Argentomagus, Saint-Marcel.

Paillet P., 2006 - *Les arts préhistoriques.* Collection Histoire, éditions Ouest-France, Rennes.

Pales L., Tassin de Saint-Péreuse M., 1969 - *Les gravures de la Marche. I : Félins et Ours.* Institut de Préhistoire de l'université de Bordeaux, imprimerie Delmas, Bordeaux.

Pales L., Tassin de Saint-Péreuse M., 1976 - *Les gravures de la Marche. II : Les humains.* Ophrys éditions, Paris.

Pales L., Tassin de Saint-Péreuse M., 1981 - *Les gravures de la Marche. III : Équidés et Bovidés.* Ophrys éditions, Paris.

Pales L., Tassin de Saint-Péreuse M., 1989 - *Les gravures de la Marche. IV : Cervidés, mammouths et divers.* Ophrys éditions, Paris.

Roussot A., 1997 - *L'art paléolithique.* Nouvelle édition actualisée, éditions Sud-Ouest Université, Bordeaux.

Sacchi D., 2001 - *L'explosion artistique au Magdalénien.* La Maison des Roches éditions, Paris.

Sacchi D. (dir.), 2002 - *L'art paléolithique à l'air libre. Le paysage modifié par l'image.* Actes du Colloque International de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Perpignan, UMR 5599

du CNRS, Laboratoire de Préhistoire de Tautavel, Tautavel-Campôme, 7-9 octobre 2000.

Sacco F., Sauvet G. (dir.), 1998 - *Le propre de l'Homme*. Psychanalyse et Préhistoire, Champs psychanalitiques, éditions Delachaux et Niestlé, Lausanne.

Sauvet G., 1995 - Éléments d'une grammaire formelle de l'art pariétal paléolithique. *L'Anthropologie,* 99 (2/3), pp. 193-221.

Sauvet G. et S., 1979 - Fonction sémiologique de l'art pariétal animalier franco-cantabrique. *Bulletin de la SPF*, T76, n°10/12, pp. 341-354.

Sauvet G., Tosello G., 1999 - Le mythe paléolithique de la caverne, *in* : *Le propre de l'Homme,* éditions Delachaux et Niestlé, Lausanne.

Servelle C., 1990 - Les relevés d'art mobilier lithique. *L'Art des objets au Paléolithique,* Actes du colloque international Foix-Mas d'Azil, novembre 1987, Tome 2 (Les voies de la recherche), Actes des Colloques de la Direction du Patrimoine, Ministère de la Culture, pp. 245-252.

Taborin Y., 2004 - *Langage sans parole. La parure aux temps préhistoriques.* La Maison des Roches éditeur, Paris.

Tosello G., 2003 - *Pierres gravées du Périgord magdalénien. Art, symboles et territoires.* XXXVIe supplément à Gallia Préhistoire, éditions du CNRS, Paris.

Vialou D., 1982 - Une lecture scientifique de l'art préhistorique, *La Recherche,* 139, pp. 1484-1487.

Vialou D., 1991 - *La Préhistoire.* Collection l'univers des Formes, éditions Gallimard, Paris.

Vialou D., 1998 - *L'art des grottes.* Tableaux choisis, éditions Scala, Paris.

Vialou D., 1999 - L'art paléolithique, *in* : Marcel Otte (dir.), *La Préhistoire.* Éditions De Boeck Université, Bruxelles, pp. 213-289.

Vialou D., 1999 - *Au cour de la Préhistoire, chasseurs et artistes.* Collection découvertes, éditions Gallimard, Paris (1ère édition 1996).

Vialou D. (dir.), 2004 - *La Préhistoire, Histoire et dictionnaire.* Collection Bouquins, éditions Laffont, Paris.