

CHAPITRE I

Introduction

Pendant de nombreuses années, l'étude de l'art paléolithique a constitué un véritable défi pour la recherche préhistorique. Cela n'est guère étonnant car l'ensemble des manifestations artistiques réalisées par l'homme au cours du Paléolithique supérieur constitue l'un des apports essentiels de l'humanité sur le plan artistique.

Les recherches sur l'art paléolithique sont soumises à de nombreuses contraintes dues à la fragilité des vestiges et à leur mauvaise conservation et surtout à la difficulté d'interpréter la signification des représentations, de sorte que, peu à peu, les études consacrées à ces premières formes artistiques sont devenues une sorte de curiosité, marginalisée au sein même de la recherche préhistorique.

Il n'en demeure pas moins que l'art paléolithique, tant dans sa forme pariétale que mobilière, occupait une place importante dans la réalité quotidienne des chasseurs paléolithiques et constituait une part essentielle de leur environnement idéologique et culturel. L'ensemble des manifestations graphiques du Paléolithique supérieur est pour nous une source d'informations extrêmement précieuse sur la mentalité des hommes de ce temps et sur leurs symboles. S'agissant de sociétés dont nous ignorons presque tout, l'art est un moyen unique d'approcher des hommes et des femmes dont la conception du monde, les croyances, les valeurs nous échappent complètement. L'art paléolithique réalise le prodige d'entrouvrir une fenêtre sur un univers conceptuel totalement différent du nôtre.

Et pourtant, de façon paradoxale, l'art préhistorique nous semble parfois proche, sans doute parce qu'il s'agit, pour l'essentiel, d'un art animalier répondant à des canons figuratifs que l'Histoire de l'Art nous a rendu familiers. Cela explique l'intérêt croissant qu'il suscite dans le grand public et la place importante, aujourd'hui largement reconnue, qu'il occupe dans le patrimoine culturel européen. Curieusement, cet engouement contraste avec la désaffection dont l'art préhistorique en

général, et l'art paléolithique en particulier, est apparemment l'objet de la part des chercheurs professionnels.

Nous avons donc au moins deux raisons, l'une contemporaine et patrimoniale, l'autre étant un objectif de connaissance fondamentale des sociétés anciennes, de nous intéresser à l'art paléolithique. Promouvoir l'étude de l'art paléolithique est non seulement le meilleur moyen de préserver ce legs fragile et inappréciable, mais aussi la voie la plus appropriée pour nous approcher des artistes qui l'ont créé et des sociétés dans lesquelles ils ont vécu.

Dans ce livre, issu en grande partie de notre thèse doctorale, c'est tout naturellement le second aspect, celui de la recherche fondamentale, qui sera au cœur de notre propos. Notre conviction est que nous devons nous intéresser à l'art paléolithique comme le feraient des ethnologues s'ils avaient le pouvoir de remonter le temps et de vivre parmi les groupes humains qui l'ont créé et utilisé. Dans cette perspective anthropologique, l'art se présente comme un marqueur culturel, comme un révélateur de l'identité des groupes de chasseurs-collecteurs paléolithiques permettant d'aborder les questions de géographie humaine et d'organisation sociale (Sauvet *et al.*, 2008). Dans ce sens, tout ce qui relève du domaine de l'art constitue une source d'information essentielle, car l'art est un moteur idéologique, à la pointe de l'évolution socio-culturelle des groupes humains.

Dans cet esprit, nous nous sommes intéressée à la dernière culture matérielle de cette longue période, celle qui marque la fin des temps glaciaires, incontestablement la plus riche en manifestations artistiques de tous genres : Le Magdalénien, du gisement éponyme de La Madeleine (Dordogne, France).

A l'intérieur même de la période magdalénienne, on distingue plusieurs phases parmi lesquelles la phase intermédiaire, le Magdalénien moyen, a livré le plus grand nombre d'œuvres d'art, pariétales et mobilières, et certainement les plus

remarquables. Il s'agit d'une courte période qui dure un peu plus d'un millénaire, approximativement datée par le carbone-14 entre 14.400 et 13.300 avant le présent. C'est à cette période que l'on rattache des grottes prestigieuses comme Font-de-Gaume, Les Combarelles (Dordogne), Niaux, Les Trois-Frères, le Tuc d'Audoubert (Ariège), Ekain (Guipuzcoa), Altamira (Cantabrie), Tito Bustillo (Asturies) pour ne citer que les plus connues dans ce que l'on appelait autrefois l'aire « franco-cantabrique ». Au cours de cette période, l'art dit « mobilier », celui des petits objets décorés, utilitaires ou non, connaît une véritable explosion. Certains gisements ont livré des milliers de pièces décorées. Parmi eux, les abris périgourdiens de La Madeleine et de Laugerie-Basse (Dordogne) ou les grandes grottes pyrénéennes du Mas d'Azil (Ariège) et d'Isturitz (Pyrénées-Atlantiques) occupent une place prépondérante. Leurs noms reviendront souvent dans les pages qui suivent en raison du rôle exceptionnel que ces sites ont joué dans l'innovation artistique et le foisonnement des techniques et des formes nouvelles.

L'art mobilier magdalénien a fait l'objet de nombreuses études, dès le début du XXe siècle, mais dans ces temps de découverte où l'art paléolithique était encore très largement méconnu, la priorité a été donnée aux œuvres qui possédaient les qualités esthétiques les plus remarquables, celles qui étaient les plus aptes à retenir l'attention de nos contemporains. Ce sont ces mêmes qualités qui sont aujourd'hui encore la principale motivation des recherches sur l'art mobilier magdalénien et cela explique pourquoi la plupart de celles-ci sont encore conduites dans une perspective plus descriptive qu'analytique.

Néanmoins, au cours des dernières décennies, de nouvelles méthodes de recherche ont été appliquées à l'étude de l'art mobilier. Elles ont permis de dépasser les recherches précédentes trop souvent limitées à des considérations de caractère esthétisant. Parmi ces nouvelles méthodes, l'approche technologique développée initialement par F. D'Errico (1994) et par C. Fritz (1999) est certainement celle qui a permis les plus grandes avancées en déplaçant le centre d'intérêt de l'œuvre vers son créateur, et en axant la recherche sur la reconstruction des gestes techniques.

Grâce à ces études, l'art mobilier a cessé de faire l'objet d'inventaires plus ou moins

détaillés ou d'être utilisé comme un simple outil de caractérisation chronoculturelle des sites dont il provenait pour devenir un moyen de mieux comprendre les sociétés du Paléolithique supérieur et leur organisation sociale.

En particulier, l'art mobilier fournit des éléments-clés pour interpréter les relations interrégionales. En effet, les analogies formelles que l'on observe entre des objets décorés de la région cantabrique, des Pyrénées et de l'Aquitaine sont incontestables. Elles viennent s'ajouter à des données typo-technologiques sur les industries lithiques et osseuses (Cazals, 2005 ; Cazals et Bracco, 2007 ; Langlais, 2007), à des données sur la circulation des matières premières lithiques (Lacombe, 2005 ; Tarrío, 2006) et celle des coquillages méditerranéens et atlantiques utilisés comme éléments de parure (Álvarez-Fernández, 2006 ; Taborin, 1993).

Dans cet ouvrage, nous montrerons comment l'analyse technique de l'art mobilier du Magdalénien moyen vient apporter des informations complémentaires à celles traditionnellement fournies par l'étude formelle des motifs. Les analyses technologiques nous renseignent sur la manière dont les motifs ont été réalisés, et permettent de comparer des œuvres provenant de différents gisements. La diversité et la variété des œuvres mobilières du Magdalénien moyen permettent également, à l'intérieur d'un même site, de faire la distinction entre des graveurs de grande expérience et d'autres moins expérimentés et d'aborder de cette façon la question de l'apprentissage des artistes.

Les études de la technologie lithique ont permis de reconstituer l'ensemble des opérations nécessaires pour extraire des outils de forme extraordinairement précise à partir d'un rognon de silex. Cette séquence de gestes techniques parfaitement maîtrisée constitue ce que l'on désigne aujourd'hui sous le nom de « chaîne opératoire » (Pigeot, 1988 ; Karlin, 1991a et b). Cette technologie repose sur un savoir-faire qui dépend étroitement du système économique et social dans lequel il s'insère. De la même façon, la production artistique du Magdalénien moyen montre de façon évidente qu'elle reposait elle aussi sur un savoir-faire appris et transmis au sein de la société magdalénienne. Les gestes reproduits par les artistes paléolithiques sont le reflet de comportements récurrents acquis par un

apprentissage. Dans la mesure où nous parviendrons à analyser en profondeur les caractéristiques de cet apprentissage, nous pourrons pénétrer les motivations des artistes magdaléniens et mettre en évidence les contraintes auxquelles ils étaient soumis. En faisant la synthèse de toutes ces informations, il deviendra possible de caractériser les gisements d'un point de vue artistique et de comprendre les relations que des sites parfois

éloignés les uns des autres entretenaient entre eux, découvrant ainsi la trame de leur organisation sociale.

Cette information venant en complément de celle qui est fournie par les analogies formelles (Fritz *et al.*, 2007) et de celle qui provient du registre archéologique nous aidera à retracer la carte de la géographie humaine des sociétés du Magdalénien moyen en Europe occidentale.