

LE TRIOMPHE DU NATURALISME DANS L'ART PALEOLITHIQUE

par

Michel LORBLANCHET

Le point de vue du chercheur sur les images paléolithiques et son approche scientifique sont influencés par des a-priori inconscients imposés par son époque et son environnement intellectuel.

Bien qu'il soit un phénomène très banal, le conditionnement historique et social des recherches semble échapper à la plupart des préhistoriens. Les plus avertis de ces problèmes sont vraisemblablement les ethno-archéologues de l'école anglo-saxonne qui tendent à rejeter le vocable "art paléolithique" parce qu'il impliquerait, selon eux, la projection d'un concept moderne sur des productions appartenant à un tout autre monde que le nôtre.

L'ART PALÉOLITHIQUE EST-IL UN "ART" ?

En 1988, au congrès international de Darwin, dans un article intellectuellement provoquant, O. Odak critiquait vigoureusement l'étude archéologique de l'art rupestre en réclamant la création d'une discipline nouvelle indépendante. Cette discipline vouée à l'étude des figurations devait, en premier lieu, abandonner le mot "art" dont la définition : "accomplissement de l'adresse humaine ayant pour but de donner un plaisir et non de répondre à une quelconque utilité" ne lui paraissait pas convenir à ce que l'on nomme "l'art rupestre" parce que peintures et gravures n'avaient pas pour fonction première la satisfaction d'un plaisir.

Ces propos rappelaient ceux de M. Conkey concernant "l'art paléolithique" : "En employant le mot "art" pour nommer ces images, nous supposons d'emblée qu'elles ont un caractère esthétique; nous supposons aussi qu'il existe un lien entre leurs fabricants et utilisateurs et nous... un tel terme a suscité des comptes rendus interprétatifs monolithiques et a fait basculer trente millénaires de création d'images dans une seule et même catégorie" (Conkey 1987 : 413).

Il est vrai que l'on doit se méfier du discours esthétique moderne et qu'il faut voir dans les figurations des parois autre chose que leur simple beauté et leurs seules qualités formelles. L'étude de l'art rupestre doit s'efforcer de recréer la perception et l'usage des images par les peuples du passé.

Dans les périodes lointaines et les sociétés traditionnelles ces figurations semblent avoir été souvent considérées comme l'oeuvre des esprits et non comme le résultat d'une action purement humaine. Elles étaient tenues pour des manifestations plus ou moins directes des dieux, parfois même pour des miracles d'autogénération. Il en est ainsi, par exemple, pour l'effigie du Christ sur le Saint Suaire des Chrétiens ou pour bien des gravures et peintures rupestres d'Australie interprétées par les Aborigènes comme des *empreintes* laissées sur la roche par les héros du Temps du Rêve pendant la période de création où le monde conservait encore sa plasticité originelle. Cette essence divine des images s'oppose à notre conception esthétique moderne (Belting 1990). L'artiste des temps anciens n'était qu'un anonyme intermédiaire, un traducteur de la volonté des esprits, intercédant entre le groupe et eux, alors que dans l'art moderne la divinité s'est totalement effacée devant l'artiste qui a perdu sa fonction sociale et religieuse au bénéfice d'une triomphante individualité.

La mise en évidence, dans notre vocabulaire, du danger implicite de projection d'un concept moderne, est utile... les réserves et la nécessaire prudence que nous recommandent M. Conkey et O. Odak, ne justifient pourtant pas le rejet complet du mot "art" qui, depuis des siècles, sert à décrire "l'oeuvre de l'homme par opposition aux créations de la nature" (Larousse) et ceci sans considération de la diversité des formes, ni des contenus, ni des intentions des créateurs. L'art grec, l'art gothique, l'art assyrien, l'art abstrait, l'art primitif ou l'art rupestre sont des "arts", bien que leurs significations et leurs fonctions soient évidemment différentes et variées.

Au nom d'un respect trop théorique et trop simpliste du passé, il serait d'ailleurs erroné de penser que les images préhistoriques n'ont jamais eu d'autre sens et ne se sont jamais prêtées à d'autres usages que ceux qui ont motivé leur création. Elles ont sans doute constitué, au contraire, un réservoir de symboles offert aux générations successives qui les ont investies constamment de sens nouveaux. Les relevés modernes et l'analyse des pigments pariétaux commencent à mettre en évidence la longue utilisation des sanctuaires paléolithiques, la vie des parois ornées marquées par des ajouts et des repeints successifs (Lorblanchet *et alii* 1990. Clottes, Menu et Walter 1990). Toute forme artistique, y compris au Paléolithique, est l'expression d'une vision du monde intégrée au cours historique des cultures. A ce titre, l'art rupestre (ou pariétal) est un témoin qui intéresse en premier lieu l'archéologue. La liberté avec laquelle les groupes traditionnels continuent parfois à accumuler des motifs sur les mêmes parois et réinterprètent les figurations antérieures autorise et justifie en quelque sorte la liberté de notre propre regard. Plus qu'aucun autre, le terme "art" est parfaitement approprié pour désigner ce patrimoine complexe et mouvant que se transmettent les civilisations.

Qui peut nier, enfin, l'impact esthétique, souvent intentionnel, de beaucoup de ces images ou de ces objets ? Quel que soit le message qu'ils contiennent, il serait aussi injurieux pour leurs auteurs paléolithiques de leur refuser le statut d'artiste que de développer, comme on le faisait à la fin du siècle dernier, une théorie affirmant, à l'inverse, que leurs productions étaient purement gratuites. "L'art pour l'art" et le refus de "l'art" sont équivalents dans l'exagération.

Le terme "art" n'est donc nullement réducteur. Il n'implique aucune "interprétation monolithique", aucune classification sémantique "dans une seule et même catégorie" parce qu'il n'implique, en fait, aucune interprétation particulière. Il est simplement l'expression de la liberté et la sensibilité des hommes devant les productions du passé, mais la liberté n'implique pas l'ignorance : en reconnaissant l'historicité des significations et des usages des images rupestres,

nous savons que nous contemplons les oeuvres préhistoriques avec un regard différent de celui de nos lointains prédécesseurs.

Conscients des limites de notre perception, nous continuerons à considérer les images des cavernes comme des "oeuvres d'art". Mais les maîtres de la préhistoire n'ont pas toujours su, eux-mêmes, déjouer les pièges d'une projection de leur goût et de leurs modèles esthétiques sur l'objet de leur étude.

LES "BONS ET LES MAUVAIS"

En 1905, dans son analyse de "La dégénérescence des figures d'animaux en motifs ornementaux à l'époque du Renne" H. Breuil décelait les dérivations schématiques de nombreux motifs zoomorphes. Il montrait comment un dessin de tête de cervidé, de capridé, de cheval ou de bovidé aboutissait à des signes ramifiés de types divers, comment une file de chevaux donnait naissance à une ligne brisée etc... Il soulignait aussi la fréquence du thème de "l'oeil du bison, toujours accompagné de la corne gracieusement incurvée" (p. 110).

Dans cet article remarquable (tiré d'une thèse non publiée) dont le contenu est toujours d'actualité, H. Breuil définissait des tendances fondamentales de l'art paléolithique. Il convient de s'attacher ici à la façon dont il interprétait le phénomène qu'il étudiait. Le texte révèle clairement sa conception de l'art. Le titre montre d'emblée que pour lui la schématisation est une "dégénérescence", que l'art atteint son apogée lorsqu'il copie la nature et qu'il "dégénère" lorsqu'il s'en éloigne. "Les grands artistes, estimait-il, "qui ont gravé et sculpté les chefs-d'oeuvre ou qui les ont peints sur les murailles des cavernes demandaient à une étude directe de la Nature les sujets qu'ils exécutaient avec tant de perfection mais à côté d'eux des copistes plus ou moins expérimentés et informés, copiaient et défiguraient les oeuvres dont ils s'inspiraient, arrivant inconsciemment à modifier profondément, à abolir et parfois inverser, même, le sens d'une figure naturaliste jusqu'à la réduire au misérable rôle d'un motif ornemental" (Breuil 1905 : 120). Il est impensable pour Breuil que le même artiste ait pu tantôt dessiner une figure réaliste et tantôt un motif schématique. Il considérait le schématisme comme une incapacité à atteindre la ressemblance. Selon lui la fonction la plus élevée de l'art était de "copier la nature".

Bien que sa démonstration s'appuyât principalement sur des documents d'art mobilier, il n'hésitait pas à comparer le décor d'une baguette de Laugerie-Basse présentant un motif cornu avec les bisons ramassés du plafond d'Altamira et la prééminence du réalisme dans l'art pariétal lui paraissait tout aussi évidente que dans l'art mobilier. Dans le domaine des figurations proprement pariétales, H. Breuil distinguait deux catégories contemporaines pendant une grande partie de l'Age du Renne : les représentations réalistes groupant les figurations animales et humaines et les représentations schématiques d'objets tels que "tectiformes", "claviformes", "pectiformes", "scalariformes" etc... Ainsi, selon cet auteur, l'ensemble de l'art paléolithique serait dépourvu de motifs non figuratifs. La référence plus ou moins directe au réel serait constante.

Au cours de ses relevés dans les grottes ornées il a le plus souvent choisi les figurations les plus explicites, les plus naturalistes, les "embellissant" parfois selon ses goûts, les complétant quelques fois, ajoutant çà ou là quelques détails, parachevant l'aspect le plus descriptif des

oeuvres qu'il étudiait. Il a fréquemment délaissé toute une catégorie de tracés lui paraissant mal venus ou incompréhensibles, notamment beaucoup de signes simples et ce que les préhistoriens nomment aujourd'hui les "tracés indéterminés". Il existe un "style Breuil..." qui a été dénoncé récemment, en particulier par Ucko (1987) et Bahn et Vertut (1988).

Ayant dominé et monopolisé l'étude de l'art quaternaire pendant un demi-siècle, H. Breuil a exercé une influence fondamentale, à la fois sur la recherche et sur l'opinion publique. Biaisés et incomplets, ses relevés consistaient, en effet, à extraire certains motifs de leur contexte graphique et topographique, à les isoler. En morcelant le dispositif pariétal, ils appelaient déjà, par eux-mêmes, le dénombrement et les statistiques mis en oeuvre par Leroi-Gourhan, puis développés quelque peu par la suite. On comprend la volonté de Max Raphaël de réunir une nouvelle iconographie quaternaire en reprenant les relevés dans l'ensemble des grottes ornées.

D'autre part, c'est à travers la vision personnelle de Breuil que le monde entier a découvert l'origine de l'art. De son oeuvre se dégage la fiction d'un art éternel dont la fonction d'imitation est archéologiquement justifiée. Or le point de vue du Maître de la préhistoire et son insistance trop exclusive sur le réalisme, obnubilant d'autres aspects de l'art paléolithique, peuvent s'expliquer par le contexte dans lequel sa recherche a pris naissance et s'est développée.

Dans la période précédant la première guerre mondiale, période au cours de laquelle le jeune abbé commençait ses travaux, se produit en effet une coïncidence historique troublante entre deux importants phénomènes : d'une part l'émergence de l'art moderne, caractérisée par la multiplication des écoles – impressionnisme, fauvisme, cubisme, puis surtout l'essor de l'art abstrait – et d'autre part la reconnaissance de l'origine paléolithique de l'art et la prise de conscience progressive de sa grandeur à l'Age du Renne. Les historiens de l'art ont montré que le modernisme marque alors une rupture profonde avec la tradition, liée à une révolution du goût. Cette rupture se manifeste de deux façons :

- l'art cesse de véhiculer un message, de remplir une fonction sociale ou religieuse extérieure à lui-même. Il cesse de représenter et d'imiter. Le concept "d'art pur" s'affirme; en l'absence de nécessité absolue, l'art n'est plus considéré, selon l'ancienne formule de Hegel, que comme "quelque chose de superflu" (Hegel 1944, II : 153);
- il devient un jeu formel, "une musique colorée" et s'oriente vers "une intériorité" et le domaine du "spirituel" selon Kandinski. Il refuse l'apparence visuelle. L'artiste moderne cherche plus loin que la simple représentation de ce qu'il voit.

Mais, on le sait, ces bouleversements majeurs n'entraînent pas l'adhésion du public et provoquent de vigoureuses réactions. D'après les propos de Quentin Belle cités par E. Gombrich (1982 : 484), "en 1914, quand on le désignait indifféremment comme cubiste, futuriste ou moderniste, l'artiste post-impressionniste était considéré comme un original ou un charlatan. Les peintres et les sculpteurs que le public connaissait ou admirait étaient farouchement opposés à des innovations radicales. L'argent, l'influence, les commandes, tout était de leur côté".

L'oeuvre de l'abbé Breuil et de ses contemporains semble s'inscrire dans ce courant conservateur qui réagissait contre la trahison de la tradition dans l'art nouveau. Il est même possible que dans le chaos intellectuel du début du siècle, l'enracinement préhistorique de la

fonction d'imitation de l'art, tel que le montrait Breuil, ait pu jouer un rôle dans l'évolution des idées en soutenant indirectement, ou encourageant, le rejet des orientations artistiques nouvelles, perçues comme des aberrations. L'art nouveau semble avoir ignoré l'art paléolithique au moment même où l'on découvrait l'existence de ce dernier... alors qu'il s'est profondément inspiré de l'art primitif qui semblait répondre à son besoin de formes simples et plates, à sa recherche des structures formelles, à sa tendance à la décoration, à son refus du trompe-l'oeil et de la perspective. Tel que le décrivait Breuil, l'art paléolithique apparaissait d'emblée trop savant, trop sophistiqué, en quelque sorte trop proche, parce qu'il reflétait sans doute certaines vues traditionalistes opposées au modernisme.

Pour L.R. Nougier, les figurations paléolithiques sont des "images-réalités", "l'image créée est un morceau du réel. Représenter un animal n'a aucun sens. L'animal convoité que (l'artiste) dessine correspond à une véritable création. Le fait essentiel n'est pas le dessin, c'est l'action de dessiner, de graver, de peindre... l'art préhistorique est essentiellement une action... La contemplation viendra plus tard, par surcroît, avec le raffinement, la perfection du tracé qui aboutissent à l'art véritable" (1966 : 91). Pour cet héritier de Breuil, le réalisme animalier et la magie se confondent pour aboutir progressivement à la ressemblance formelle parfaite marquant l'apogée de l'art quaternaire.

Cependant, selon cet auteur, "les hommes préhistoriques ne sont pas tous de grands artistes! Ainsi sur un total de plus de 1300 figures animalières, 200 d'entre elles se révèlent d'une qualité esthétique remarquable, soit un pourcentage "esthétique" de 15 %. Les pourcentages calculés par espèces donnent des valeurs voisines. Pour les chevaux, pour les bisons, les pourcentages de qualité esthétique sont de 12 et de 15 %. Des espèces exceptionnelles comme le mammoth ou le rhinocéros, atteignent des pourcentages de qualité également exceptionnelle, 18 et 23 %. Le fait est dû aux représentations de grottes de premier plan, réalisées par de "grands Maîtres de l'Art" (1981 : 77).

Nous avons ici un bel exemple de projection d'un certain goût moderne sur les productions paléolithiques, et sans doute, le type même de point de vue que stigmatisaient les propos de M. Conkey et O.Odak. L.R. Nougier peut fort bien exposer son appréciation personnelle des oeuvres paléolithiques... mais peut-on juger l'art paléolithique de manière absolue, en se référant implicitement à une norme esthétique qui se voudrait éternelle et universelle ? En fait, dans ce jugement, se manifeste seulement la tradition académique de la "perfection naturaliste" qui marque toute l'histoire de la recherche sur l'art quaternaire depuis les travaux de Breuil.

A. Laming-Emperaire affirmait, elle aussi, que l'art quaternaire est "essentiellement animalier" et "essentiellement réaliste" (1962 : 27) et elle n'accordait pas une place très importante aux signes qu'elle considérait comme des motifs "schématiques" (1962 : 32), ce qui témoignait de la croyance à l'omniprésence du réel dans la création paléolithique puisque "la schématisation est une simple interprétation du visible" (Lorblanchet 1977).

Le point de vue de Leroi-Gourhan, en rupture partielle avec la "tradition naturaliste", marque, par contre, un tournant dans notre perception de l'art de l'Age du Renne, lorsqu'il déclare en 1965 : "Tout a été dit sur la vérité naturaliste des figures paléolithiques; beaucoup reste peut-être à dire sur le fait que ce sont des symboles et non des portraits et peut-être en définitive sur le fait que la vérité naturaliste est loin d'y être fondamentale" (p. 155). Il insiste beaucoup sur

le caractère symbolique et conventionnel de cet art : "Les Paléolithiques, comme tous les artistes de chaque époque, voyaient avec les yeux de leur société, c'est-à-dire reproduisaient, non pas des animaux, mais des images d'animaux" (p. 153). Plus qu'aucun de ses prédécesseurs, il s'est attaché à l'étude des signes. Il a accordé une place essentielle à ces motifs géométriques, souvent discrets et non naturalistes, ou du moins non "clairement" naturalistes. Nous le verrons plus loin, sur certains points, notamment dans sa conception des "contours inachevés" et de l'évolution de l'art paléolithique, l'approche de Leroi-Gourhan s'inscrit encore dans l'héritage de Breuil. Il a, malgré tout, donné de l'art paléolithique une image bien différente de celle de son prédécesseur.

E. Gombrich rappelle que "l'exigence de reproduire la nature est le fait d'une tradition, non celui d'une nécessité interne. La constance de cette exigence à travers l'histoire de l'art, de Giotto aux impressionnistes, n'implique pas qu'il soit de l'essence ou du devoir de l'art d'imiter le monde réel" (1982 : 473). Contraire à celle que propageait l'abbé Breuil, l'idée que le réalisme ne correspond pas à la "nature" de l'art, mais qu'il fait simplement partie des traditions en perpétuelle modification constituant une trame historique, a fait son chemin au cours du 20^e siècle et s'est imposée naturellement à l'esprit des préhistoriens. A l'affirmation de Leroi-Gourhan selon laquelle dans l'art des cavernes, "la vérité naturaliste est loin d'être fondamentale" correspond celle, plus générale, de E. Gombrich : "Il n'est pas du devoir de l'art d'imiter le monde réel." Cette évolution, liée notamment à l'essor de l'art abstrait, a permis aux successeurs de Breuil de découvrir de nouveaux aspects de l'art paléolithique.

L'HYPERRÉALISME DES FIGURATIONS FÉMININES

Les plus récentes études s'accordaient pour reconnaître le caractère généralement conventionnel et stylisé des figurations féminines paléolithiques. Pour Leroi-Gourhan ces figures et figurines obéissent à des règles strictes. Ce sont parfois "des défis au bon sens anatomique"... ce sont "des oeuvres d'art et non des pièces d'anatomie" (1971 : 480).

Selon H. Delporte, il s'agit également le plus souvent de "représentations stylisées du corps humain", dont la variabilité répond "à l'existence de canons esthétiques, psychologiques ou autres", à des "normes figuratives" différentes selon les "époques, les régions et les ethnies du Paléolithique supérieur" (1979 : 270-73).

Dans une thèse très documentée et une série d'articles, le Dr J.P. Duhard, renouant avec la "tradition réaliste", vient de reprendre l'étude des quelques 130 figurations féminines paléolithiques (1987, 1988, 1989, 1990). Il insiste sur leur réalisme qui serait à la fois "sexuel, kinésique, physiologique, sociologique et pathologique" (1989). Selon lui, beaucoup d'exemplaires présentent une morphologie si précise qu'elle révèle "l'âge du sujet et son histoire physiologique". Les régions "pelvi-abdominale et mammaire", souvent mises en exergue, montrent que 70 % des figurations gravettiennes sont des représentations de femmes enceintes. L'adiposité des corps est aussi très fréquente (stéatopygie postérieure ou étalée, stéatocoxie, stéatotranchantérie). Elle paraît associée à la gravidité. Si la vulve n'est pas toujours figurée, les seins, par contre, le sont très souvent. La plupart des sujets représentés sont des "femmes-pares, ayant eu au moins une grossesse et allaité probablement longtemps », ainsi que l'indique en particulier la "forme ptosée" de leurs seins (1990). En se fondant sur une analyse des postures et "du langage du corps féminin", l'auteur interprète certains motifs comme des représentations

d'accouplement ou comme des scènes de parturition (4 cas, à Grimaldi, Laussel, Tursac, et La Marche). La "gestuelle des membres supérieurs" lui semble "parlante". La position de la main sur le ventre s'explique par le fait que, "pendant la grossesse, la femme porte fréquemment la main sur le ventre", ce geste serait, à lui seul, un indice de gravidité. Le même auteur décèle sur certains visages paléolithiques, l'existence d'une "mimique faciale", de "jeux de physionomie" exprimant la colère, le plaisir ou la douleur... (1989, 1990).

Sur certains points, ses opinions et ses analyses approfondies font indiscutablement autorité, notamment lorsqu'il confirme la diversité des images féminines paléolithiques, invitant à exclure toute hypothèse de "motivation univoque", comme certains l'avaient déjà noté, notamment H. Delporte. Son point de vue de gynécologue lui permet de confirmer définitivement qu'un certain nombre de ces représentations sont liées à la fonction de reproduction. Je crois cependant que, contrairement à Leroi-Gourhan, le Dr. Duhard oublie souvent que ces figurations sont "des oeuvres d'art" et qu'il a une conception exagérée de leur réalisme. Quelques exemples tenteront de le montrer (fig. 1-4).

Selon lui, la femme en bas-relief de Laussel, dite "Vénus de Berlin" est un "exemple assez remarquable d'animation du corps, où l'attitude hanchée est particulièrement bien rendue avec, du côté gauche de l'appui, un pli soulignant le dépôt coxal des graisses et, de l'autre, une hanche élargie et plus haute, entraînant dans son mouvement le pli inguinal, à la fois plus long et plus haut, par rapport au pli opposé" (1989 : 475). En réalité la précision anatomique que le Dr. Duhard distingue dans les contours de cette femme est contredite par l'aspect général plutôt sommaire du bas-relief. La légère différence de tracé des deux hanches n'est pas forcément plus significative que la différence de forme des seins – le sein droit est rond et le gauche allongé et difforme – que la hauteur trop courte du torse ou que l'absence totale de modelé et l'amincissement progressif du bras droit, qui ne correspondent à rien de réel, le coude étant d'ailleurs mal placé. Le manque de précision est souligné encore par le fait que l'objet courbe que le personnage tient à la main n'est pas identifiable (fig. 3). Ainsi, dans l'ensemble des caractères morphologiques présentés par le sujet, le Dr. Duhard choisit ceux qui correspondent à son idée de l'animation et du réalisme figuratif et il néglige les autres.

Sa lecture des femmes du plafond du Pech-Merle paraît également discutable. "La première et la troisième" – écrit-il – "sont comparables : fort segment pelvi-crural, abdomen saillant dans sa partie basse et sillon hypogastrique accusé, traduisant un certain degré de ptose. Chez la seconde le massif pelvi-crural est moins volumineux, l'abdomen saillant dans sa partie moyenne, ombilicale, sans indication du sillon hypogastrique; mais il faut tenir compte du déplacement des organes intra-abdominaux – en raison de la flexion plus marquée du tronc – qui pourrait effacer un éventuel pli hypogastrique... la forme des seins, très étirés, sans être d'un volume excessif évoque naturellement un passé de nourrice" (1989 : 257). Ce texte appelle trois commentaires :

a. Le contexte topographique

Les femmes sont placées sur un plafond; elle peuvent donc être vues sous des angles différents. Les déformations dues à la parallaxe modifient légèrement la vision des courbes ventrales en étirant les silhouettes. Lorsque l'on regarde ces femmes du fond du couloir, sous les blocs, la première apparaît légèrement penchée en avant, la seconde presque assise et la troisième renversée en arrière; par contre, observées du sommet du bloc où s'est tenu l'artiste, elles se

présentent de dos. La posture “penchée en avant” est donc possible pour l'une d'entre elles, selon un angle de vue bien particulier, mais ce n'est pas une règle absolue. D'autres postures sont également perceptibles.

D'autre part, position et posture des figurations ont été commandées par celle de l'artiste, ainsi que j'ai pu m'en rendre compte en effectuant les relevés et en me plaçant à l'endroit où il se trouvait. Les motifs figuratifs, mammouths et femmes, sont situés exactement à l'aplomb du rebord du bloc où se dressait le dessinateur. C'est la topographie des lieux qui a dicté la construction du panneau et l'orientation même des figures (Lorblanchet 1988) (fig. 1-2).

b. Postures et formes des seins

La forme des seins n'est sans doute pas significative; on ne peut pas prendre prétexte du fait qu'ils semblent “pendre” sous le thorax pour affirmer que ces femmes sont “penchées en avant”, car il est clair que le graphisme de leur poitrine, comme de l'ensemble de leur contour répond à un “réalisme intellectuel” – pour employer une formule de Luquet – et non à un “réalisme visuel”. Lorsqu'ils sont figurés par paire, l'intention est de montrer les deux seins à la fois en les séparant, soit en les plaçant l'un au-dessus de l'autre (femme b), soit en leur donnant des orientations divergentes (femme a), pour qu'ils ne se recouvrent que partiellement et demeurent tous deux visibles, ce qui dans les deux cas est irréaliste. Les pattes des animaux, notamment des mammouths du même panneau, ont subi le même traitement. Tout dans les silhouettes indique que ces motifs féminins sont stylisés et symboliques : l'absence de têtes et de pieds sur deux d'entre eux, les bras réduits à des moignons, ainsi que le dessin incomplet et sommaire du pied de la première figure. Il est probable que le développement mammaire n'est qu'une accentuation graphique exaltant symboliquement la féminité. Comme les animaux et les autres motifs du panneau, les femmes du plafond du Pech-Merle flottent librement dans l'espace : elles n'ont d'autre orientation que celle qui fut imposée par le lieu et les conditions de leur exécution. Nous nous éloignons du réalisme anatomique auquel voudrait croire le Dr. Duhard lorsqu'il s'efforce de mettre en évidence un prétendu “pli hypogastrique” impliquant une posture à demi redressée de ces dames.

c. Problèmes de relevés

Les relevés de l'abbé Lemozi utilisés par le Dr. Duhard manquent de précision : mes relevés effectués en 1985 montrent que les ventres féminins possèdent une courbe plus régulière que ne l'avait enregistré Lemozi, comparable à celle de beaucoup d'animaux, notamment des chevaux de la même grotte, et qu'ils ne présentent donc pas de repli évoquant une “ptose”, du moins dans son état pleinement caractérisé (fig. 2).

Bien d'autres interprétations du Dr. Duhard sont difficiles à accepter parce qu'elles ne tiennent pas suffisamment compte des contraintes d'exécution des oeuvres qu'il étudie. Sur la figurine du Courbet récemment découverte il diagnostique une “gravidité” en se fondant sur la proéminence du ventre et la gestuelle des membres supérieurs (1989 : 181). Cette petite figurine (25 mm de haut) a été découpée dans un galet plat “aux formes initialement évocatrices”. Elle a été façonnée par plans successifs à l'aide d'un outil tranchant dont on peut voir les traces sous forme d'entailles et de “raclages” qui lui donnent un contour anguleux, presque géométrique, “les volumes anatomiques étant simplifiés à l'extrême” (Ladier 1990). La proéminence du ventre

qu'invoque le Dr. Duhard pour conclure à une grossesse – opinion partagée par E. Ladier, auteur de la découverte – pourrait être simplement due au découpage de la silhouette dans le galet plat, découpage réalisé par une série d'encoches et de biseaux étagés. Ainsi les séparations des seins et du ventre, et du ventre et des cuisses sont obtenues par deux encoches profondes qui délimitent, dans l'intervalle, un ventre minuscule haut de 4 mm (fig. 3). Son contour légèrement angulaire semble lié au procédé de fabrication et au style général de la figurine, plutôt qu'à une intention délibérée de représenter un état de grossesse. E. Ladier interprète de façon convaincante la masse en avant du thorax comme deux seins stylisés, – non des bras comme le pense le Dr. Duhard –, leur forme légèrement pointue s'expliquant encore par la minceur du support. Par sa stylisation géométrique la statuette du Courbet, datée du Magdalénien moyen, annonce les figurines de Petersfels et les profils de Gönnersdorf-Lalinde caractéristiques du Magdalénien supérieur.

Avec la même ignorance des contraintes d'exécution, le Dr. Duhard interprète les formes de la Vénus de Montpazier dans lesquelles il voit “une anomalie du bassin osseux entraînant une dystocie d'accouchement et réalisant une viciation pelvienne” (1989 : 587). J. Clottes et E. Cerou avaient pourtant montré comment la statuette avait été sculptée dans un nodule naturel de limonite, “sans nul doute choisi parce qu'il possédait déjà une ressemblance morphologique avec le sujet représenté” (1970 : 437)... “la forme d'origine du minerai a été en grande partie respectée... le sujet est très cambré, mais cela résulte surtout de la dépression (naturelle) qui a donné son aspect particulier à la statuette, dessinant la cambrure lombaire et esquissant le départ des fesses, de ce fait très basses”... “le ventre apparaît légèrement décentré vers la gauche, en raison d'un méplat naturel qui occupe tout le côté droit du ventre et se poursuit sur la cuisse droite” *op. cit.*... Il semblerait donc que cette “viciation pelvienne” soit plutôt d'origine géologique.

Les deux cas d'accouplements humains que le Dr Duhard considère comme certains sont à mon avis simplement possibles. La plaquette de la Marche n° 39 porte un enchevêtrement de traits dans lequel le Dr. Pales discerne avec toute la prudence qu'exige un tel motif : “deux personnages affrontés jusqu'à la fusion des corps... sans préjuger de la nature de cette fusion” (1976). Pourtant le Dr. Duhard interprète ce dessin ambigu comme “un coït frontal, vu de profil et note que, dans cette position “pour que les organes génitaux externes soient visibles il faut un artifice de dessin” (1989 : 500). Dans le chevelu de traits, il serait facile, en effet, d'en choisir quelques uns pouvant évoquer un étrange phallus, mais il s'agirait d'un choix. L'interprétation de ce rébus comme coït est inévitablement empreinte de subjectivité (fig. 4).

Quant au couple de la plaquette d'Enlène décrit comme un accouplement à la fois par R. Bégouën, J. Clottes, J.P. Giraud, F. Rouzard (1982-84) et par le Dr. Duhard, nous nous contenterons de faire observer qu'il est difficile de savoir s'il s'agit d'un homme et d'une femme étant donné “l'absence de tout caractère sexuel déterminant”, selon l'aveu même des fouilleurs d'Enlène (1982 : 108) (fig. 4). La présence des traits orientés vers l'avant, sur la tête de l'un des personnages, ne suffit guère pour certifier qu'il s'agit de cheveux et la présence de cheveux ne suffit guère pour certifier qu'il s'agit bien d'une femme. L'absence de figuration des sexes, ne peut être invoquée au nom d'un réalisme visuel impliquant leur dissimulation dans un coït de profil, puisque ces créatures stylisées aux têtes conventionnelles en musée n'ont rien de “photographique”. L'absence des sexes n'est pas plus significative que celle des bras chez l'un d'eux. Le gros ventre de ce dernier individu aurait même pu étayer son identification comme

femme puisque J.P. Duhard classe les “gros ventres” parmi “les critères de présomption du sexe féminin” (1989 : 38) et que le Dr. Pales avait identifié le corps ventru comme étant celui d'une femme (1976 : 118). Considérer le gros ventre comme moins “féminin” que les “cheveux” est une option personnelle. L'interprétation comme coït est possible mais le style elliptique de ces figures suscite inévitablement l'imagination; d'autres lectures seraient sans doute possibles. Le Dr. Duhard note que Bégouën et Clottes “voient sortir une langue entre deux grosses lèvres” de l'un des protagonistes et, trouvant dans ce détail une confirmation du coït, il se pose aussitôt la question : “Est-ce une mimique d'extase ou de souffrance ?” (1990 : 250). Cette interrogation rappelle que la lecture de beaucoup de figurations paléolithiques, plus schématiques et conventionnelles que clairement réalistes, comporte une projection de nos propres sentiments.

En dépit de leur caractère technique, je ne suis donc pas convaincu par toutes les interprétations du Dr Duhard. Certaines d'entre elles ne sont pas sans évoquer l'érotisme un peu forcé de D. Guthrie allant jusqu'à comparer les femmes de Gönnersdorf aux modèles dénudés de *Play-Boy*... C'est à des comparaisons-projections de ce dernier type que s'appliquait sans doute la juste remarque de P. Bahn et J. Vertut dénonçant “le point de vue “macho” de certains chercheurs sur l'art paléolithique et leur préoccupation pour la chasse, la bagarre et les filles” ! (1989 : 165).

Le parti pris réaliste peut donc interpréter à sa manière d'innombrables motifs, y compris les plus schématiques et les plus stylisés. Certains tracés paléolithiques résistent cependant à toute interprétation de ce genre.

LE “PARASITISME GRAPHIQUE”

Comme l'art mobilier, l'art des cavernes présente à côté de panneaux de motifs figuratifs explicites et réalistes, un vaste ensemble de tracés, extrêmement diversifiés, enchevêtrés, superposés, de lecture difficile qui ont été rarement correctement étudiés ou relevés. L'intérêt que les chercheurs portent à ces tracés a considérablement évolué au cours des dernières décennies, cette évolution traduisant un changement profond dans leur perception de l'art quaternaire.

Breuil les a fréquemment négligés, par exemple à Altamira, Gargas etc...– en les nommant “traits parasites” ou les caractérisant d'une formule lapidaire : “fouillis de traits”, “entrelacs”, “arabesques”. Dans son effort pour mettre constamment en évidence les “belles” images réalistes, il méprise ces dessins. Ses relevés consistent à extraire de l'ensemble orné les motifs les plus figuratifs et les mieux structurés. Un tel choix démontre la subjectivité et la partialité de son point de vue.

Il accorde en outre à ces tracés une valeur chronologique, en les considérant comme les premiers balbutiements de l'art paléolithique. Il les interprète comme les manifestations d'une absence de maîtrise graphique, d'une incapacité originelle à représenter correctement le réel. Nous retrouvons là le parti pris de la “perfection réaliste” qui caractérise l'ensemble de son oeuvre et a exercé une influence durable sur la recherche qui tente aujourd'hui de s'en dégager. Les descriptions successives du chevelu de gravures enchevêtrées couvrant les parois de l'Abside de Lascaux illustrent clairement l'évolution du regard porté sur l'art pariétal.

En 1952, H. Breuil voit dans cette coupole “une véritable toile d'araignée de graffites de toutes dimensions...; appartenant à des taureaux, chevaux et cerfs...” Il ajoute : “Leur relevé demanderait certainement plusieurs années et il se peut que durant cette opération, l'on découvre des figures d'autres animaux” (p. 131). Ainsi, dans ces réseaux de traits, il ne distingue que les motifs animaliers naturalistes; il réduit ces nappes de traits à leurs éléments figuratifs, en ignorant ce qui les accompagne. Il semble mettre en doute l'utilité même de leur relevé (“il se peut...”) qui ne peut avoir d'autre but que la recherche et l'extraction de motifs identifiables.

En 1965, puis en 1971, A. Leroi-Gourhan, ne connaissant pas encore les détails des relevés effectués par A. Glory, interprète les tracés de l'Abside comme des “contours inachevés”. Cette notion marque déjà une évolution importante par rapport au mépris de Breuil pour ce qu'il nommait les “traits parasites”. Les “contours inachevés” ont maintenant une place dans le sanctuaire, ils correspondent à une sorte de rebut inorganisé, intégré à une place théoriquement constante dans l'architecture générale du dispositif.

Il souligne “le contraste entre les majestueuses peintures d'animaux et de signes” des autres parties de Lascaux et “l'Abside où se pressent les unes sur les autres des centaines de petites figures gravées, mêlées de signes barbelés, de comètes, d'ovales, de séries de traits parallèles, dans un désordre en apparence complet”. Le point de vue est bien différent de celui de Breuil puisque la diversité des tracés est mise en évidence... mais le “désordre” subsiste et il est attribué à une accumulation anarchique des motifs au cours du temps : “Les grattages ont dû débiter très tôt et se prolonger dans cette zone, pendant toute la vie du sanctuaire” (1971 : 127).

En 1979, D. Vialou étudiait et publiait les relevés de l'Abside effectués par A. Glory. En se fondant sur ces relevés, il établissait les premiers et seuls décomptes précis de cet ensemble. Il concluait : “La distribution spatiale de toutes ces figures est relativement claire, homogène, également répartie.” (p. 296). L'évolution est très nette par rapport à l'impression de confusion ressentie par Leroi-Gourhan, antérieurement à la publication des relevés. D. Vialou poursuivait : “Il serait tentant, à la lecture des inventaires de l'Abside, d'écarter les 35 % de bribes, lignes, fragments... *inutiles*, et de ne considérer que les 701 figures figuratives ou même les 403 clairement définies : ce serait se méprendre comme on le ferait pour l'étude d'un sol archéologique en écartant les produits de débitage, les vestiges non manufacturés... des outils *typologisés*; ce serait méconnaître l'association graphique la plus absolue d'un dessin animal, d'un signe avec son environnement *topo-graphique*. Les parois de l'Abside témoignent d'une complexité décorative chargée de sens : chaque élément est graphiquement constitutif” (1979 : 296).

En 1984, A. Leroi-Gourhan se demande “quelle peut avoir été la signification de cette débauche de figures emmêlées, comme si, pendant un temps très long, des générations de fidèles avaient placé une trace sensible de leur fréquentation. Cette situation correspondrait à la structure de nombreux sanctuaires de tous les temps : une iconographie, oeuvre d'artistes en possession des techniques permettant l'exécution du décor mythique et une iconographie votive dont les exécutants sont les fidèles eux-mêmes; mais ce n'est pas le cas ici : l'exécution des quelques mille soixante-treize unités graphiques (décompte D. Vialou) est l'oeuvre des mêmes hommes que l'exécution du décor général. La qualité des figures, la constance du style inclinent vers un autre modèle... doit-on admettre que de nombreux siècles ont vu occasionnellement les hommes pénétrer dans la caverne et procéder à une rénovation de certaines parties; ce schéma rend compte

des nombreux repeints ou regravés; rectifications des ramures, des yeux, des sabots : ces corrections vont en faveur de la fréquentation périodique” (1984 : 195).

Cette rétrospective, concernant un des ensembles les plus caractéristiques de l'art des cavernes, montre que les tracés baptisés aujourd'hui "tracés indéterminés", se sont imposés avec une force grandissante dans les études d'art pariétal, atténuant quelque peu la prééminence du "réalisme". La réalisation de relevés détaillés a favorisé cette évolution. Ce type de tracés existe en fait, sous des formes diverses, dans presque tous les sites ornés et dans tous les secteurs des cavités.

Il est cependant intéressant de noter que subsiste encore parfois un point de vue dépréciatif, perceptible dans les écrits les plus récents utilisant des vocables péjoratifs tels que "bribes inutiles", "débauche de traits"... et dans l'hypothèse, un instant envisagée par Leroi-Gourhan selon laquelle il y aurait deux ensembles différents à Lascaux, les grands motifs réalistes, oeuvres de Maîtres, et les "débauches de traits gravés" ou "contours inachevés" de l'Abside, oeuvres de "fidèles". Il n'est pas interdit de voir dans cette hypothèse un des derniers avatars du vieux parti-pris du "naturalisme triomphant", de la vieille théorie des "copistes" et des "maîtres" proposée dès 1905 par H. Breuil.

Avec la volonté d'intégrer pleinement les "tracés indéterminés" dans la création paléolithique, j'ai tenté, de mon côté, de mettre en évidence "la continuité graphique de l'art paléolithique". Il m'a semblé que l'on pouvait, en général, percevoir dans ces ensembles de traits "une sorte de placenta cosmique, un magma originel où tous les êtres vivants et imaginaires se confondent en des jeux formels... mais l'imbrication de tous ces graphismes, structurés ou non, est telle que l'on y perçoit une intention... les éléments figuratifs se dégagent du magma informe... (1986 : 9) "avec leur potentiel d'images latentes, ces tracés pourraient avoir une fonction particulière dans la grotte, ils pourraient être liés à une mythologie de la création" (1988).

La systématique du réalisme chère à beaucoup de chercheurs peut orienter également leur conception de l'évolution de l'art paléolithique.

LES "PROGRÈS ARTISTIQUES" DE L'HOMO SAPIENS

En 1935, H. Breuil dessine le schéma d'une évolution de l'art des cavernes en deux cycles successifs dont les stades se répètent à peu près identiques, à des millénaires d'intervalle (Breuil 1935).

Les deux cycles – "Aurignaco-Périgordien" et "Solutréo-Magdalénien" – montrent, en effet, le même processus d'élaboration progressive des tracés, d'abord linéaires et partiels puis plus épais, "baveux", se complétant par des remplissages en teinte unique, d'abord plate puis modelée, conduisant enfin à la bichromie et même, dans le second cycle, à la polychromie qui marquerait l'apogée de l'art quaternaire. Le système de Breuil se caractérise donc par un processus de complexification des formes qui se serait répété deux fois au cours du Paléolithique supérieur sur une durée estimée alors à 40.000 ans et que se serait prolongé par un déclin marqué par la miniaturisation des figures et leur réduction progressive en motifs géométriques.

Un autre aspect de la chronologie de cet auteur concerne l'évolution de la perspective. Ce qu'il nomme la "perspective tordue" ou "semi-tordue", c'est-à-dire le rabattement des encornures et des sabots, vus de face sur un corps de profil, propre à la phase ancienne, se serait progressivement corrigé pour parvenir à la perspective normale en fin d'évolution.

Trente ans plus tard, alors que l'invention des méthodes de datation par le radiocarbone avait réduit l'estimation de la durée de l'art des cavernes à 15 ou 20 millénaires, et à 25 ou 30 millénaires celle de l'art mobilier, A. Leroi-Gourhan proposait un schéma évolutif en quatre styles (I à IV) s'enchaînant harmonieusement, bien qu'il puisse y avoir quelques légers chevauchements dans l'espace et le temps. L'évolution serait caractérisée dans son ensemble par la persistance d'une lignée de formes géométriques : les signes, variant dans leur morphologie d'une période à l'autre et d'une région à l'autre, et par le naturalisme grandissant des motifs figuratifs (Leroi-Gourhan 1965). A travers ces quatre styles existe une continuité, une longue progression sur des millénaires conduisant à la fin de l'ère glaciaire à une chute d'autant plus brutale qu'elle est unique puisque l'évolution ne comporte aucun temps mort, aucun retour en arrière.

A l'exception du caractère double ou unique du parcours stylistique, les systèmes de Leroi-Gourhan et de Breuil sont semblables sur l'essentiel. Ils conçoivent tous deux l'évolution de l'art de l'Age du Renne, et de l'art des cavernes en particulier, comme une montée vers le naturalisme figuratif. Dans l'optique de Leroi-Gourhan, comme dans celle de Breuil, les graphismes "synthétiques" des débuts, utilisant une perspective biangulaire (ou "perspective tordue" de Breuil), conduisent progressivement aux graphismes "analytiques" magdaléniens accédant à une "perspective uniangulaire".

Ces deux systèmes évolutifs linéaires, reposent sur l'idée implicite d'un progrès paléolithique d'ordre psychologique et biologique, marqué par le passage du réalisme intellectuel au réalisme visuel. Ils illustrent, en réalité, une conception traditionnelle de l'Histoire de l'art vue comme le développement ordonné des styles selon la métaphore biologique de la croissance, de la maturité et du vieillissement. Ce modèle en vigueur depuis le 16^{ème} siècle, de Vasari à Hegel, perçoit une "voie toute tracée dans l'histoire qui mène l'art vers un classicisme universel" (Belting 1990). C'est précisément ce progrès permettant à la norme de s'accomplir, que met en évidence Leroi-Gourhan quand il souligne avec insistance "le caractère *normal*, progressif, de l'histoire de l'art le plus primitif qu'on connaisse, avec un début, un apogée long et nuancé, une fin..." (1971 : 74), ou encore quand il compare l'évolution de l'art paléolithique à "une trajectoire où l'on discerne une période d'enfance très longue, un apogée qui dure à peu près cinq mille ans et une chute qui s'accélère brusquement" et qu'il conclut : "C'est donc un "*art normal*", qui a eu ses gaucheries de débutant, sa maturité, ses tours de mains, un académisme même..." (1971 : 159). La "norme" vers laquelle tendrait l'évolution de l'art quaternaire serait, ici encore, la perfection naturaliste, celle des peintures polychromes d'Altamira et du vérisme des gravures de Teyjat.

Comme, au début du siècle, la théorie du "tout naturaliste" de l'art de l'Age du Renne, le point de vue de Breuil, de Leroi-Gourhan et d'autres préhistoriens sur l'évolution stylistique s'explique par une projection des idées de leur temps sur l'objet de leur étude. Ce modèle traditionnel du développement à sens unique des formes artistiques à travers l'histoire, a été contesté à plusieurs reprises. Certains auteurs ont mis l'accent sur l'ancrage historique et culturel

de l'art offrant une "vision historique du monde" (Hegel 1835); à l'inverse, d'autres ont souligné la "vie des formes" évoluant selon leur propre loi, l'autonomie de l'art, sa nature intemporelle permettant la contemporanéité de styles différents se développant indépendamment les uns des autres – comme le concevaient Wölfflin (1915), L. Hourticq (1927) ou H. Focillon (1939) – des formes précoces pouvant être contemporaines de formes tardives.

La logique d'un développement linéaire dans l'histoire de l'art, aussi bien aux cours des périodes historiques que paléolithiques figure parmi les concepts qui sont maintenant fondamentalement remis en question. D'ailleurs l'idée de "trajectoire" stylistique au cours des 20 à 40 millénaires du Paléolithique supérieur selon Breuil et Leroi-Gourhan est sans doute une forme "d'illusion d'optique créée par l'éloignement qui nous fait croire que les siècles précédents ont connu une succession de styles plus ordonnée" (Gombrich 1982 : 482). "Lorsque l'on ne dispose pas d'un ensemble de références chronologiques suffisamment large, de jalons permettant d'ordonner la séquence des styles, l'on en vient involontairement à organiser les données selon un schéma théorique et selon un ordre purement "logique" (ou du moins conforme à *notre* logique). Sans doute le linéarisme du schéma proposé par Leroi-Gourhan est-il lié au fait que seulement 25 sites sur les 275 grottes ornées paléolithiques actuellement connues en Europe et Russie ont été datés objectivement en chronologie absolue" (Lorblanchet 1989 : 149). Ainsi théorie et idées préconçues compensent l'indigence des faits.

Les critiques actuelles

Depuis plusieurs années, quelques auteurs ont exprimé leurs désaccords avec certains aspects du système chronologique de Leroi-Gourhan. Ces critiques ponctuelles qui ne s'attaquaient pas à l'ensemble de l'édifice ont été dernièrement relayées par des remises en question beaucoup plus fondamentales. C'est ainsi qu'un rejet partiel des chronologies de H. Breuil et A. Leroi-Gourhan ont amené J. Combier (1984) et M. Lorblanchet (1972-1988b) à ne distinguer que deux "phases stylistiques" ou "deux groupes de grottes ornées" dans la vallée du Rhône et le Quercy, l'un centré sur le Solutréen et l'autre sur le Magdalénien moyen-supérieur.

B. et G. Delluc ont mis en doute la distinction des styles I et II de A. Leroi-Gourhan en soulignant l'imbrication des caractères de chacun de ces deux styles qui doivent être fondus dans une "phase primitive" couvrant à la fois l'Aurignacien et le Périgordien. Cet amalgame est d'autant plus souhaitable que, conformément aux données stratigraphiques, les gravures pariétales de Pair non Pair peuvent être datées aussi bien de l'Aurignacien que du Périgordien alors que l'existence d'un art pariétal bien caractérisé dès l'Aurignacien paraît s'imposer de plus en plus (Delluc 1984). A. Roussot et B. et G. Delluc (1986 et 1989) considérant que le système de Leroi-Gourhan n'embrasse pas la totalité de l'évolution artistique du Pléistocène, notamment les découvertes récentes de la fin du Magdalénien, proposent de rajouter un "style V", coiffant d'un chapeau neuf un édifice bien tremblant.

J. Clottes a montré que la distinction des stades "ancien" et "récent" du style IV ne reposait pas sur des arguments solides. Il a souligné "la persistance au Magdalénien final d'un art pariétal que nous ne sommes pas en mesure de reconnaître et que nous confondons peut-être avec ce que nous attribuons communément au Magdalénien moyen" (Clottes 1990 : 546). D. Vialou met lui aussi en question la séparation entre les styles III et IV. Selon lui, la seule distinction justifiable entre III et IV reposerait sur l'apparition dans l'art mobilier d'une abondance d'instruments et

outils décorés (1989)... Cela est-il suffisant ?” Pour cet auteur également la séparation entre le style IV ancien et le IV récent paraît insaisissable (1989).

Aujourd'hui les critiques semblent se renforcer et s'étendre à l'ensemble du système de Leroi-Gourhan dont la rigidité est dénoncée. P.J. Ucko stigmatisant ce qu'il nomme “les débuts illusoires dans l'étude de la tradition artistique”, a pertinemment montré que les conventions stylistiques n'ont pas toujours une signification chronologique, qu'elles peuvent n'être en fait qu'un langage social, constituant “un système de transmission de messages différentiels”. La figure dite silhouettée a pu être en réalité un style en soi, lisible d'une façon donnée par “ceux qui savaient, et connaissaient la convention en question” (p. 69). Cet auteur qui insiste sur “le caractère indatable de la majorité du matériel iconographique” (p. 59) considère que “toute explication unitaire” dans les domaines chronologiques ou sémantiques... est “inadéquate pour couvrir la pléthore de conventions stylistiques et la variété d'images et de techniques qui couvrent les quelques 25.000 ans que nous appelons Paléolithique supérieur...” (1987 : p. 70).

En 1986, rappelant la présence de véritables portraits humains, très sophistiqués, dès l'origine de l'art de l'Age du Renne (Vénus XV de Dolni Vestonice et tête de Brassempouy) puis sporadiquement en des lieux et des temps divers du domaine paléolithique, je considérai que “la logique de transformation des formes humaines au long du quaternaire était liée à l'évolution de l'idée de l'homme, qu'elle était avant tout conceptuelle et non chronologique. La plupart des images humaines d'aspect grotesque sont “des anti-portraits traduisant un refus volontaire de l'humain” et non des tracés maladroits que l'on pourrait qualifier “d'archaïques” (1986 : 36). Un an plus tard je concluais “il faut admettre que les facteurs sociaux, culturels ou religieux interviennent généralement dans l'évolution des styles et que la chronologie artistique de l'Age du Renne, pas davantage que celle de ses industries, ne peut être seulement fondée sur un développement continu de l'esprit humain impliquant une forme de “progrès”. Le naturalisme “grandissant” tout au long des millénaires, tel que le conçoit A. Leroi-Gourhan (ou H. Breuil), est une notion surprenante...” (Lorblanchet 1988a : 291).

P. Bahn et J. Vertut remarquent que “beaucoup de choses demeurent incertaines dans le domaine de la chronologie”. Rejetant vigoureusement les conceptions linéaires de Leroi-Gourhan et Breuil, ils estiment que “l'art paléolithique n'eût pas un seul commencement et un seul apogée mais il en eût plusieurs... pendant les 20.000 ou 25.000 ans de sa durée il y eût des périodes de stagnation, de progrès et même de régression avec tout un jeu d'influences, d'innovations, d'expérimentations et de découvertes. L'évolution de cet art a dû être buissonnante avec des rameaux parallèles, une masse de pousses divergentes et des floraisons locales soudaines.” (Bahn et Vertut 1988 : 65 et 66).

Par contre, un an auparavant D. Vialou avait jugé satisfaisant que “dans chacune des grandes civilisations occidentales créatrices d'art pariétal, un ou plusieurs sites pariétaux aient été datés par contact stratigraphique direct”. Il avait conclu un chapitre de son livre sur “l'art des cavernes” en remarquant : “Au total et malgré quelques incertitudes et des inconnues, il apparaît que l'art paléolithique mobilier et pariétal est un des mieux connus dans sa chronologie et des mieux datés de tous les arts préhistoriques” (1987 : 60 et 61). Le débat actuel sur la chronologie de l'art pariétal paléolithique se situe donc entre l'optimisme de D. Vialou, illustrant une traditionnelle conviction française dans ce domaine de la recherche, et le pessimisme de P.J. Ucko, P. Bahn et

J. Vertut caractéristique du scepticisme anglo-américain, qui tend à nier toute chronologie de l'art des chasseurs de rennes.

CONCLUSIONS

Mon propos n'était pas, bien entendu, de nier tout élément réaliste et naturaliste dans l'art paléolithique. Il était simplement de tenter de montrer comment la recherche sur l'art quaternaire s'inscrit dans une époque, comment elle est influencée par les idées en vogue et la conception que les chercheurs se font de l'art en général. L'étude de l'art préhistorique n'est pas un domaine secret, hors du temps; comme toute science, elle participe, consciemment ou non, au mouvement du savoir dont elle bénéficie et qu'elle alimente tout à la fois. Il était utile de dénoncer le "partiripris du réalisme" fondé sur l'idée d'une duplication constante du réel dans l'art paléolithique. Héritée de Breuil, cette idée correspond, en fait, à un éclairage ponctuel placé par une conception esthétique traditionnelle sur un des aspects parmi d'autres de l'art paléolithique. Malgré l'apport de Leroi-Gourhan, et bien qu'une image nouvelle de l'art paléolithique émerge peu à peu des travaux en cours, ce point de vue réducteur oriente encore trop de recherches actuelles.

Il convenait de discuter aussi une méthode très commune de description et d'analyse des oeuvres pariétales et mobilières illustrant l'a priori réaliste. La méthode consiste à comparer un motif – le plus souvent animalier ou humain – avec ce que nous connaissons aujourd'hui de ce qu'il représente, pour ne mettre finalement en relief que les éléments de son graphisme rappelant étroitement ceux du vivant... en ignorant tous les autres caractères du tracé. Une telle comparaison morphologique est certes indispensable, mais elle devrait être moins partielle, plus objective, et devrait surtout s'éclairer d'une comparaison stylistique de figures du même type afin de mieux séparer ce qui appartient au *dessin* et ce qui revient au *sujet* lui-même, car ces motifs sont des "images" et non des "réalités". A cette méthode comparative traditionnelle, empreinte d'une certaine naïveté, manque le recul esthétique, c'est-à-dire la prise en compte de tous les éléments ayant contribué à la réalisation de l'oeuvre étudiée, non seulement les manières de l'artiste, les conventions sociales qu'il utilise, mais également les contraintes du matériau, les conditions d'exécution et de perception du motif.

Notre époque est peu favorable aux traditions : il est probable que les ruptures et les interrogations qui accompagnent l'art du vingtième siècle, profitent également à l'étude de l'art ancien, notamment de l'art paléolithique. Dans le climat d'effervescence artistique qui marque notre temps, les questions sur les principes universels de la création, la fonction, la naissance et l'évolution de l'art, prennent un relief particulier. Elles dynamisent l'étude de l'art paléolithique qui peut sans doute, à son tour, éclairer et féconder l'histoire de l'art tout entière. Elles alimentent, par exemple, la réflexion du préhistorien sur l'origine de l'art (situer et décrire cette origine dépend de la définition précise qu'il donne au phénomène artistique)... Elles lui permettent de découvrir des aspects inédits de l'art des cavernes et des objets, en l'avertissant toutefois que les éclairages nouveaux ne sont jamais définitifs, puisque chaque génération de chercheurs perçoit sous un éclairage différent le sujet qu'elle étudie. Les seuls progrès indiscutables de la recherche actuelle sont réalisés dans le domaine des relevés et de la chronologie, c'est-à-dire dans l'étude des contextes archéologiques et la datation directe des pigments pariétaux. Le regard nouveau que les préhistoriens posent sur l'art paléolithique confirme et souligne, au-delà du travail de Leroi-Gourhan, la diversité des styles et l'importance

du non figuratif, notamment des “tracés indéterminés”. Dans certaines cavités, à côté des animaux, des humains et des signes, ils représentent, en effet, du tiers à la moitié des unités graphiques. Dès 1977, P. J. Ucko remarquait : “L'art paléolithique n'est pas exclusivement un art animalier; il est tout autant un art géométrique ou un art non figuratif” (1977 : 9).

D'autre part, même lorsque ses figurations sont descriptives, l'artiste paléolithique ne “copie” jamais le réel, il l'interprète. Lorsque la tendance naturaliste se manifeste, elle s'exprime selon des conventions variées. L'art paléolithique n'est pas un art libre et personnel. C'est un art social régi par des règles strictes. Au même moment, on ne construit pas un “beau” bison de la même façon dans les Pyrénées et en Périgord... Pas davantage que celui du schématisme et du géométrisme mésolithiques, l'épanouissement du naturalisme magdalénien dans certains secteurs de France et d'Espagne, ne peut être considéré comme le témoignage d'un développement du cerveau humain. La logique d'un déroulement linéaire de l'histoire de l'art paléolithique a fait son temps. Le concept d'un processus évolutif unique est en passe d'être abandonné. Une grande méfiance s'affirme même envers toute chronologie stylistique, tandis que s'amorce un nouveau et nécessaire “retour aux documents”. Nous savons maintenant que de nombreux facteurs ont influencé l'évolution des styles mais l'influence exacte du temps, sans doute variable selon les régions, nous échappe encore. Elle ne peut être totalement négligée, mais elle fut sans doute moins importante, moins directe et moins exclusive que ne le concevait Leroi-Gourhan dans un système qui apparaît aujourd'hui trop simple.

Nous devons désormais mettre en valeur l'ancrage historique et culturel de l'art paléolithique. A l'hypothèse de l'indépendance de l'art se développant hors de l'emprise directe des cultures, il faut substituer celle d'un art profondément enraciné, au contraire, dans le cours des civilisations de l'Age du Renne, car toute oeuvre d'art est, en premier lieu, un produit historique. Il est probable que l'insuffisance des bases chronologiques objectives expliquait la séparation des évolutions de l'art et des industries dans les théories de Breuil et Leroi-Gourhan. Retrouvant ses racines, l'art paléolithique doit descendre de son Olympe pour investir terroirs, habitats et sanctuaires. Cesser d'être conçu comme un tout homogène évoluant dans une seule direction, se diversifier et s'humaniser. Nous retrouverons ainsi, non seulement un art magdalénien, par exemple, mais un art magdalénien poitevin ou ardéchois, un art de la vallée de l'Anglin, ou de la Beune, un art de tel ou tel site, chacun de ces ensembles évoluant selon sa logique propre en une succession de phases et de moments non programmés à l'avance. D. Vialou a déjà mis en lumière le “particularisme de chaque dispositif pariétal”; selon lui “il n'y a pas de “stéréotype de la grotte ornée” (Vialou 1987). Il apparaît même que plusieurs sanctuaires de types différents peuvent être abrités par la même grotte, les uns secrets et réservés, les autres ouverts à un public, tels que le grand plafond (ouvert) et le diverticule des masques (retiré) dans la caverne d'Altamira (Echegaray 1986).

Grâce aux progrès des relevés, des fouilles et des datations de pigments, la chronologie stylistique traditionnelle sera ainsi bientôt remplacée par une “succession de sociétés et de cultures possédant chacune leur répertoire de formes et de fonctions artistiques” (Belting 1989 : 47). Privilégiant des facteurs sociaux, nous préférons interpréter par exemple la tendance naturaliste dans le Magdalénien moyen des régions occidentales, comme “un changement de fonction de l'art... traditionnellement secret et ésotérique et sans doute réservé à un petit nombre d'initiés, l'art pariétal se serait alors ouvert plus largement à des communautés plus nombreuses” (Lorblanchet 1989).

BIBLIOGRAPHIE

- BAHN, P. and VERTUT J. 1988. *Images of the Ice Age*. Windward, Leicester and Facts and File, New York, 240 p., 122 fig.
- BEGOUEN, R., CLOTTE, J., GIRAUD, J.P., ROUZAUD, F. 1982. Plaquette gravée d'Enlène. Montesquieu-Avantès (Ariège). *Bull. de la Société Préhistorique Française* 79, 4 : 103-109.
- BEGOUEN, R., CLOTTE, J., GIRAUD, J.P., ROUZAUD, F. 1984. Complément à la grande plaquette gravée d'Enlène. *Bull. de la Société Préhistorique Française* 81, 5 : 142-148.
- BELTING, H. 1990. *Bild und Kunst. Ein Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der kunst* München Verlag, CH. Beck.
- BELTING, H. 1989. *L'histoire de l'art est-elle finie ?* Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon.
- BREUIL, abbé H. 1905. La dégénérescence des figures d'animaux en motifs ornementaux à l'époque du Renne. *Compte rendu des Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*. Cahier janvier-février, Paris, Picard; 105-120.
- BREUIL, abbé H. 1935. L'Evolution de l'art pariétal dans les cavernes et abris ornés de France. In *Congrès Préhistorique de France* 11, 1934, Paris Société Préhistorique Française : 102-118.
- BREUIL, abbé H. 1952. *Quatre Cents Siècles d'art pariétal : Les cavernes ornées de l'Age du Renne*. Montignac, F. Windels.
- CLOTTE, J. et CEROU, E. 1970. La statuette féminine de Monpazier (Dordogne). *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 67 : 435-444.
- CLOTTE, J., MENU, M., WALTER, Ph. 1990. La préparation des peintures magdaléniennes des cavernes ariégeoises. *Bull. de la Société préhistorique Française* 87, 6 : 170-192.
- COMBIER, J. 1984. A propos de la chronologie de l'art pariétal rhodanien. In *L'Art Pariétal Paléolithique*. Périgueux-Le Thot (1989) : 115-116.
- CONKEY, M. 1987. New approaches in search for meaning ? A review of research in Paleolithic Art. *Journal of Field Archaeology* 14 : 413-430.
- DELLUC, B. ET G. 1984. L'art pariétal avant Lascaux. *Les Premiers artistes, derniers chasseurs de l'Europe*. *Archéologia* 87 : 52-60.
- DELLUC, B. ET G. 1989. La place des représentations animales dans le dispositif pariétal des grottes ornées magdaléniennes du Haut Périgord. Actes du Colloque international de Compiègne. *Anthropozoologica* (3) n° spécial.

- DELPORTE, H. 1979. *L'Image de la Femme dans l'Art Préhistorique*. Paris, Picard.
- DUHARD, J.P. 1990. Le corps féminin et son langage dans l'art paléolithique. *Oxford Journal of Archaeology* 9 (3) : 241-255.
- DUHARD, J.P. 1989a. *Le Réalisme Physiologique des Figurations Féminines du Paléolithique Supérieur en France*. Thèse, Université de Bordeaux I.
- DUHARD, J.P. 1989b. Les figurations féminines sculptées de l'art rupestre paléolithique en France. *Bull. Soc. Historique et Archéologique du Périgord*. T. CXVI : 87-113.
- DUHARD, J.P. 1987. La statuette de Monpazier représente-t-elle une parturiente ? *Préhistoire Ariégeoise* XLII : 155-163.
- ECHEGARAY GONZALES, J. 1986. Essai de classification des sanctuaires paléolithiques dans la région cantabrique. *L'Anthropologie* 90, 4 : 679-689.
- FOCILLON, H. 1981. *La vie des formes*. Presses Universitaires de France, 7ème édition, (1ère publication 1939).
- GOMBRICH, E. 1982. *Histoire de l'Art*. Paris. Flammarion.
- HEGEL, G.W.F. 1944. *Esthétique*. Traduction Jankélévitch. Paris Aubier. 4 volumes et Flammarion 1979 coll. (première parution 1835).
- HOURTICQ, L. 1927. *La vie des images*. Paris, Hachette.
- LADIER, E. 1990. La vénus du Courbet. A paraître dans *L'Anthropologie*. 12 p., 5 fig.
- LADIER, E. 1987. La vénus du Courbet. *Bull. de la Société Préhistorique Française* 84,1 : 3-4.
- LAMING-EMPERAIRE, A. 1962. *La signification de l'art rupestre paléolithique*. Paris, Picard.
- LEROI-GOURHAN, A. 1971. *Préhistoire de l'Art Occidental*. Paris, Mazenod.
- LEROI-GOURHAN, A. 1984. Lascaux. In *L'Art des Cavernes*. Ministère de la Culture Ed. : 180-200.
- LORBLANCHET, M. 1989. L'art des Cavernes. In *De Lascaux au Grand Louvre*. (Sous la direction de Ch. Goudineau et J. Guilaine). Paris. Ed. Errances : 428-433.
- LORBLANCHET, M. 1988a. De l'art pariétal des chasseurs de rennes à l'art rupestre des chasseurs de kangourous. *L'Anthropologie* 92, 1 : 271-316.
- LORBLANCHET, M. 1988b. *Art Préhistorique du Quercy*. Toulouse. Edition Loubatières, 32 p., 30 fig.

- LORBLANCHET, M. 1988 c. Finger markings in Pech Merle and their place in prehistoric art. 1st. AURA Congress. Darwin. A paraître in *Rock Art in the Old World*, New Delhi. M. Lorblanchet Ed.
- LORBLANCHET, M. 1986. De l'homme aux Animaux et aux signes dans les arts paléolithique et australien. In *Cultural Attitudes to Animals, including Birds, fish and invertebrates*, vol. 3, World Archaeological Congress, Southampton, 51 p., 23 fig.
- LORBLANCHET, M. 1977. From naturalism to abstraction in European prehistoric rock art. In *Form in Indigenous art*, Canberra, AIAS, P.J. Ucko editor : 44-58.
- LORBLANCHET, M. 1972. L'art préhistorique en Quercy. Les grottes peintes et gravées. *Bull. Société des Etudes du Lot* XCIII, 3 : 27-35.
- LORBLANCHET, M., LABEAU, M., VERNET J.L., FITTE, P., VALLADAS, H., CAHIER, H., ARNOLD, M. 1990. Paleolithic pigments in the Quercy-France. *Rock Art Research* 7 : 4-20.
- NOUGIER, L.R. 1966. *L'Art Préhistorique*. Paris, Presses Universitaires de France.
- NOUGIER, L.R. 1981. Art, magie, mythologie et religion. *Préhistoire Ariégeoise* XXXVI : 77-92.
- ODAK, O. 1988. Kenya rock art studies and the need for a discipline. First AURA congress. Darwin. A paraître in *Rock Art in the Old World*, New Delhi. M. Lorblanchet editor.
- PALES, L. et TASSIN de SAINT PEREUSE, M. 1976. *Les gravures de la Marche. II. Les humains*. Ophrys. Ed.
- ROUSSOT, A. 1989. Art mobilier et art pariétal du Périgord et de la Gironde. Comparaisons stylistiques. *L'Art des objets au Paléolithique*. Foix-Le Mas d'Azil (Sous la direction de J. CLOTTES). T. 1 : 189-206.
- UCKO, P.J. 1987. Débuts illusoire dans l'étude de la tradition artistique. *Préhistoire Ariégeoise*. XLII : 15-81.
- UCKO, P.J. 1977. Opening remarks. In *Form in Indigenous Art*. Canberra, AIAS. Ed. P.J. Ucko : 7-17.
- VIALOU, D. 1989. Chronologie des styles de l'art paléolithique selon Leroi-Gourhan . In *Le Temps de la Préhistoire*. Ed. Archéologia. T. 1 : 31-35.
- VIALOU, D. 1987. *L'Art des Cavernes. Les sanctuaires de la Préhistoire*. Paris, Ed. Rocher.
- VIALOU, D. 1986. *L'Art des Grottes en Ariège Magdalénienne*. XXIIème supplément à Gallia Préhistoire, Paris, CNRS.

VIALOU, D. 1979. Le Passage et l'Abside. In *Lascaux inconnu* par Arl. LEROI-GOURHAN. J. ALLAIN. Ed. XIIème supplément à Gallia Préhistoire; 191-300.

WÖLFFLIN, H. 1915. *Principes fondamentaux de l'Histoire de l'Art. Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*. Traduction française, Paris, Plon 1952.



Figure 1 : Relevé par M. Lorblanchet du groupe A du Plafond des Hiéroglyphes de Pech-Merle (Cabrerets-lot), avec projection du contour du bloc sur lequel se tenait l'artiste.

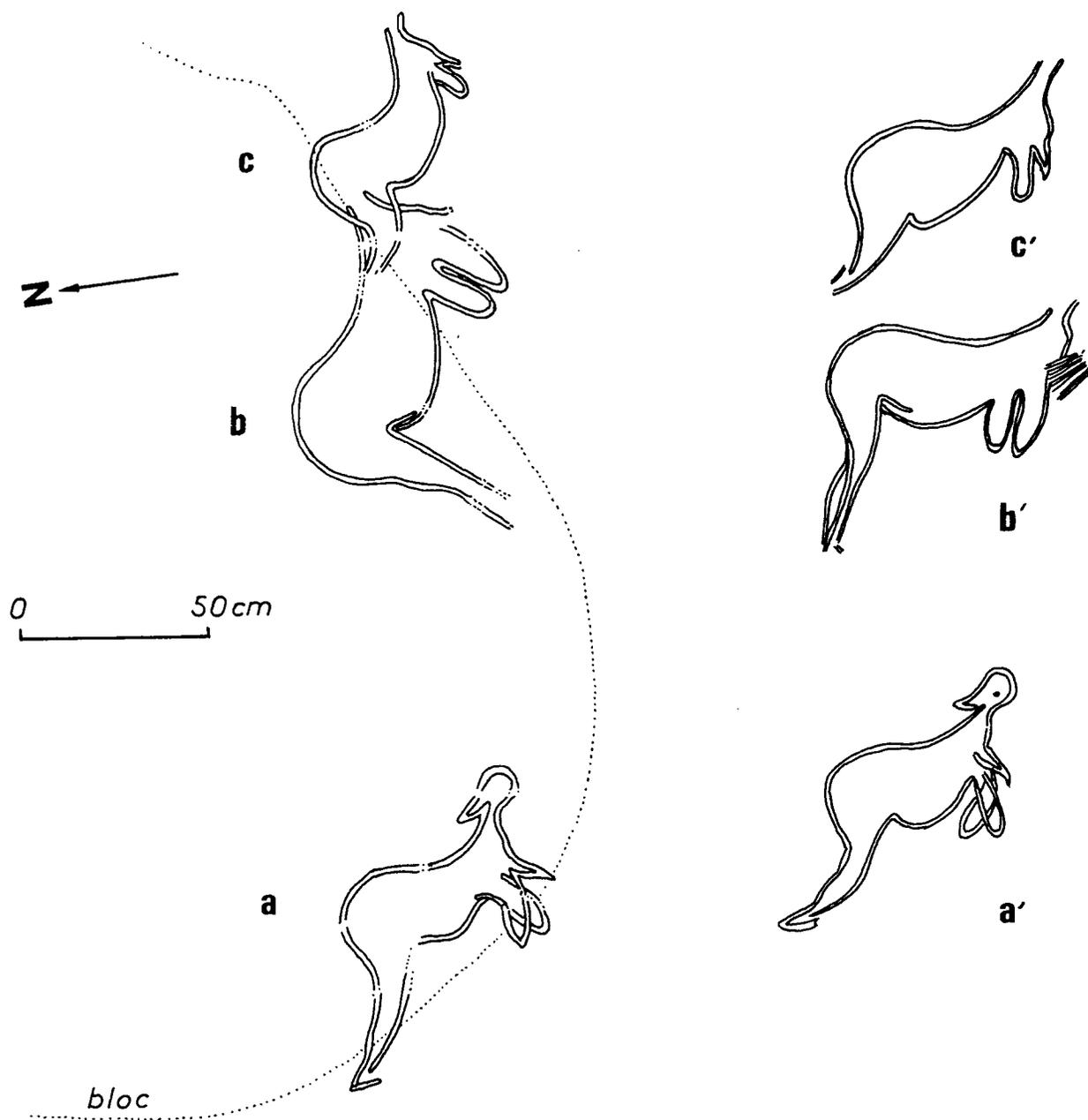


Figure 2 : A droite, détail du relevé des femmes (a, b, c) du groupe A par M. Lorblanchet avec projection du contour du bloc où se tenait l'artiste. La position des femmes est respectée. A droite, détail des relevés de A. Lemozi (a', b', c') repositionnés par J.P. Duhard 1989a : 254). La "ptose" ventrale paraît plus marquée sur les relevés de Lemozi.

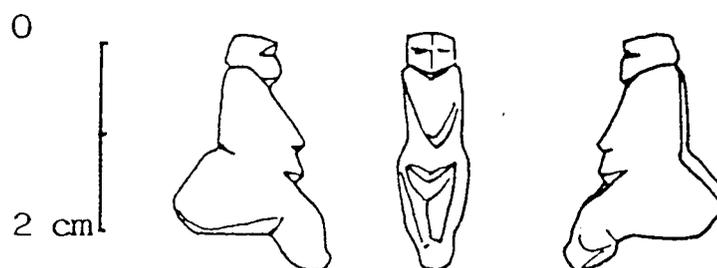
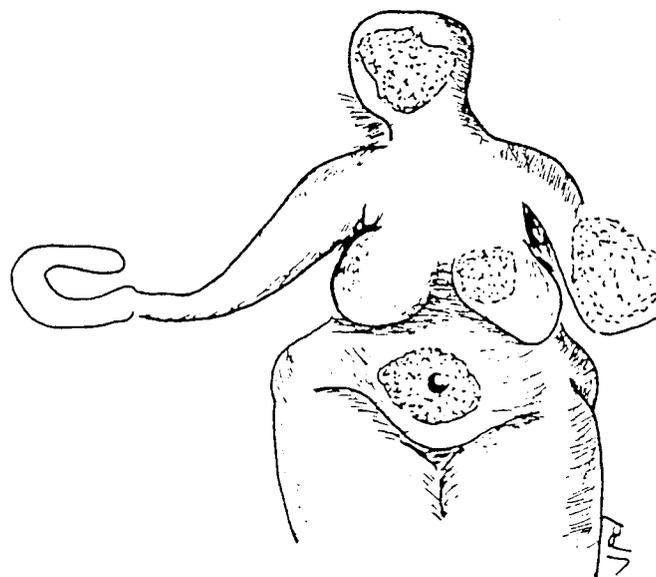


Figure 3 : En haut : "Vénus de Berlin" (Laussel. Relevé Duhard, 1989a : 475). En bas : "Vénus du Courbet" (Penne, Tam; dessin Ladier 1990).

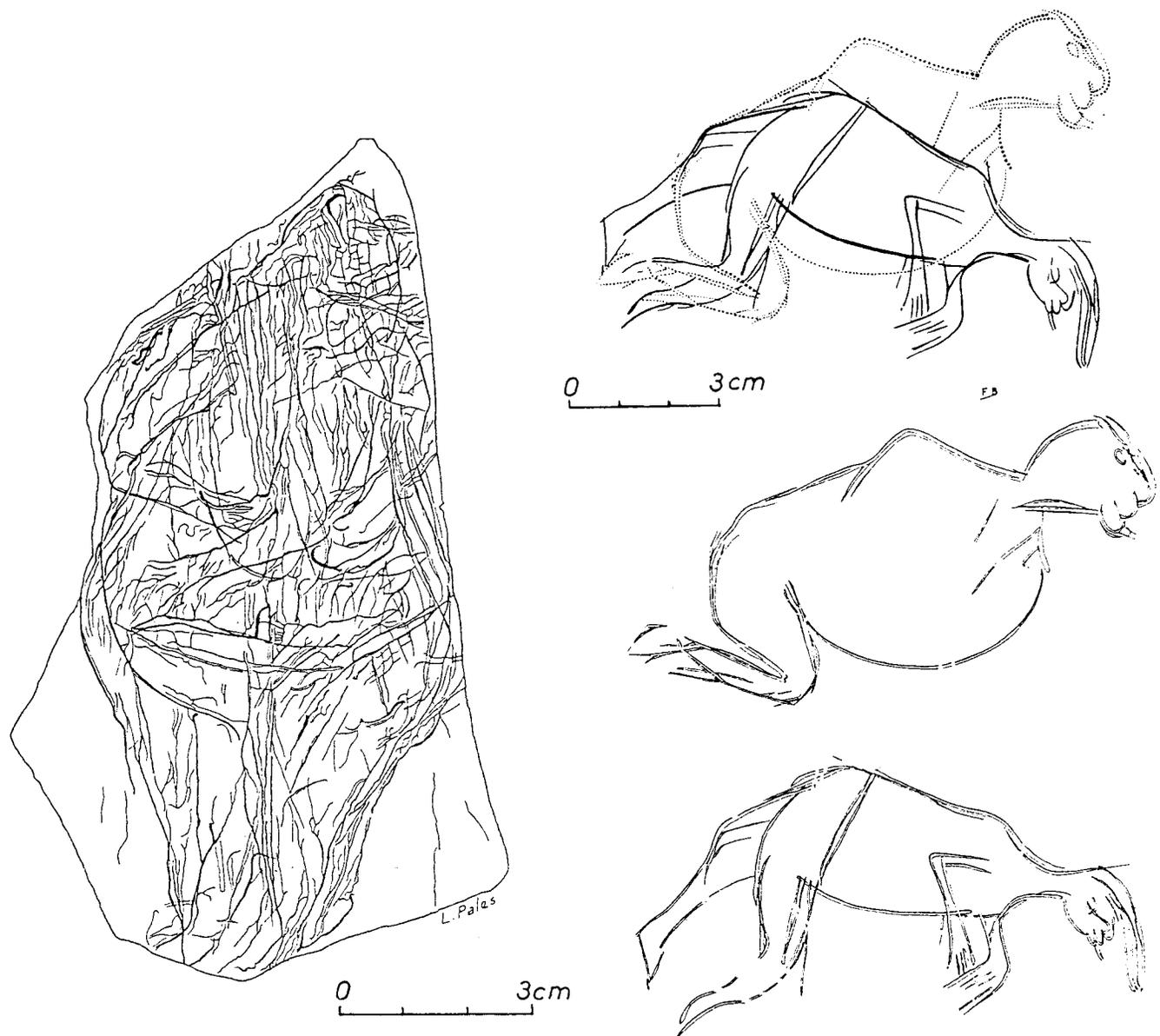


Figure 4 : Accouplements humains paléolithiques ? A gauche, La Marche (Relevé Pales 1976, planche 89, observation n° 39). A droite détail de la plaquette d'Enlène (Bégouën, Clottes, Giraud, Rouzard 1984, relevé F. Briois) avec dissociation des personnages.