

ARCHITECTURE DE L'ART PARIÉTAL PALÉOLITHIQUE

Denis VIALOU*

Résumé

Représentations et architecture naturelle sont corollaires dans l'élaboration des dispositifs pariétaux et de leurs constructions symboliques sur quatre plans: l'espace graphique de base investi par l'image; l'inscription technique et stylistique des images sur la paroi; le volume pariétal acquis par les images et enfin, la dimension du mouvement, donc du temps, à travers l'espace souterrain parcouru qui définit l'unité de tout dispositif pariétal.

Abstract

Representation and natural architecture are corollaries in the elaboration of parietal arrangements and their symbolic constructions in four ways: 1. the graphic space used by the image; 2. the technological and stylistic inscription of images on the wall; 3. the parietal volume acquired by the images and finally, 4. the dimension of movement and thus of time, across the subterranean space covered which defines the unity of all parietal disposition.

Longtemps après les photos stéréos qui agrémentaient certaines anciennes publications luxueuses, des tentatives de restitution en trois dimensions de représentations pariétales ou parfois de segments pariétaux (outre bien sûr les clones que sont les fac simile), deviennent peu à peu accessibles sur des sites électroniques, généralement à finalité touristique. Les sites informatiques voués à la recherche sont encore peu nombreux et embryonnaires et il n'existe encore (pratiquement) rien en terme de publication en «3D» de représentations et de dispositifs pariétaux paléolithiques. Cependant, cette recherche d'une visualisation en volume de représentations pariétales, rendue praticable par les moyens techniques nouveaux de prises de vue sur place puis de traitement informatique, traduit bien la volonté de restituer les images paléolithiques, et éventuellement les parois, telles qu'elles sont: c'est-à-dire faites de leurs supports rocheux et non réduites à deux dimensions comme l'imposent les écrans de lecture numérique, les tirages photographiques et les publications-papiers.

Captives de leurs modes de reproduction, les images de l'art pariétal paléolithique ont de fait perdu ce qui les dif-

férencie fondamentalement des formes historiques des arts graphiques, leur inscription dans les architectures rocheuses que leur fournit la nature, dans une infinie diversité. Aux yeux du grand public, mais aussi à ceux de la plupart des préhistoriens, y compris les spécialistes de l'art paléolithique plutôt préoccupés par les significations ou les associations thématiques, l'art pariétal apparaît comme désincarné, extrait de ses parois, spontanément réductible aux deux dimensions des supports éditoriaux et des écrans de télévision et d'ordinateur.

En complément des études qui se sont consacrées ces dernières années à l'analyse des reliefs et volumes rocheux (voir par exemple Lejeune M., Pigeaud R., ...), je voudrais montrer ici que les dimensions volumétriques de l'art paléolithique sont fondamentalement architecturales, reposant sur une succession de niveaux d'expression emboîtés, allant de l'espace graphique à l'espace architectural proprement dit au sein duquel se déploie enfin une quatrième dimension, celle du temps.

L'espace graphique: premier niveau, la représentation

Il s'agit du niveau de base, sur un double plan: d'une part celui de l'unité graphique, d'autre part celui de l'espace graphique.

(*) GDR 1945 CNRS, Museum National d'Histoire Naturelle, Paris.



Figure 1. Niaux. Galerie avant le carrefour.



Figure 2. Lascaux. Rotonde.

L'unité graphique se définit par elle-même lorsque son auteur l'a voulue ou réalisée telle: en d'autres termes, par exemple un tiret peint, d'une surface de quelques cm² (fig. 1), ou un aurochs peint (fig. 2) de plusieurs m². On sait (Vialou 1986, Lorblanchet 1995) que ces représentations dûment déterminées et partant déterminables ne forment qu'une partie des représentations, généralement les plus spectaculaires et quasiment les seules publiées, hormis les publications analytiques exhaustives. En fait, les dispositifs pariétaux incluent en proportions variables des représentations indéterminées ainsi que des représentations seulement délimitables ou définissables a priori. On peut mettre dans la première de ces catégories une multitude de tracés linéaires plus ou moins simples ou complexes, des pseudo «lignes de dos» ou autres «contours céphaliques»... On met dans la seconde une partie des «signes», c'est-à-dire des types arbitrairement définis par les chercheurs: les familles des signes ponctués ou linéaires élémentaires regorgent de ces types a priori: des paires, doubles paires, des alignements ou des quadrilatères optiquement simulés (losanges ou 4 points indépendants selon leurs espacements...). On y met aussi des signes ou des motifs extraits de lacis pariétaux, par exemple des tracés digitaux sur plafond de Rouffignac dont les formes ne répondent pas à celles de signes isolés ou correctement isolables dans la même grotte,

tels des tectiformes ou des alignements rythmés de signes linéaires verticaux (fig. 3). On constate donc un certain flottement dans la définition globale des unités graphiques sur lesquelles repose pourtant la définition du concept *d'espace graphique*.

En effet, c'est par l'espace pariétal recouvert par une unité graphique que se définit l'espace graphique, de valeur variable selon qu'il s'agit d'un point ou d'un immense animal. Dans les cas d'un point peint ou d'un court tracé linéaire incisé ou dessiné, l'espace graphique est réduit à sa structure minimale, de valeur 1 en quelque sorte. Dès qu'une distance, c'est-à-dire un vide graphique, est créée entre 2 points, ou 2 paires de points, ou 2 alignements de tirets, ou un emboîtement de chevrons, etc, un espace graphique est structuré, lisible ou saisissable en tant que tel. Dans tous ces cas, les supports rocheux, quels qu'ils soient, sont directement constitutifs des espaces graphiques alors même qu'ils sont vides de tracés: un peu comme l'espace entre des mots ou des lignes... et l'on sait qu'il faut savoir lire entre les lignes pour dégager le sens profond de ce qui est écrit.

Quand une représentation contient par elle-même ou en elle-même un espace pariétal, c'est-à-dire quand elle offre



Figure 3. Rouffignac. Tectiformes et quelques tracés linéaires (plafond).



Figure 4. Font de Gaume. Tectiforme (galerie, paroi droite après le Rubicon).

une surface clairement délimitée, susceptible d'entrer dans un quadrilatère d'inscription, elle acquiert les propriétés du support rocheux, texture et reliefs: l'unité graphique, à deux dimensions, définit un espace graphique à trois dimensions, d'autant plus perceptibles que l'unité est étendue; prenons des exemples: un signe tectiforme, comme dans certaines grottes du Périgord (figs. 3 et 4), un quadrilatère à cloisonnement et appendices comme dans certaines grottes de Cantabrie, intègrent une surface pariétale sensible, prise au sein de leurs propres structures graphiques, ce qui n'est ni le cas d'un point, ni vraiment celui d'un claviforme. A de rares exceptions près, il convient de noter que l'espace graphique défini par ce type de représentations est généralement réduit et par conséquent plan. Il en est de même pour la majeure partie des petites représentations animales (quelles que soient les techniques impliquées).

Il est cependant une différence fondamentale à ce stade de l'analyse des espaces graphiques inhérents aux représentations: les signes, élémentaires ou complexes, ne sont jamais perceptibles qu'en deux dimensions; ils sont plats, confondus dans les parois (dont toutefois ils utilisent les (micro)reliefs, exceptionnellement les volumes). En revanche, les figurations animales peuvent bénéficier de la recherche et de la réalisation de la perspective graphique et être ainsi vues en volume: elles offrent l'illusion de la troisième dimension. Notons, en passant, que les figurations humaines, de profil ou en vue faciale, segmentaires ou en silhouettes, échappent pour la plupart à cette expression artificielle de la troisième dimension: comme les figures géométriques, elles restent plates; à l'exception cependant, d'une bonne partie des représentations génitales, tout particulièrement féminines; exception notable, sans nul doute intentionnelle.

Quand une représentation animale est grande, elle a acquis du volume: le plan de l'espace graphique défini par l'unité graphique elle-même, c'est-à-dire le fond rocheux, est un plan complexe, curviligne (en concavités-convexités) voire multiple (dièdres, pans coupés, redans, etc.). Peu de signes, rarement une représentation humaine, mais une bonne proportion des représentations animales rentrent dans ce cas de plans graphiques complexes ajoutant, de façon plus ou moins perceptible la troisième dimension aux deux dimensions de toute expression graphique. Pour résumer ce qui se passe au premier niveau, les unités graphiques ou représentations s'inscrivent sur les supports, les volumes des supports s'inscrivent dans les représentations quand elles offrent un espace graphique suffisant. Elles accèdent alors à un deuxième niveau, intermédiaire entre l'espace graphique et l'espace architectural, celui de l'espace pariétal.

L'espace pariétal: deuxième niveau, le dispositif

À l'échelle d'un site orné, l'espace pariétal est celui de la paroi (abri-sous-roche) ou des parois (grotte), sur lequel se déploie le dispositif pariétal, élaboré par les auteurs des représentations. L'espace pariétal est naturel, le dispositif pariétal est construit, fait des représentations et des espaces entre les représentations.

L'espace pariétal étant naturel, il est donc naturellement structuré, indépendamment de toute intervention graphique: s'il s'agit d'une paroi verticale, ou plus ou moins inclinée, l'espace est effectivement orienté, haut-bas, gauche-droite, de sorte que ses propriétés naturelles, textures, dépôts, reliefs, volumes sont eux-mêmes orientés et structurés; s'il s'agit d'un plafond ou d'un sol, l'espace pariétal n'est pas naturellement orienté, mais il offre bien sûr toutes ses propriétés rocheuses et morphologiques.

Les spécificités pariétales des représentations sont naturelles mais résultent du choix de leur emplacement: c'est-à-dire du cadrage. Il faut d'entrée noter que le cadrage est sans lien obligé avec l'acquisition de la troisième dimension au travers de l'espace graphique, car il concerne toute représentation, ponctuelle ou étendue. Il est habituel de parler de cadrage quand la représentation s'inscrit dans un cadre naturellement délimité: une concavité, un jeu de fissures, etc... Il est vrai que nombre d'abris et grottes paléolithiques, de même que des rochers en plein air (Siega Verde, Foz Côa...), montrent de superbes cadrages de cet ordre (fig. 5). Notons à ce propos que la plupart des préhistoriens qui mettent en valeur ces cadrages en ont ou en donnent une vision en deux dimensions, dérivée de la perception commune des espaces graphiques dans nos sociétés, tableaux, pages blanches, écrans. Cette vision est le plus souvent erronée et donne du cadrage une définition limitative, excluant les propriétés morphologiques et topographiques générales des emplacements choisis. Par leur cadrage quel qu'il soit, les représentations, quelles qu'elles soient, intègrent la troisième dimension, celle naturelle des parois: un point isolé sur un vaste pan rocheux (comme il en existe dans des cavités magdaléniennes des Pyrénées), un tracé digital sur un plafond (comme à Rouffignac), aussi bien que le cheval bichrome de Labastide sur son puissant rocher ou les deux mammoths et un profil céphalique tracés à l'argile sur le dôme d'un boyau ascendant de Bernifal (fig. 6).

En d'autres termes, l'espace pariétal, à la différence de l'espace graphique, donne à toute représentation un cadre, donc une profondeur, voire une perspective visuelle, c'est-à-



Figure 5. Fontanet. Bison bichrome.



Figure 6. Bernifal. Dôme - Mammouth.

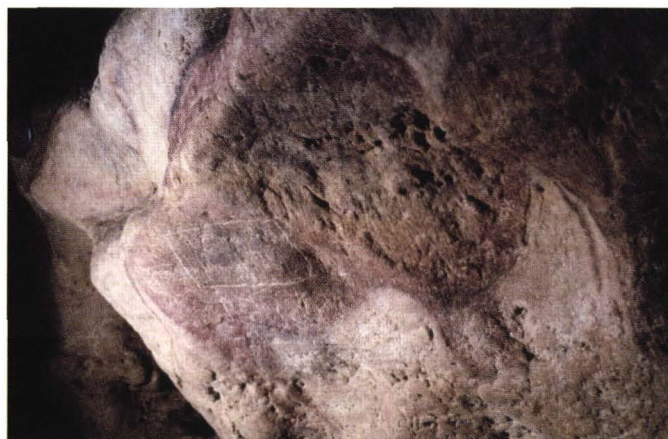


Figure 7. Font-de-Gaume (galerie, paroi droite).

dire une troisième dimension. C'est cette dimension, contextuelle ou environnementale en quelque sorte, conjuguant les données naturelles (la paroi, le lieu) et les choix culturels (les emplacements-cadrages) qui est le plus généralement ignorée des préhistoriens et occultée dans les illustrations: non seulement le fond (la paroi) est optiquement ramené à un plan plat, mais aussi le cadrage des illustrations, très généralement serré, élimine la paroi autour de la représentation figurée!

La disposition de plusieurs représentations en un endroit pariétal donné est constitutive du dispositif pariétal, en tout ou en partie. La paroi droite de la galerie principale de Font-de-Gaume donne un bon exemple de l'intégration de la morphologie pariétale dans le dispositif: les Magdaléniens ont joué sur les grandes concavités qui se développent à partir du bas (pratiquement du sol), séparées par des convexités (des *bosses*) de moindre dimension et saillantes à hauteur des épaules (en hauteur moyenne par rapport au sol) pour disposer leurs plus grandes représentations peintes (fig. 7), c'est-à-dire les bisons (eux-mêmes surchargés de représentations incisées-gravées). Les espaces inter-représentations ne sont pas neutres (vides) sur deux plans étroitement complémentaires, celui de l'espace graphique et celui de l'espace pariétal. L'espace graphique repose sur l'effet de file dû à la disposition (cadrage) des bisons: il est perçu et conçu comme continu, alors qu'il ne l'est pas concrètement (les peintures ne se touchent pas). L'espace pariétal est fait de volumes, faisant transition entre les représentations (en creux); il est perçu comme discontinu alors qu'il ne l'est pas naturellement.

Une semblable analyse, bien démonstrative pour tout ce qui est *files* d'animaux, si spectaculaires parfois comme à Rouffignac, Lascaux (fig. 2)..., l'est tout autant pour des panneaux (non structurés de façon linéaire comme les files) et/ou des concentrations de représentations figuratives et/ou abstraites. Il est important de remarquer ici que tout *panneau* (dont les files) se définit fondamentalement par l'espace pariétal qu'il structure, fait de l'intime liaison entre le graphique et le pariétal. Peu importe qu'il s'agisse de signes, comme dans la grotte d'El Castillo, d'animaux ou même d'humains, telles des silhouettes féminines schématisées,

dans la petite grotte de Fronsac par exemple. Les cadrages naturels (pariétaux) de panneaux ne sont que des valeurs surajoutées pour leur définition à partir de l'espace pariétal.

Sur le plafond d'Altamira, les bisons bichromes sont séparés par des vides graphiques mais reliés entre eux par les spécificités de l'espace pariétal et les effets de perspective qu'impose toute disposition plafonnante. Dans le grand panneau calciné du Salon noir de Niaux, l'espace pariétal en concavité et plafonnant vers le haut, est structuré à partir du cheval au centre vers le bas. Entre lui et les grands bisons, vers le haut et en symétrie gauche-droite, l'espace pariétal est rempli par les représentations de plus petites dimensions, des chevaux, bisons, bouquetins et des signes (linéaires). Dans ce cas, l'espace pariétal inter-représentations est investi par l'espace graphique, ce qui crée des liaisons spatiales de continuité. C'est le panneau tout entier qui est construit en trois dimensions (la concavité) sans discontinuité (fig. 8). Le Camarin des petits bisons de Font-de-Gaume offre les mêmes caractéristiques, encore plus accentuées par le creux plafonnant du dôme et l'accumulation de représentations.

Ces exemples montrent l'apport de l'espace pariétal non plus seulement au niveau de l'unité graphique mais aussi

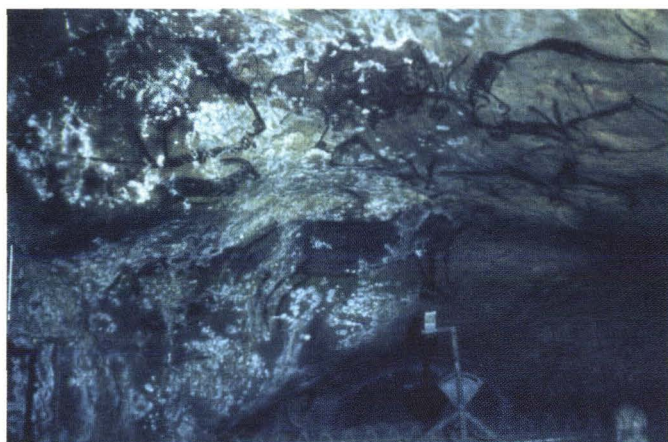


Figure 8. Niaux. Salon Noir.



Figure 9. Angles-sur-l'Anglin. Vue d'ensemble de l'abri.



Figure 10. Foz Côa.

à celui des ensembles d'unités graphiques, tout particulièrement quand il s'agit de panneaux et/ou de files: les propriétés morphologiques des parois sont parties intégrantes, expressives, des dispositifs pariétaux.

L'espace architectural: le troisième niveau, la construction symbolique

Limiter les dimensions spatiales des dispositifs pariétaux à leur relation *existentielle* directe aux supports, c'est-à-dire aux parois, serait occulter les propriétés particulières des lieux offrant des supports, perspectives et espaces multiples. Ce serait finalement réduire a priori tout dispositif pariétal à un plan, celui de la paroi, c'est-à-dire au plan se prêtant le mieux ou le plus implicitement à une présentation graphique en deux dimensions. Sur ce point, il devient indispensable de discriminer les trois catégories de sites ornés paléolithiques: les abris-sous-roche, les ensembles rupestres à l'air libre et enfin les grottes.

Les *abris-sous-roche* ornés paléolithiques offrent généralement un plan pariétal unique se développant de façon linéaire, tel que les dispositifs se déroulent comme un bandeau, sur un axe unique gauche-droite (ou inversement) et une hauteur moyenne à partir du sol (il en est de même postérieurement pour la plupart des abris ornés à travers le monde et les cultures rupestres). Le plus vaste et spectaculaire d'entre eux, Angles-sur-l'Anglin rend bien compte de cette linéarité spatiale qu'animent à peine quelques redans, creux et dièdres (fig. 9), sans rompre la continuité pariétale. Dans les abris, les représentations et/ou les panneaux ne sont pratiquement jamais en regard les uns des autres. Les dispositifs pariétaux sont normalement perceptibles dans leur totalité, d'un seul coup d'œil en quelque sorte. Ils font face aux spectateurs, comme un écran.

Les dimensions et propriétés spatiales des *sites rupestres* à l'air libre peuvent s'analyser à différentes échelles. Celle de base est le rocher orné lui-même, qui peut être unique et isolé, par exemple le rocher aux fines incisions de Fornols-Haut, ou appartenir à un ensemble rupestre comme

ceux de Siega Verde ou de Foz Côa (fig. 10). A l'échelle des concentrations rupestres, les relations spatiales entre les panneaux offrent un large éventail de situations. Dans la vallée du Côa, plusieurs concentrations de rochers gravés sont dispersées et au sein de ces concentrations, les rochers ne sont pas particulièrement proches les uns des autres: à la limite, ils peuvent souvent être analysés comme des unités topographiques discrètes; chaque panneau de gravures peut être vu, ou est vu, indépendamment du plus proche voisin. En d'autres termes, à Foz Côa, le dispositif pariétal est divisé en une multitude d'espaces graphiques cadrés sur des espaces pariétaux naturellement délimités, des faces rocheuses, et naturellement dispersés en plusieurs endroits d'une vallée plutôt encaissée, les concentrations rupestres.

Le site de Siega Verde présente des propriétés spatiales en partie différentes. Tout d'abord, la concentration rupestre unique se développe sans grande discontinuité sur quelques centaines de mètres le long d'une seule rive de la rivière Agueda. Ensuite, dans sa partie aval la concentration est densément inscrite dans une sorte de chaos rocheux. En certains endroits de celui-ci, les panneaux gravés se font face et se succèdent rapidement, entourant le spectateur comme s'il se trouvait dans une salle ou une galerie, ou lui imposant de contourner un rocher ou un autre pour découvrir la suite. Dans ce cas le dispositif pariétal, certes éclaté en plusieurs espaces graphiques rupestres, offre cependant une continuité relevant d'une construction symbolique intégrant les caractères topographiques propres à un amoncellement de rochers.

Il n'est pas inutile de rappeler ici l'*exception culturelle* que représentent les grottes ornées paléolithiques par rapport à l'ensemble des sites ornés préhistoriques dans le monde. Il existe bien ici ou là des grottes ornées, mais elles ne le sont jamais intensément et il n'existe pas d'ensembles régionaux comme en Europe occidentale paléolithique. L'originalité radicale de la majeure partie (plus de deux cents) des sites pariétaux de l'Europe paléolithique est qu'il s'agit précisément de grottes, c'est-à-dire d'espaces clos, en partie accessibles à la lumière diurne et en partie souterrains. C'est l'architecture tout à fait particulière des sites souterrains qui



Figure 11. Le Travers de Janoye.

fait l'originalité fondamentale et absolue de l'art pariétal paléolithique.

L'infinie diversité naturelle des grottes n'empêche cependant pas de décrire les structures essentielles de leur architecture sur les plans croisés des données topographiques (les lieux) et morphologiques (les parois). Toute grotte possède une zone d'entrée(s), une zone de passage(s) ou de circulation, une zone de fond(s) ou de limites à la pénétration humaine. De même, toute grotte offre des parois se développant sur des plans verticaux (les parois latérales) et horizontaux (les sols, éventuellement les plafonds). Les plafonds offrent des morphologies variées et sont parfois inaccessibles ou invisibles, en particulier avec les moyens d'éclairage dont disposaient les Paléolithiques. Ces structures spatiales naturelles et communes à toutes les grottes sont également communes à tous les dispositifs pariétaux et leur sont essentielles; ceci permet l'étude comparée de la construction des dispositifs pariétaux à partir des données topographiques et morphologiques des architectures naturelles.

Les zones d'entrées, à la fois ouvertes sur l'extérieur et sur l'intérieur, peuvent offrir des caractères morpho-topographiques comparables à ceux d'abris-sous-roche profonds, ou de salles, souvent ouvertes par un porche et se développant quelquefois des dizaines de mètres. Il s'agit souvent de zones d'habitat, partagées entre lumière et pénombre. Les caractères spatiaux des dispositifs pariétaux dans des zones d'entrée sont fréquemment mixtes entre ceux des abris ouverts sur l'extérieur et ceux des espaces souterrains contraints entre plusieurs parois.

L'architecture souterraine proprement dite, plongée dans l'obscurité, se déploie dans les galeries et les salles. Selon leurs dimensions, les dispositifs pariétaux apparaissent ou non discontinus. Dans des galeries étroites et courtes, Gabillou, Passage de Lascaux, la continuité graphique des dispositifs pariétaux est perceptible; dans des galeries longues et/ou larges, comme celles de Tito Bustillo, Bèdeilhac, Niaux,... les dispositifs pariétaux paraissent s'égrener en locus distincts. Les apparences sont identiques pour les salles.



Figure 12. Niaux (galerie des Marbres).

Dans l'Abside et la Rotonde de Lascaux ou le Sanctuaire des Trois-Frères, les dispositifs pariétaux sont graphiquement continus alors qu'ils ne le paraissent pas dans le Salon noir de Niaux. Lorsque se mêlent galeries et salles vastes, les dispositifs pariétaux paraissent en même temps continus et éclatés: Pech Merle, El Castillo... en donnent de somptueux exemples.

Les deux représentations dessinées en bordure d'une ouverture pariétale dans la grotte du Travers de Janoye (fig. 11), les alignements de points sur pendentifs rocheux concrétionnés de la galerie profonde de Niaux (fig. 12), les aurochs gigantesques dans la Rotonde de Lascaux (fig. 2), le cortège des animaux, humains et signes en vis-à-vis sur les parois cintrées de la galerie sinueuse et basse des Combarelles I (fig. 13) parmi tant d'autres exemples possibles, montrent, à l'évidence, que ces emplacements choisis ont été cadrés en fonction de leurs particularités morphologiques et topographiques couplées. De fait, le protomé de bouquetin et le signe ponctué de la salle finale du Travers de Janoye (fig. 11) appartiennent à la fois à leur support pariétal et au vide pariétal qu'ils jouxtent et ouvrent sur un volume spatial en arrière, comme un au-delà de la paroi. Ils ont de leur paroi-support les dimensions spatiales; ils ont du vide en arrière l'insondable profondeur architecturale. Les signes ponctués de la galerie profonde de



Figure 13. Les Combarelles.

Niaux articulent de même les traits spatiaux de leurs supports drapés et les volumes architecturaux que ceux-ci suggèrent en retrait (fig. 12); en même temps, ils scandent la circulation dans cette galerie marmoréenne impressionnante de beauté minérale mais déjà éloignée de plus d'un long kilomètre de l'entrée: double profondeur du dispositif pariétal, là où il se trouve et là où on le rencontre.

Les aurochs majestueux de Lascaux et les chevaux peints qui leur sont mêlés tissent une frise continue, parfaitement cadrée dans un espace pariétal d'une blancheur saupoudrée d'étincelantes concrétions (fig. 2), naturellement délimité par le plafond sombre et évanescent en haut, et par la sombre paroi encrassée en bas. Ce bandeau pariétal et graphique, comblé d'autres animaux plus petits (cerfs notamment) et de signes dans ses interstices entourent presque complètement celui qui entre dans la rotonde et s'avance vers le Diverticule axial ou vers le Passage: le volume architectural de la Rtonde qu'épouse intimement le dispositif pariétal enveloppe totalement le visiteur de sa force symbolique.

Sous les jeux d'éclairages (vacillants au temps des Paléolithiques) portés à la main, les gravures plutôt profondes d'animaux, fréquemment de grandes dimensions, disposés avec de nombreux signes et tracés linéaires et des figurations humaines étranges ou schématisées sur les parois latérales et par endroits la voûte plafonnante de la galerie des Combarelles I (fig. 13) s'animent au fil du cheminement (alors, laborieux). La proximité des gravures, leur déchiffrement progressif et successif, leur multiplicité et leur suite ininterrompue sur quelque deux centaines de mètres, établissent avec le spectateur des liens presque intimes, lui imposent une myriade de tracés et d'images d'ombre et de lumière, sans cesse en miroir déformant d'une paroi à l'autre dont on ne réchappe qu'en ressortant au jour. Là encore, la fusion du dispositif pariétal avec l'architecture si prégnante de la cavité est manifeste.

Ces quelques exemples contrastés d'union entre dispositifs pariétaux et architectures naturelles permettent de synthétiser distinctement les trois niveaux spatiaux emboîtés des représentations et des dispositifs pariétaux paléolithiques, irréductibles à une conception unilinéaire et plane de l'art paléolithique souterrain: sur les espaces graphiques, les espaces pariétaux et les architectures naturelles des dispositifs pariétaux reposent les *constructions symboliques* réalisées sporadiquement par les Paléolithiques, pendant une vingtaine de milliers d'années.

Les constructions symboliques: la quatrième dimension de l'architecture pariétale

Dans la Rtonde de Lascaux, le spectateur, immobile, doit tourner la tête pour voir la totalité de la frise peinte qui l'entoure; mais il lui faut se déplacer pour voir la suite du dispositif pariétal de la grotte; aux Combarelles, le spectateur n'embrasse nulle part plus de quelques mètres de parois gravées (des deux côtés): il lui faut sans cesse progresser pour

dérouler à ses yeux le dispositif pariétal (fig. 13). Même dans les plus petits sites pariétaux, telle la grotte de la Forêt, la vision des représentations requiert le déplacement du spectateur. Notons au passage qu'il en est de même dans les abris-sous-roche les plus étirés ainsi que dans les grandes concentrations rupestres à l'air libre. La vision de l'art paléolithique à l'échelle d'un dispositif pariétal n'est jamais instantanée, à l'exception de quelques sites où il est réduit à une poignée de représentations groupées. L'architecture pariétale des grottes ornées impose le déplacement au spectateur qui y pénètre, selon un parcours obligé, de l'entrée au fond; tout comme n'importe quel vaste édifice.

Dans les grottes, il y a donc les premières représentations, celles devant lesquelles on doit obligatoirement passer, celles qui sont à l'écart du cheminement principal, celles qui sont dérobées à la vue immédiate parce que placées dans des recoins, dans des salles annexes ou tout simplement sur la face postérieure d'une découpe rocheuse; il y a celles placées dans les extrémités, les dernières accessibles. Bref, il y a bien un avant et un après, c'est-à-dire un ordre d'apparition, qui correspond à celui du dispositif pariétal et de sa construction symbolique. L'ordre d'apparition des représentations (ou des panneaux) est l'ordre final de la construction symbolique à l'échelle du site, alors que l'ordre de réalisation a pu être différent et même étalé sur plusieurs cultures pariétales comme dans des dispositifs pariétaux manifestement hétérogènes, Font-de-Gaume ou Pech Merle par exemple.

Manifestement, les dispositifs pariétaux sont architecturalement élaborés selon des contraintes naturelles comparables d'un site à un autre et ordonnés selon des normes symboliques, originales dans chaque site, selon mon analyse et contrairement à ce que pensait A. Leroi-Gourhan (Leroi-Gourhan 1965) qui enfermait dans une seule réalité culturelle l'ensemble de l'art paléolithique. Les normes architecturales imposant le déplacement pour parcourir dans toutes leurs extensions les dispositifs pariétaux, on décèle que le temps fut et est inhérent à ceux-ci, au cœur même de leur construction symbolique.

La quatrième dimension de l'art pariétal est par conséquent temporelle, exclusivement dépendante de l'homme dans sa démarche symbolique en deux phases: celle de la construction du dispositif pariétal et celle de son parcours, susceptible d'être répété à l'infini par une infinité de regards. Entre les premières représentations et les dernières d'un dispositif pariétal orienté (cas des grottes), il y a du temps, on pourrait dire une histoire pour celui qui parcourt cet espace-temps architectural. L'histoire du parcours est composée d'une suite de séquences temporelles qui découpent en fait à leurs façons le dispositif pariétal: celui-ci peut être interrompu comme dans la galerie des Combarelles ou la galerie principale de Font-de-Gaume; mais c'est bien le regard, en fonction du cheminement, qui le sectionne en autant de parties qui passent outre, le cas échéant, les continuités ou les discontinuités graphiques et pariétales. L'histoire est faite de cette succession de regards qui relie mentalement la première

représentation vue aux suivantes jusqu'à la dernière: elle repose sur des capacités de mémoire; elle appartient à l'individu, ou collectivement au groupe social, qui a (ont) culturellement engendré le dispositif, mais est initialement alimentée par le dispositif pariétal selon l'ordre et l'articulation de sa construction symbolique. La dimension temps est donc finalement partagée par l'œuvre, l'auteur et le spectateur: elle s'inscrit d'une part dans la durée, d'autre part dans le mouvement.

Cet espace-temps architectural des dispositifs pariétaux ne saurait avoir été inaccessible à la parole, précisément dans la mesure où il est parcouru sur les plans des sens et de la mémoire. On rejoint là le niveau proprement symbolique de tout dispositif pariétal construit dans un univers naturel mais à l'écart du quotidien de la vie. La grotte ornée est un espace de sens qui ne prend sens que dans la relation symbolique, exprimée sur les parois, puis éclairée par les regards qui s'y déplacent selon l'architecture naturelle. Dans ce dialogue avec le visible, inscrit sur une trajectoire et dans une histoire sous-tendue par la mémoire, il y a l'espace pour des *paroles ailées*.

Bibliographie

- LEJEUNE M., (1985) - La paroi des grottes, premier «mur», support artistique et document archéologique. *Art et Fact* 4:15-24.
- LEROI-GOURHAN A., (1965) - *Préhistoire de l'art occidental*. Mazenod, Paris, 499 p.
- LEROI-GOURHAN A., DELLUC B. & G., (1995) - *Préhistoire de l'art occidental*. Citadelles et Mazenod, Paris, 3e édition, revue et complétée, 616 p.
- LORBLANCHET M., (1995) - *Les grottes ornées de la Préhistoire. Nouveaux regards*. Éditions Errance, Paris, 288 p.
- LORBLANCHET M., (1999) - *La Naissance de l'art. Genèse de l'art préhistorique dans le monde*. Éditions Errance, Paris, 304 p.
- PIGEAUD R., (1997) - Les proportions des chevaux figurés dans l'art pariétal paléolithique: problème esthétique ou affaire de point de vue? *Paléo* 9:295-324.
- SAUVET G. & TOSELLO G., (1998) - Le mythe paléolithique de la caverne. In: Sacco F. & Sauvet G., *Le propre de l'homme*. Delachaux et Niestlé, Lausanne, pp. 55-90.
- VIALOU D., (1986) - *L'art des grottes en Ariège magdalénienne*. XXIIe suppl. à Gallia Préhistoire, Editions du CNRS, Paris, 432 p.
- VIALOU D., (1991) - *La Préhistoire. L'univers des formes*. Gallimard, Paris, 431 p.
- VIALOU D., (1999) - *Au cœur de la Préhistoire, chasseurs et artistes*. Découvertes Gallimard, Paris, (1e édit., 1996), 160 p.
- Art des cavernes. Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*. Ministère de la Culture, Imprimerie nationale, Paris, 1984, 673 p.
- L'Art pariétal paléolithique*. Groupe de réflexion sur l'art pariétal paléolithique, Editions du CTHS, Paris, 1993, 427 p.