

Arts et nature au Paléolithique : propos de naturaliste

L'art paléolithique est le domaine privilégié des lieux communs. Par ses abords attrayants, il incite chacun à l'interprétation préalable et, en l'absence d'écrit, sans risque de démenti. D'où la prolifération d'hypothèses tant répétées qu'elles se déguisent rapidement en certitudes banales et ricochent parfois jusque parmi les spécialistes.

Trois truismes ordinaires méritent d'être évoqués :

- l'art est un attribut des populations du Paléolithique Supérieur ;
- l'art animalier est un document naturaliste, reflet direct de la faune contemporaine et, à ce titre, relevant de l'analyse zoologique ;
- l'art est une expression religieuse, hautement symbolique.

Leur critique, naturaliste justement, éclaire d'une façon parfois inattendue mais toujours fructueuse le phénomène même de l'art paléolithique.

*
**

L'ART : PHÉNOMÈNE DIFFUS

1. Dans l'Espace

Plaçons-nous tour à tour à trois échelles décroissantes : la plus grande pour la répartition générale du phénomène artistique, l'intermédiaire pour les subdivisions internes et la plus petite, celle du site, pour les particularismes.

Par leurs extensions globales, les territoires livrant des œuvres d'art, tant pariétales que mobilières, ne couvrent jamais totalement ceux que les populations paléolithiques correspondantes ont parcourus ou occupés. La zone « avec art » est systématiquement réduite mais d'une quantité variable par rapport à la zone occupée.

À une échelle moindre, et en rappelant que les conditions de conservation différentielle nous privent éventuellement de l'essentiel du phénomène, on observe une distribution assurément inhomogène. Pour s'en tenir aux grottes et abris ornés, leur effectif *total* s'élève à quelques 200 unités, au demeurant d'ornementation fort inégale. Sur ce nombre, 130 sont en France, dont plus de 100 dans le Bassin d'Aquitaine (au sens géologique). À lui seul, le Département de la Dordogne en recèle 58 (après élimination d'une quarantaine de sites dans lesquels les documents n'ont pas valeur artistique ou âge paléolithique probants). À l'évidence, il est des zones où l'art préhistorique a été transcrit graphiquement, d'autres où il a été soit exprimé différemment, soit absent.

La plus récente et la plus argumentée des tentatives de subdivisions internes (Leroi-Gourhan, 1965) montre une « régionalisation » tenace. C'est-à-dire persistante *d'une civilisation à l'autre*.

Enfin, descendons encore dans l'échelle spatiale, jusqu'au site. L'analyse stylistique sophistiquée comme la simple mémorisation individuelle aboutissent toutes deux à une remarquable *individualisation*. Il y a entre les éléments graphiques d'un site, tant figuratifs qu'abstraites, des caractères communs qui sont aussi des caractères propres, communs entre eux mais distinctifs des figurations homologues de sites voisins ou de même âge. Nous avons des preuves empiriques de cette spécificité géographique fine (puisque à l'échelle du site et même pas à celle d'une toute petite région comme le confluent de la Vézère et des Beunes, aux Eyzies). Sans grande exagération, on peut dire que, connaissant bon nombre de figures d'une cavité, « on les connaît toutes » au point de *reconnaître des figures qu'on n'a jamais vues*. Alors que tous nos réflexes mentaux modernes nous portent aux comparaisons, nous distinguerons sans hésitation ni erreur, n'importe quel mammoth de Rouffignac de n'importe quel mammoth des Combarelles ou de Bernifal (10 km, 2 h de marche). Et même avec des espèces graphiquement plus banales, aucun des chevaux gravés de Lascaux ne sera confondu avec l'un des 116 équidés, également gravés, des Combarelles.

Cette observation d'accès facile (ou imposé : retrier les 300 diapositives d'une boîte maladroitement renversée...) ne pose un problème archéologique que parce que les particularismes graphiques et artistiques d'un site *débordent les autres subdivisions archéologiques, spécialement industrielles*. Tant qu'elles étaient confinées à l'intérieur d'une unité archéologique à durée humaine, à la rigueur séculaire, nos concepts d'école d'art, de tradition locale, pouvaient en donner une interprétation admissible. Mais nous ne disposons d'aucun modèle qui rende compte de *perennités très locales et multi-séculaires, voire multi-millénaires*. Seules, des traditions plus brèves, des diffusions plus larges auraient pu répondre à nos conceptions des sociétés paléolithiques. L'art est le marqueur le plus sensible de cette « couleur locale » ; il s'ajoute à des expressions technologiques et industrielles, pour une fois concordantes.

2. Dans le Temps

La diffusion dans l'Espace nous a introduit dans une vision peu commune. La dispersion dans le Temps semble encore plus importante, plus conséquente. Au total, nous ne disposons plus que de quelques 20.000 « unités graphiques » (3.000 figurations pariétales, autant de « signes » et de 10 à 15.000 œuvres mobilières ou sur bloc). Rapporté à une durée totale de l'ordre de 250 siècles, cela fait, en moyenne, *moins d'un document par an* sur l'ensemble de l'aire. Une correction tenant compte des chronologies stylistiques peut bien « densifier » la documentation magdalénienne à, au plus, *une œuvre par trimestre* mais elle dilue alors le reste à raison *d'une œuvre tous les 4 ans* pour une surface guère moindre. Laissons l'œuvre isolée, finalement rare, pour prendre en compte les ensembles réels de l'art pariétal. Refait au niveau d'une grotte à ornementation cohérente de 300 unités graphiques par exemple, produit de quelques artistes en quelques jours, un tel calcul impliquerait par ailleurs 3 à 4 siècles sans la moindre trace accessible.

Ces évaluations prennent tout leur sens à la lumière concordante des expérimentations techniques et gestuelles. Le tracé de figures, même grandes et peintes, l'ornementation totale d'une cavité, n'impliquent que peu d'intervenants et pour des durées de beaucoup inférieures à ce que l'on imaginait encore récemment. Dans le cas de gravures simples (sans collecte ni préparation de pigment), l'exécution proprement dite aurait été une question de minutes. D'autant plus isolée que nous n'identifions pas sûrement les probables esquisses et autres vestiges d'un nécessaire apprentissage. À titre d'analogie, pensons aux 13 secondes décisives qui consacrent la carrière d'un athlète spécialisé en 110 m haies après les milliers d'heures d'entraînement intensif et spécifique. Toutefois, ignorant à jamais le statut social des artistes paléolithiques, il est impossible de garantir la valeur de la comparaison.

Il faut admettre que la documentation qui nous est accessible en matière d'art paléolithique ne serait donc que l'enregistrement de quelques gestes fugaces de quelques personnes, gestes triplement diffus :

- 1) dans les populations pratiquantes,
- 2) dans l'aire culturelle,
- 3) mais surtout dans le Temps.

Les recherches, tant au niveau de la méthodologie que des techniques, doivent dorénavant en tenir compte.

L'ART : PHÉNOMÈNE NATURALISTE

Numériquement, l'art paléolithique est plus abstrait que réaliste. Mais cette dernière fraction, la plus attrayante, est très majoritairement référée au monde animal. Confortés par la rareté des « monstres » ou des hybrides

graphiques d'une part, par la saisissante précision de certains détails anatomiques d'autre part, nous sommes tentés par une lecture « photographique » des documents. Ainsi, on y a recherché des variétés parmi les chevaux, on a tenté de discerner rennes de toundra et rennes de forêt. De même, on a cherché des indications chronologiques d'après l'affiliation climatique des espèces figurées. C'est là une réduction dommageable du document. Bien que fortement *naturaliste* dans ses thèmes, l'art pariétal n'a jamais été élaboré *d'après nature*, avec, sous les yeux, le bison ou le mammouth en chair, en os et toison. Normal donc que le support et le cadre gestuel (le champ couvert par le bras) aient plus d'importance que la *grandeur nature*. La détermination spécifique d'après le format (le poisson du Val d'Enfer, aux Eyzies) n'a pas valeur probante.

Le naturaliste est concerné puisque l'essentiel de l'analyse contemporaine de l'art paléolithique repose encore sur des recensements et des décomptes. Placés devant une ligne de points sur une paroi, une série d'encoches sur un os, le premier réflexe est d'en *compter* les éléments. Mais c'est à propos des recensements des figurations animales que le problème est le plus aigu. Selon le degré de lisibilité, on aboutit souvent à des énumérations du style « Chevaux, Bovidés, Cerfs et Oiseaux », mêlant des taxons tels Classe, Ordre, Famille, Genre et Espèce. Parfois même, le sexe (Cerf et Biches clairement discriminés) ou l'âge (notant au passage un net déficit des figurations de jeunes par référence à leur fréquence dans la nature) peuvent être déterminés. Pour évaluer l'incohérence d'une telle liste, transcrivons-la en Botanique : Fougère mâle, Pin, Fagacées (qui groupent Hêtre, Chêne et Châtaignier, notamment) et Dicotylédones !

Le respect de la taxonomie zoologique dans les décomptes n'est pas que manie de spécialiste. Elle est le point de passage obligé vers le codage par les Paléolithiques. En effet, la place de chaque figuration participe à sa valeur, pour ne pas employer le mot de « signification ». Ainsi, il n'est pas toujours aisé de distinguer *Bos*, *Bison* et *Auroch*, encore que le Paléolithique ait parfois *exagéré les particularismes discriminants* (comme pour faciliter la détermination !). Il est tout à fait remarquable de noter que ces animaux, zoologiquement proches mais distincts, occupent des places identiques dans la « syntaxe graphique » des assemblages pariétaux. Comme s'ils étaient interchangeables, substituables, aux yeux des Paléolithiques, avec des valeurs comparables. Dans la même logique, il faut noter que les animaux dits complémentaires (Groupe C de A. Leroi-Gourhan) rassemblent les divers Cervidés avec les Caprinés. Leurs points communs sont nombreux mais le même groupe comporte aussi les Proboscidiens, représentés par le seul Mammouth, si différent à tous égards. La confrontation de la taxonomie zoologique avec celle que transcrit l'imagerie préhistorique est donc une voie de recherche fructueuse. Sous une formulation plus libre, la question devient : « Le Magdalénien était-il déjà linnéen ? ».

Revenons au document puisque le plus détaillé des chevaux, le plus réaliste des bisons (qu'il se lèche le flanc comme à La Madeleine ou se roule dans la poussière comme à Altamira) restent fondamentalement *image* du Cheval ou du Bison. Elle n'est ni gastronomique, ni événementielle, ni climatique. Pas même zoologique puisqu'elle est « art » c'est-à-dire spécifiquement humaine.

Quelle qu'en soit la référence animale, l'œuvre d'art graphique est le bilan d'un double filtrage encadrant une réflexion mentale :

- filtrage lors de la perception visuelle
(sélection de caractères anatomiques externes)
- réflexion interprétative
(restitution des masses, des fonctions)
- filtrage technique lors de la transcription
(contraintes, limites dimensionnelles du support, nature).

Ce n'est qu'en restituant les caractères de l'œuvre à chaque phase de ce parcours obligé que nous approcherons la *matérialité* de l'artiste paléolithique (identification d'auteur, taxonomie et zonation stylistiques).

*
**

ART SACRÉ, ART PROFANE

Nous tentons évidemment davantage d'approcher la *motivation* de l'artiste. La mise en évidence d'une véritable syntaxe topographique et thématique dans l'art pariétal (A. Laming-Emperaire, A. Leroi-Gourhan) est la contribution la plus rigoureuse comme la plus instructive. En nous affranchissant des significations simplistes (magies de la chasse, de la fécondité), manifestement insuffisantes, elle confère une valeur supérieure à l'art paléolithique, au moins pariétal. Deux rappels toutefois empêchent de voir un sanctuaire en chaque grotte ornée.

1) Des dimensions et dispositions topographiques interdisent souvent l'accès collectif. Donc ermitage plus que cathédrale ! Et les fréquentations, lorsqu'elles sont identifiables, se rapportent plutôt à des incursions brèves, épisodiques, souvent même indépendantes de l'ornementation. On retrouve au niveau de l'usage, le caractère fugace déjà noté au niveau de l'élaboration.

2) On doit également tenir compte des reprises dégradantes (Cap Blanc) où un artiste a été le vandale délibéré pour d'autres œuvres dont il était peut-être l'auteur ! Que le même Magdalénien ait pu être, tour à tour, iconolâtre dévôt puis iconoclaste sans pitié nous éloigne fructueusement des clichés simples !

Sur le partage du sacré et du profane, certains documents mobiliers sont révélateurs. Il s'agit d'objets à la fois ornés et fonctionnels, tels que les bâtons percés en bois de renne. Lorsqu'il y a empiètement des deux interventions, c'est généralement la transformation à but fonctionnel qui *oblitère* l'ornementation et donc lui est postérieure. Une décoration importante (frises de chevaux) peut être ainsi recoupée par une perforation banale. En imposant nos concepts aux Préhistoriques (mais de quel droit ?), il y aurait là « profanation » (sans acception péjorative) d'un objet déjà éventuellement chargé de symboles. Le bâton de maréchal réemployé en manche de piochon, la crosse de l'évêque en tuteur pour petits pois grimpants !

Ces réflexions n'appellent aucune conclusion formelle. Cependant, on me permettra encore un plaidoyer. La précarité documentaire en matière d'art paléolithique, malgré la magnificence justement célèbre de certaines œuvres, implique que le moindre document soit exploité, lu, avec une minutie implacable : il vaut plus que n'importe quelle théorie. En d'autres termes, pour espérer accéder un jour au commentaire de texte, il faut bien d'abord apprendre à lire...

Jean Marc BOUVIER

Université de Bordeaux I et Bordeaux III

BIBLIOGRAPHIE

- LEROI-GOURHAN, A., *La fonction des signes dans les sanctuaires paléolithiques*, dans *Bull. Soc. préhist. fr.*, 55, 1958, p. 307-321, 11 fig.
Le symbolisme des grands signes dans l'art pariétal paléolithique, *ibid.*, 1958, p. 384-398, 7 fig.
Répartition et groupement des animaux dans l'art pariétal paléolithique, *ibid.*, 1958, p. 515-522, 3 fig., 5 pl.
Les religions de la Préhistoire, Paris, Presses Univ. France, 1964, 160 p., ill.
Préhistoire de l'Art occidental, Paris, Mazenod, 1965, 482 p., 804 fig., tabl.
Considérations sur l'organisation spatiale des figures animales dans l'art pariétal paléolithique, *Simp. int. Arte rupestre*, Santander, 1972, p. 281-308.
L'art paléolithique en France, dans *La Préhistoire française*, 1976, C.N.R.S., t. 1, fasc. 2, p. 742.
Introduction à l'art pariétal paléolithique, Milan, Jaca Book, 1984, 77 p., 132 pl. h.t.
- UCKO P.J., et ROSENFELD A., 1967, *Palaeolithic Cave Art*, London, World University Library, 256 p. 106 fig.