

KOBIE SERIE ANEJO, n° 16: 67-84
Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia
Bilbao - 2017
ISSN 0214-7971
Web <http://www.bizkaia.eus/kobie>

LES THÈMES DE L'ART PARIÉTAL PALÉOLITHIQUE

Los temas en el arte parietal paleolítico

Patrick Paillet¹

Mots-clés: Abstrait. Animaux. Art pariétal. Figuratif. Humains. Signes. Thèmes.
Palabras clave: Abstracto. Animales. Arte parietal. Figurativo. Humanos. Signos. Temas.
Hitz gakoak: Abstraktoa. Animaliak. Figuratiboa. Gaiak. Gizakiak. Labar artea. Sinboloak.

RÉSUMÉ:

Les images de la Préhistoire et notamment celles de l'art pariétal paléolithique puisent leur origine dans la nature et dans l'imaginaire de leurs créateurs. Les animaux constituent la thématique dominante au cœur de l'univers symbolique. L'art animalier est naturaliste parce qu'il est un art de chasseurs, d'observateurs. Mais il est également l'œuvre d'artistes puisqu'il possède une dimension esthétique, celle du style propre à chaque culture. Les artistes préhistoriques n'ont jamais reproduit tout le monde animal qui les entoure, ni son abondance, ni sa diversité. Sélectionnés puis extraits de leurs milieux naturels, les animaux sont recomposés, réassociés et repensés de manière culturelle. L'image de l'homme est également présente de manière subjective et peu explicite. Sauf dans de rares cas, les préhistoriques n'ont pas donné d'eux-mêmes des portraits. Ils ont souvent caricaturé ou segmenté leur image et l'ont parfois recomposée avec des animaux pour concevoir des figures irréelles et fantastiques. De l'imaginaire des artistes émergent des représentations géométriques, des signes qui montrent les capacités conceptuelles et sociales de leurs créateurs.

RESUMEN:

Las imágenes de la Prehistoria y especialmente aquellas del arte parietal paleolítico tienen su origen en la naturaleza y en el imaginario de sus creadores. Los animales constituyen la temática dominante en el centro del universo simbólico. El arte animal es naturalista porque es un arte de cazadores, de observadores. Pero también es una obra de artistas porque posee una dimensión estética, aquella del estilo propio de cada cultura. Los artistas prehistóricos jamás han reproducido todo el mundo animal que les rodeaba, ni su abundancia, ni su diversidad. Seleccionados y posteriormente extraídos de su medio natural, los animales son recompuestos, reasociados y repensados de manera cultural. La imagen humana también está presente de manera subjetiva y poco explícita. Salvo raros casos, los prehistóricos no se han retratado. Son sobre todo caricaturas o imágenes segmentadas o incluso recompuestas con animales para concebir figuras irreales y fantásticas. Del imaginario de los artistas emergen representaciones geométricas, los signos que muestran las capacidades conceptuales y sociales de sus creadores.

¹ Muséum national d'Histoire naturelle, Département Homme-Environnement.

LABUPENA:

Historiaurreko irudiek eta, batez ere, Paleolitoko labar artekoek, sortzaileen izaeran eta irudimenean dute jatorria. Animaliek unibertso sinbolikoaren erdigunean nagusi den gaia osatzen dute. Animalien artea naturalista da, ehiztarien eta behatzaileen artea delako. Baina artisten lana ere bada, kultura bakoitzak propio duen dimentsio estetikoa duelako. Historiaurreko artistek ez dute inoiz irudikatu inguruan zuten animalia mundu osoa, ezta haren ugaritasuna, ezta aniztasuna ere. Hautatuak eta ingurune naturaletik hartuak, animaliak kulturalki birplanteatuak, berrelkartuak eta berriz hausnartuak izaten dira. Gizakiaren irudia modu subjektiboan eta era ez oso esplizituan ere agertzen da. Kasu gutxitan izan ezik, historiaurrekoak ez dira erretratatu. Batez ere, karikaturak edo irudi segmentatuak edota animaliekin birmoldatzen diren irudi irreal eta fantastikoak dira. Artistaren irudimenetik irudikapen geometrikoak azaleratzen dira, beren sortzaileen gaitasun kontzeptual eta sozialak erakusten dituzten zeinuak.

1. LA NATURE ET L'IMAGINAIRE.

Les fresques peintes ou gravées de centaines de grottes en Espagne, en France ou en Italie par exemple soulignent l'orientation thématique dominante de l'art pariétal paléolithique: les animaux. Ce sont eux qui donnent à l'art des grottes, mais souvent aussi à celui des objets (art mobilier), sa nature profondément animalière. L'art des grottes est un art de chasseurs et, dans le contexte socio-économique de la Préhistoire paléolithique, nous ne sommes pas étonnés que les animaux soient célébrés par l'image en même temps qu'ils sont plus prosaïquement chassés, piégés et consommés. Cynégétique et symbolique s'entremêlent. Au Paléolithique, l'animal est présent partout. L'animal de chair et d'os, dont la dépouille gît en abondance dans les habitats, dont les produits sont transformés ou recyclés en armes ou en outils, parfois même en supports d'images, se fait aussi un animal pensé symboliquement. Il est à la fois faune et bestiaire, physique et métaphysique. Il est donc naturel, quelle que soit la place réelle qu'occupe l'animal dans le corpus iconographique de l'art pariétal, que notre regard se porte d'abord sur lui, avant même de fouiller son environnement graphique à la recherche d'autres icônes. Nous nous émerveillons devant le spectacle des milliers d'animaux qui cohabitent sur les parois des grottes, offrent ostensiblement leur apparente qualité descriptive et figurative, et qui demeurent en même temps auréolés du mystère de leur nature, de leurs propriétés et de leurs significations. La profondeur naturaliste de l'art animalier paléolithique, qui réside dans le traitement formel de l'animal, mais aussi dans ses attitudes ou dans les liens supposément éthologiques qui l'attachent à d'autres animaux, est tout à la fois intense, belle et trompeuse. Sur les parois des grottes, les animaux ne sont pas dans leur milieu naturel et leur rapport au réel doit être apprécié dans toute sa profondeur symbolique. L'art de l'imitation, qui sied encore à notre conception moderne de l'esthétique, n'est, au Paléolithique, qu'une forme d'illusion du réel ou plutôt d'allusion au réel. Il faut regarder de près les libertés stylistiques que s'autorisent les artistes. Elles sont immenses. Si l'on admire parfois le soin apporté aux détails anatomiques des animaux ou à leur mise en animation, on voit plus souvent des bêtes déformés ou incomplètes (fig. 1). Le style et l'esthétique, ainsi que l'adaptation aux multiples contraintes exercées par le support, prennent ici valeur d'exemple et nous font alors admirer le génie créatif des artistes de la Préhistoire, dont les compositions, par leur formulation imaginaire, s'éloignent du réel. Mais si l'on regarde encore de plus près les parois des grottes, surgit alors une richesse iconographique inattendue. Les animaux ne sont pas épuisés. Ils côtoient régulièrement des motifs non-figuratifs, des signes abstraits ou géométriques qui leur sont associés par juxtaposition ou superposition, plus rarement d'autres motifs figuratifs comme les figurations humaines complètes ou segmentaires (sexes, mains, etc.) et exceptionnellement des entités hybrides ou fantastiques. Ces dernières combinent l'homme et l'animal d'une manière qui nous semble fantaisiste mais dont l'épaisseur sémantique est prégnante. Enfin, près de ces représentations structurées, existent de très nombreux éléments graphiques de nature indéterminée (taches, grattages, etc.), dont l'identification et l'interprétation nous échappent. Avec les représentations animales également indéterminées, il s'agit d'une catégorie thématique souvent négligée. L'art pariétal paléolithique,



Figure 1. Aurochs acéphale, grotte de la Mairie (Dordogne, France), relevé P. Paillet.

baigné dans un univers iconographique éclaté et coupé du réel, éloigné du monde des hommes et placé hors du temps quotidien, apparaît totalement original, voire unique, dans le paysage des créations artistiques de la Préhistoire. Alors que l'art rupestre à l'air libre occupe les territoires des hommes, parcourus et vécus, et que l'art mobilier s'insère dans l'intimité de l'habitat, au plus près des préoccupations matérielles de l'individu ou de sa cellule familiale, l'art pariétal a pour «sanctuaire» l'horizon orienté, discontinu et atemporel de la caverne.

2. LES ANIMAUX DANS L'ART PARIÉTAL: BESTIAIRE OU TABLEAU DE CHASSE.

Le propos de cette note n'est pas de dresser un inventaire exhaustif des représentations animales pariétales. Nous en serions totalement incapables, et cela n'aurait guère d'intérêt, tant l'iconographie est importante et sans cesse enrichie ou renouvelée par de nouvelles découvertes, notamment en Espagne basque et cantabrique, ou de nouvelles observations. Nous disposons de dénombrements partiels (Leroi-Gourhan 1965, Roussot 1984) ou d'inventaires thématiques plus actualisés (Sauvet 1988, Sauvet et Włodarczyk 2000-2001) que nous utilisons ici. Notre intention est plutôt de donner des indications générales sur les grandes tendances thématiques observées en Europe occidentale et sur la durée du Paléolithique supérieur, entre les différentes zones de concentration d'art pariétal. La liste des milliers d'animaux figurés sur les parois des grottes est constante, mais plus réduite que celle observée sur les objets ornés. Cette liste dépend également d'impératifs culturels et de la spécialisation des sites (Lorblanchet 1995). Mais il existe une totale adéquation entre les espèces figurées et celles vivantes, connues dans l'environnement proche ou immédiat des préhistori-

ques. Ainsi, on ne saurait rencontrer l'image pariétale d'un animal sans que son modèle vivant n'ait été identifié à un moment ou un autre dans des cortèges fauniques régionaux et de la même époque. Le lien entre « plasticocénose » et zoocénose est donc bien une réalité, encore que cette dernière ne nous soit vraiment connue qu'au travers des activités cynégétiques. Une sélection culturelle s'opère également par la chasse. Ce qui différencie bestiaire et faune touche aux proportions relatives entre les espèces figurées et les espèces vivantes, car le bestiaire est aussi une représentation passée au filtre de la culture, et ce filtrage ne s'exerce pas de la même manière sous terre et dans l'habitat. Mais dans un cas (pariétal) comme dans l'autre (mobilier), il reflète une thématique radicalement culturelle et non l'abondance naturelle des espèces ou même leur importance économique, même si la discordance est rarement aussi prononcée qu'à Lascaux, où l'unique renne pariétal sur plus de 600 représentations animales fait pâle figure face au cortège faunique dominé à près de 90 % par ce genre de cervidés (fig. 2). On aura donc compris tout l'intérêt d'une analyse croisée entre l'animal pensé et l'animal chassé (Rice, Paterson 1985). Le bestiaire est sélectif et quelques espèces, une douzaine, suffisent même à décrire l'essentiel des représentations pariétales. Si l'on jette un regard synthétique sur l'art pariétal, indépendamment de ses contextes géographiques et chrono-culturels, on constate que ce sont essentiellement les mammifères terrestres qui composent le bestiaire des grottes, et plus souvent même les ongulés que leurs prédateurs carnivores. Les animaux se divisent en trois groupes numériquement décroissants. Il y a bien une hiérarchie thématique qui ordonne le bestiaire mais c'est généralement le cheval qui constitue le sujet principal, le plus ubiquiste dans l'occident paléolithique. Ils représentent environ 30% du corpus animalier (provisoirement estimé à environ 4000 entités graphiques) et figure à la première place numérique des représentations durant presque toutes les périodes et dans la plupart des régions géographiques de l'aire de répartition de l'art pariétal. Mais certaines nuances régionales et diachroniques s'expriment, notamment dans les Cantabres, les Pyrénées et le Périgord magdaléniens. Elles sont



Figure 2. Renne, Grotte de Lascaux (Dordogne, France), relevé A. Glory.

présentées plus loin. Le bison (environ 20%), en seconde position du corpus global, mais de répartition beaucoup moins homogène que le cheval, et le bouquetin (environ 10%), en troisième position, constituent les deux autres thèmes les plus fréquents (fig. 3). Ils forment avec le cheval un groupe thématique central dans l'iconographie pariétale qui sert souvent à décrire une grande partie des animaux présents dans une grotte donnée. Le deuxième groupe en termes numériques est constitué du mammouth (environ 9%), de la biche (environ 7%), de l'aurochs (6%), du cerf (5%) et du renne (3,5%). La répartition de ces différentes espèces est soumise à d'importantes variations régionales, voire chrono-culturelles (fig. 4). Le troisième groupe réunit des espèces plus rares globalement,

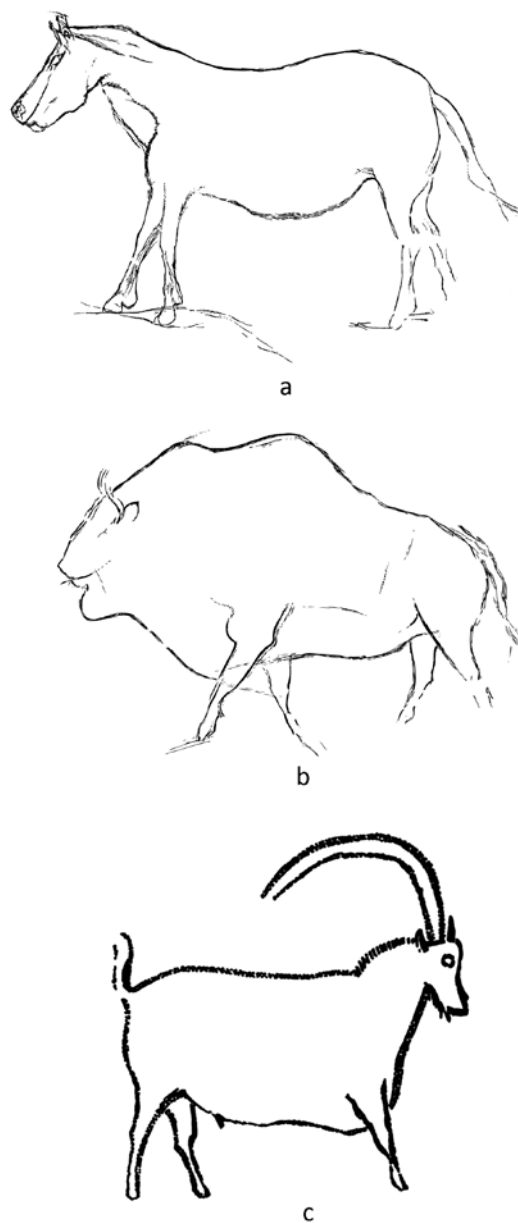


Figure 3. Groupe thématique dominant cheval-bison-bouquetin. a) Cheval, La Mairie (relevé P. Paillet); b) Bison, grotte de Fronsac (Dordogne, France) (relevé P. Paillet); c) Bouquetin, grotte de Rouffignac (Dordogne, France) (relevé C. Barrière).

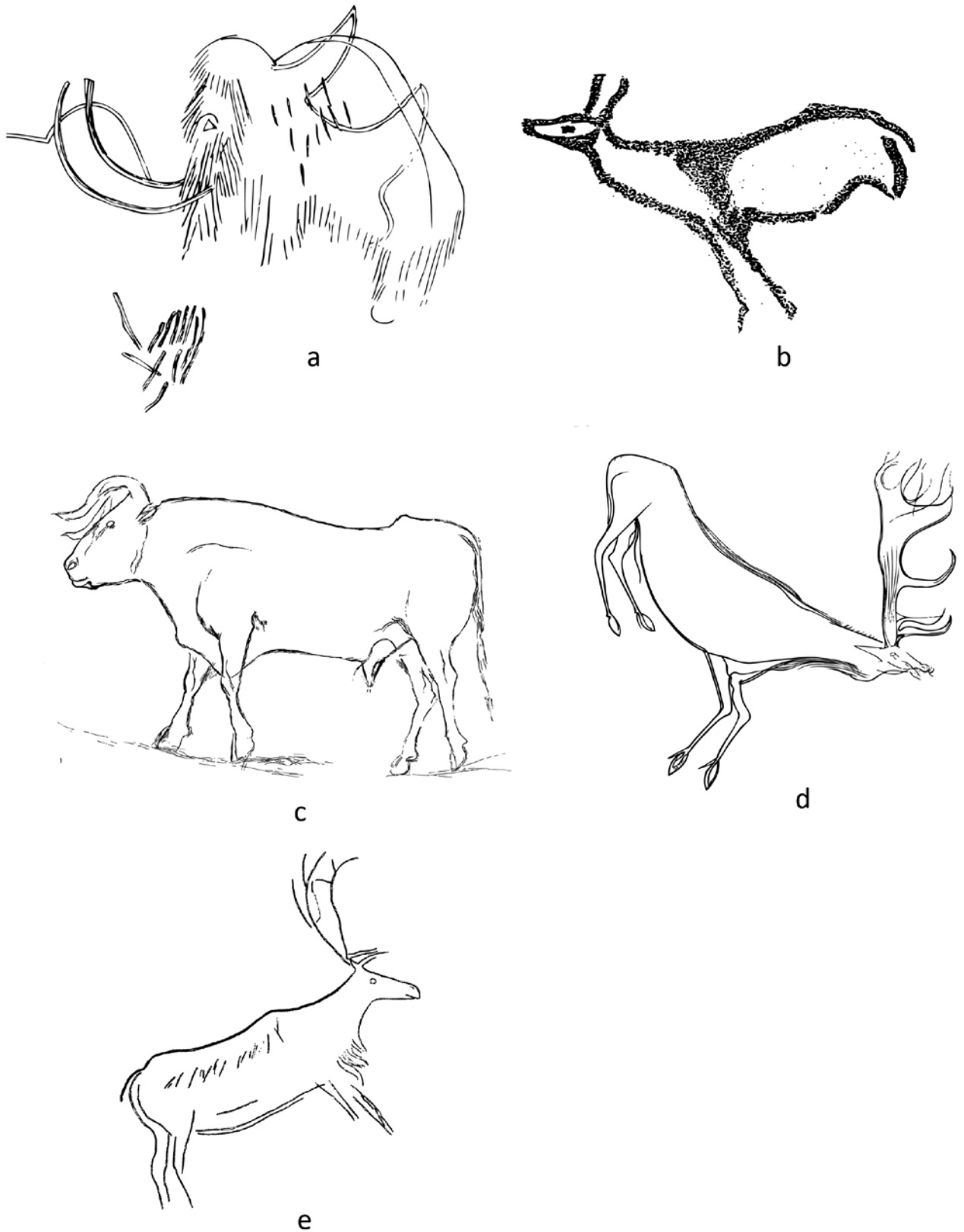


Figure 4. Groupe thématique mammouth-biche-aurochs-cerf-renne. a) Mammouth, Rouffignac (relevé C. Barrière); b) Biche, grotte de Covalanas (Cantabrie, Espagne) (relevé H. Breuil); c) Aurochs, La Mairie (relevé P. Paillet); d) Cerf, Lascaux (relevé A. Glory); e) Renne, grotte d'Altzerri (Guipuzcoa, Espagne) (relevé A. Ruiz Redondo).

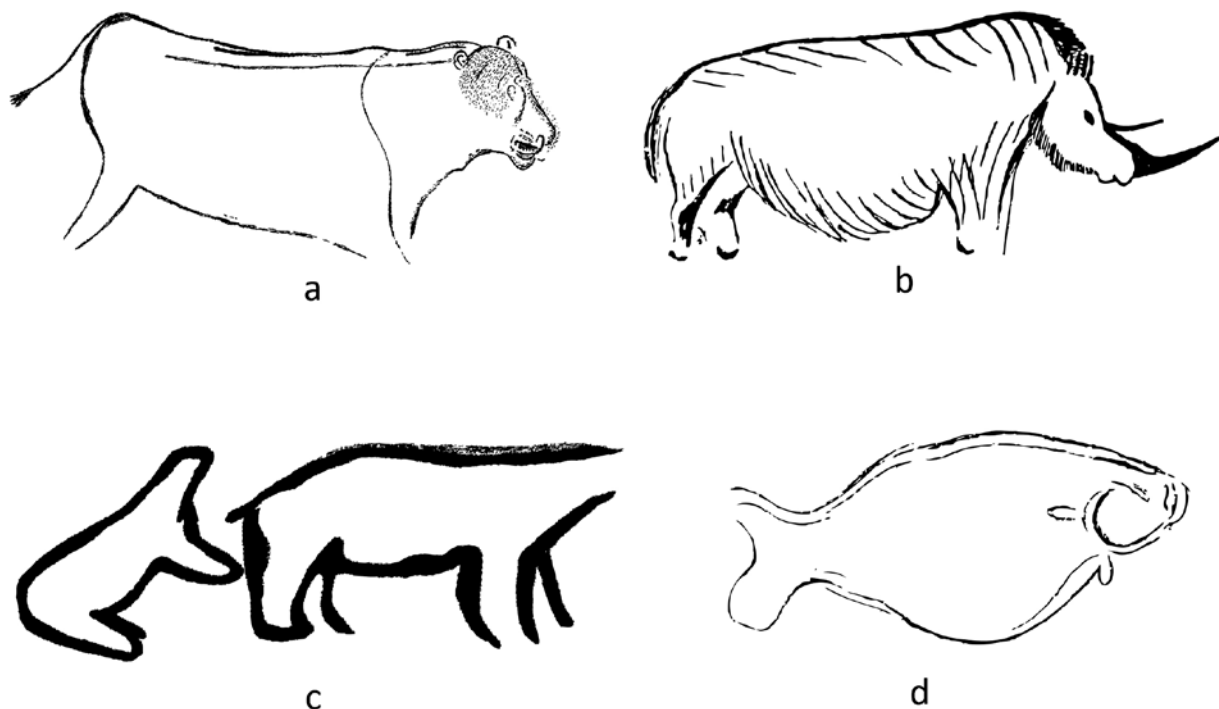


Figure 5. Groupe thématique lion-rhinocéros-ours-poisson. a) Lion, grotte Chauvet (Ardèche, France) (relevé J. Clottes et M. Azéma) ; b) Rhinocéros, grotte de Font-de-Gaume (Dordogne, France) (relevé H. Breuil); c) Ours, grotte d'Ekain (Guipuzcoa, Espagne) (relevé J. Altuna) ; d) Poisson pleuronectiforme, grotte de la Pileta (Andalousie, Espagne) (relevé H. Breuil).

bien qu'assez communes au début du Paléolithique supérieur (Aurignacien) comme le lion, le rhinocéros ou l'ours, qui représentent chacune environ 2% des thèmes animaliers, et les poissons (1%), en particulier les salmonidés ou les pleuronectiformes (poissons marins plats) pour les représentations identifiables (fig. 5). Les motifs simplement pisciformes sont dominants. Quelques espèces encore plus rares (représentant chacune moins de 0,5% du corpus), voire anecdotiques, sont souvent rassemblées pour des raisons statistiques dans la catégorie des «divers». Il s'agit de oiseaux (anatidés, strigidés, falconidés, corvidés notamment pour les rares figures déterminables), des mégacéros, des chamois (ou isards dans les Pyrénées), des antilopes saïga, des mustélidés (belettes et gloutons), des canidés (renards et loups), des phocidés, des léporidés (lièvres et lapins), des asiniens ou des hémionés, des ovibos, des reptiles (serpentiformes), des élans et des daims (fig. 6). Mais la détermination de certaines espèces exceptionnelles n'est pas toujours assurée ou est loin d'être probante. Comme le souligne A. Roussot (1984:497), il serait utile d'inclure aux corpus des représentations animalières « les genres et les familles afin de pouvoir décompter des figurations dont la détermination spécifique précise n'est pas possible », mais également les figures zoologiquement indéterminées qui représentent jusqu'à 5% des corpus dans certains ensembles pariétaux. Mais hormis cet aspect méthodologique l'art pariétal apparaît bien construit à partir d'une thématique animalière relativement limitée. Ce sont ses variations quantitatives et qualitatives (style) sur la durée du Paléolithique

supérieur, d'une région ou d'une grotte à l'autre et parfois même au sein d'une même grotte, qui sont intéressantes à étudier. Elles révèlent la forte base structurale des assemblages iconographiques pariétaux. L'art pariétal n'est pas réparti de manière géographique et chronologiquement homogène sur l'Europe occidentale paléolithique. Il est à la fois lié aux conditions naturelles, géologiques et géomorphologiques, imposées par le substrat et à l'histoire et l'intensité des recherches. Selon les échelles géographiques considérées il est possible de définir plusieurs zones de répartition. A la macro-échelle du continent ce sont de grands regroupements que l'on voit se dessiner sur les cartes, comme la zone aquitaino-cantabrique (souvent qualifiée abusivement de « province franco-cantabrique »), qui regroupe les trois-quarts des 350 grottes et abris ornés recensés, et des foyers secondaires dans la vallée de l'Ardèche et en Languedoc (une vingtaine de cavités), dans la meseta centrale ibérique (un dizaine de cavités), en Andalousie (une quinzaine), en Italie méridionale et en Sicile (une dizaine). A une échelle plus resserrée, au sein de ces vastes régions, des groupes locaux apparaissent centrés sur des bassins hydrographiques comme ceux de la Vézère ou de la Dordogne en Périgord, du Lot et de ses affluents en Quercy, de l'Ariège et des petits fleuves côtiers du Pays-Basque, de Cantabrie et des Asturies en Espagne. Enfin on observe une relative dispersion de quelques grottes ornées qui complètent modestement l'inventaire pariétal sur les rives septentrionales de la Méditerranée, dans le nord de la France (bassins de la Loire et de la Seine), en Angleterre et en Europe centrale et

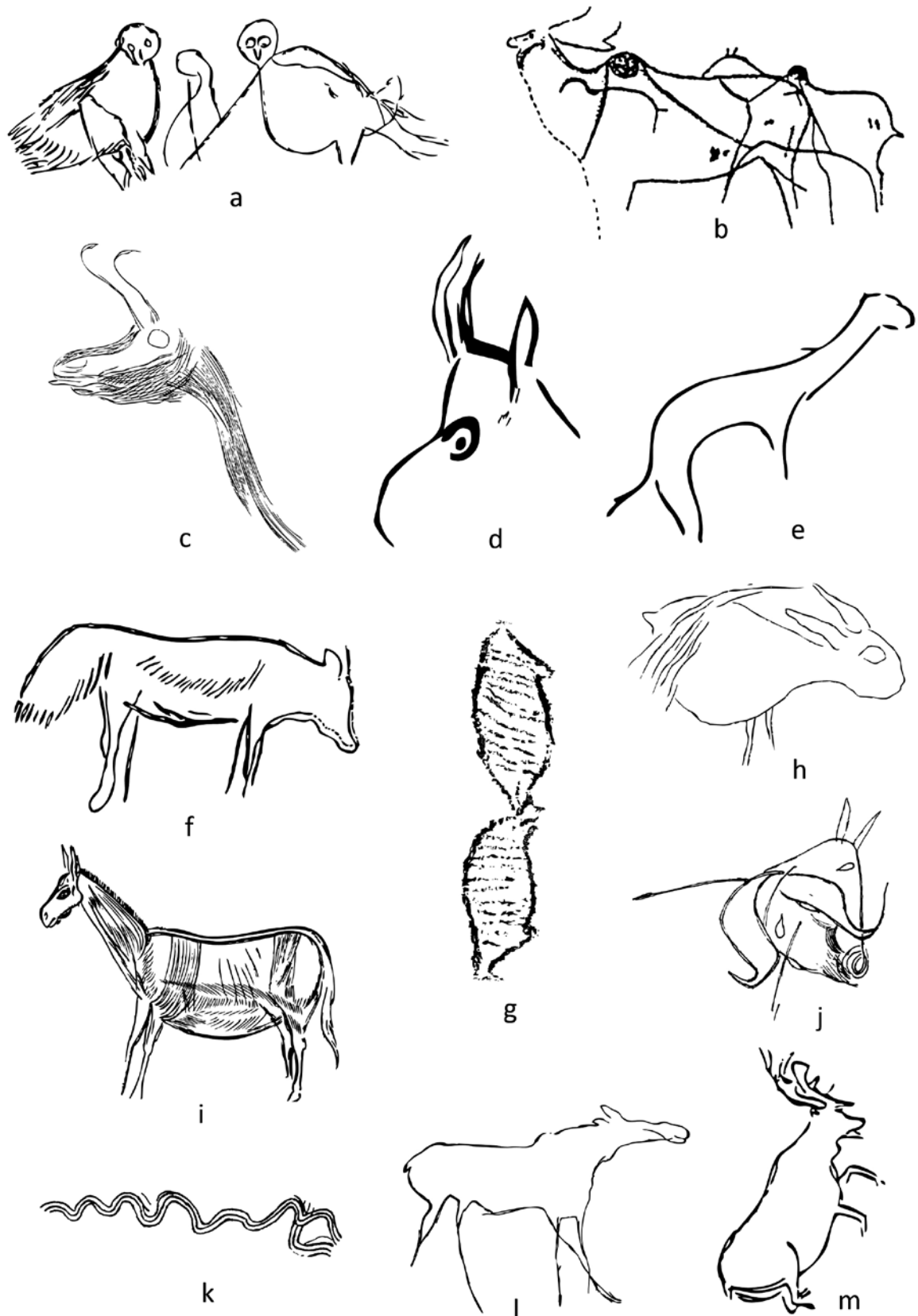


Figure 6. Groupe thématique rare ou exceptionnel. a) Oiseaux, strigidés, grotte des Trois-Frères (Ariège, France) (relevé H. Breuil) ; b) Cerf mégacéros, grotte de Cougnac (Lot, France) (relevé M. Lorblanchet); c) Isard, grotte de la Peña de Candamo (Asturies, Espagne) (relevé J. Cabre); d) Saïga, grotte de Combarelles II (Dordogne, France) (relevé C. Barrière); e) Mustélide, Réseau Clastres de Niaux (Ariège, France) (relevé J. Clottes); f) Canidé, renard, Altxerri (relevé J. Altuna et J.-M. Apellaniz); g) Phocidés, la Nerja (Andalousie, Espagne) (relevé J.-L. Sanchidrián); h) Léporidé, grotte de Gabillou (Dordogne, France) (relevé J. Gausson); i) Hémione, grotte des Trois-Frères (Ariège, France) (relevé H. Breuil et H. Bégouën); j) Ovibos, Lascaux (relevé A. Glory); k) Reptile, Rouffignac (relevé C. Barrière); l) Elan, grotte de Gargas (Hautes-Pyrénées, France) (relevé C. Barrière); m) Daim, grotte de l'Addaura (Sicile, Italie) (relevé P. Graziosi).

orientale. L'apport massif de certains thèmes comme les mammouths à Rouffignac et Bernifal, les chevaux à Lascaux et les Combarelles, les bisons à Font-de-Gaume ou les félins et les rhinocéros à Chauvet accentue également les variations à l'échelle locale ou à l'échelle du site et peut entraîner des déséquilibres dans la représentation statistique des autres espèces. On connaît aussi des fluctuations thématiques importantes au sein d'une même cavité en fonction de son découpage topo-morphologique ou de sa diachronie pariétale (Le Portel). L'analyse géographique des variations thématiques de l'art pariétal doit aussi intégrer leur propre dimension chrono-culturelle, même si l'essentiel des productions pariétales au Paléolithique est centré sur la période d'apogée de l'art, le Magdalénien classique (moyen et supérieur) *lato sensu*. On peut lui opposer pour les besoins et la validité des approches statistiques une vaste période anté-magdalénienne, dite parfois «archaïque», recouvrant indistinctement l'Aurignacien, le Gravettien, le Solutréen et le Magdalénien ancien. Dans le cadre de leur analyse statistique du bestiaire pariétal, G. Sauvet et A. Włodarczyk (2000-2001) ont déterminé douze sous-ensembles régionaux et chronologiques dont la région cantabrique, les Pyrénées, le Périgord, le Quercy et la vallée du Rhône-Languedoc, respectivement à la période archaïque et au Magdalénien, l'Espagne centrale et méridionale et enfin le nord de la France. Les constantes, les variations et les contraintes mises en évidence par leurs analyses donnent une image contrastée de l'art pariétal, en tous cas beaucoup plus nuancée qu'un recensement général du bestiaire. Le cheval est dominant dans 6 des 12 sous-ensembles chrono-géographiques et confirme sa forte stabilité. Le bison, numériquement en seconde position, n'en présente pas moins d'importantes variations régionales et chronologiques. Il est dominant dans la région cantabrique et dans les Pyrénées magdaléniennes, en troisième position dans le Périgord magdalénien, mais plus rare en région cantabrique et en Quercy aux périodes archaïques ou dans la région Rhône-Languedoc, voire totalement absent en Espagne centrale et méridionale. Dans ce dernier cas des raisons écologiques peuvent être naturellement invoquées. La place des bovinés y est occupée par l'aurochs. Le bouquetin occupe une place aussi constante que celle du cheval dans la plupart des assemblages où il se place en seconde ou troisième position. Il est en revanche plus rare en Périgord, notamment au Magdalénien, alors qu'il est plus fréquent en Quercy. La biche (fig. 7) est fortement représentée dans la région cantabrique avant le Magdalénien classique (Solutréen et Magdalénien ancien). Le mammouth et le Rhinocéros sont fréquents dans la région Rhône-Languedoc également à l'époque archaïque (Aurignacien) et dans le nord de la France. Certains thèmes rares, comme le cerf mégacéros par exemple en Quercy, montrent une répartition régionale marquée. Des changements ou des modifications dans le choix des espèces figurées s'observent aussi au sein de certaines régions comme les Cantabres, les Pyrénées ou le Quercy entre les phases anciennes et récentes. Au Magdalénien classique le bison affirme sa place dominante dans les Pyrénées et les Cantabres, alors que ces deux régions sont iconographiquement divergentes aux périodes plus anciennes (cheval dominant pour les Pyrénées et biche dominante pour les Cantabres). En Quercy, M. Lorblanchet (1995) fait remarquer que les mammouths et les mégacéros cèdent leur place au renne et à la biche durant la phase classique du Magdalénien. En Espagne



Figure 7. Biche peinte en rouge, Covalanas (photo C. González Sainz).

centrale et méridionale, l'aurochs et les cervidés (biches et cerfs) affirment leur place centrale aux côtés du cheval et du bouquetin. Le rôle des mammouths, des lions et des rhinocéros, espèces habituellement discrètes, dans les quelques sites aurignaciens objectivement datés, montre une orientation thématique culturellement très imprégnée. L'analyse fine des assemblages pariétaux dévoile parfois des différences thématiques importantes entre des grottes voisines et peu éloignées dans le temps. Le cas d'Altxerri ou de Font-de-Gaume (majorité de bisons) et d'Ekain ou de Combarelles (majorité de chevaux), chacune dans leur région respective, est emblématique de ces complémentarités entre thèmes dominants qui peuvent aussi s'exprimer à l'intérieur d'un même site. Finalement, l'idée qu'une approche globale de l'art pariétal paléolithique est de peu d'intérêt est confirmée par le fait que chaque grotte est visiblement unique ou originale dans ses constructions thématiques et symboliques. Les catalogues d'œuvres n'apportent guère à la connaissance des pensées qui sous-tendent l'organisation sémantique des dispositifs pariétaux. La prise en compte, dans l'approche statistique du bestiaire, des règles d'associations thématiques particulièrement strictes (nombre limité de combinaisons polythématiques) et surtout de la diversité formelle des représentations est un second niveau d'analyse emprunté par G. Sauvet et A. Włodarczyk (2000-2001). Pour résumer sur ce dernier aspect, l'accent est porté sur les attributs liés, par ordre de pouvoir discriminant, à la segmentation corporelle, à l'orientation, à la taille, la technique d'expression et enfin les caractéristiques d'animation. Les animaux, régulièrement superposés et même entremêlés au sein des panneaux, sont représentés plus souvent de profil (droit ou gauche) que de face. Ils sont parfois complets mais généralement partiels (corps acéphale, avant-train, arrière-train, tête isolée, ligne cervico-dorsale, etc.) ou limités à un segment anatomique (œil, corne, patte, etc.). Leur taille varie en moyenne entre 0,50 m et 1 m, l'amplitude maximale des tailles se situant entre une dizaine de centimètres pour les animaux les plus petits et près de 5 m pour les plus grands comme à Lascaux ou Cussac. Leur technique occupe tout le registre expressif connu au Paléolithique supérieur (gravure, sculpture, peinture, modelage). Quant à la disposition des figures sur les parois et leur animation elles sont très variables indépendamment des périodes et des régions considérées. Les statistiques

appliquées à l'attribut le plus discriminant, celui des «éléments corporels» des deux thèmes animaliers récurrents que sont le cheval et le bison, montrent que le premier est fréquemment réduit au protomé et que le second est plus souvent acéphale ou symbolisé par son rachis dorso-lombaire. L'attribut de «l'orientation» montre également un comportement différent du cheval (majorité d'orientation à droite) par rapport au bison, mais également aux autres espèces qui sont plus souvent disposées en profil gauche. La position de l'animal par rapport au sol (notamment sur le plan vertical) et aux spécificités du support (utilisation de reliefs naturels) montre également une différence de traitement entre le cheval, plus rarement disposé en position ascendante ou descendante, et le bison qui intègre plus souvent les formes naturelles des supports pariétaux (fig. 8). Enfin, dans leur disposition relative en termes d'association, le bison semble plus fréquemment situé derrière le cheval en position de croisement et non d'affrontement. Ces quelques données, qui doivent être approfondies, témoignent du haut niveau de structuration symbolique de l'art pariétal.

3. ANTICONFORMISME FIGURATIF DES HUMAINS DANS L'ART PARIÉTAL.

Dans le registre des motifs figuratifs pariétaux, les humains, parfois qualifiés d'anthropomorphes, occupent une place secondaire par rapport aux animaux (environ 250 entités sexuées). Mais si l'on y regarde de plus près, ils ne sont pas aussi négligeables qu'on ne l'imagine souvent et se placent fréquemment dans des compositions polythématiques en association avec des animaux et des signes. Leur place dans le corpus pariétal est plus ou moins équivalente à celle de la biche (environ 6%). Ils sont situés majoritairement dans les grottes du Périgord magdaléniens et dans une moindre mesure dans les Pyrénées et le nord-ouest de l'Espagne. Pour autant la thématique humaine est beaucoup plus fréquente dans l'art mobilier (Gönnersdorf, La Marche). Un recensement récent (Bourrillon 2009) des figurations humaines sexuées fait état de plus d'un demi-millier de représentations mobilières. On connaît aussi de très nombreuses figurations humaines asexuées ou peu explicites (fig. 9). Elles côtoient la catégorie des « fantômes » ou des silhouettes anthropomorphes indéterminées. Mais parmi les représentations sexuées, les femmes (corps et sexes isolés) dominent largement le corpus (environ 80%), reléguant les hommes à un rôle apparemment anecdotique. Les représentations humaines ne montrent jamais, ou que très rarement, le caractère de fidélité figurative observé chez certains animaux. C'est l'une des caractéristiques de la thématique qui montre des variations formelles et stylistiques importantes, mais qui se situe presque toujours en périphérie du réalisme. Par ailleurs, on ne voit jamais ou presque dans l'art pariétal d'expression narrative de la sexualité (Addaura). A ces représentations formellement dissemblables, il convient d'ajouter plus d'un demi-millier d'empreintes de mains qui constituent une trace, celle d'un passage ou d'une appropriation, et à la fois une partie du corps asexué. Ce qui caractérise finalement les humains c'est leur intense segmentation. En fonction de ce critère, on peut diviser ces figurations en trois catégories : les représentations segmentaires (mains et sexes), les représentations partielles (têtes isolées, corps acéphales, troncs, etc.) et celles plus ou moins



Figure 8. Bison gravé et disposé sur un relief naturel, grotte de Fontanet (Ariège, France) (relevé D. Vialou).



Figure 9. Visage-masque humain sur relief naturel, grotte de Bernifal (Dordogne, France) (photo P. Paillet).

complètes dont les exemples pariétaux sont rares. Les mains négatives, cernées de rouge, de noir ou de jaune, sont connues dans une quarantaine de grottes ornées depuis l'Aurignacien jusqu'au Magdalénien, mais avec une fréquence plus importante au Gravettien. Il existe quelques rares mains positives, enduites de colorants et directement imprimées sur la paroi (Altamira), raclées (Roucadour) ou plus simplement gravées (Bara-Bahau, Bernifal). Les mains négatives (fig. 10), appartenant à des adultes (femmes



Figure 10. Mains négatives rouges, grotte de Tibiran (Hautes-Pyrénées, France) (photo P. Paillet).



Figure 11. Vulves et motifs vulvaires, Fronsac (photo P. Paillet).



Figure 12. Phallus, Fronsac (Photo P. Paillet).

ou hommes ?), et plus rarement à des enfants, sont fréquemment figurées par paires ou regroupées en panneaux, disjointes ou associées à des animaux. Elles offrent un degré variable de complétude. Aux mains incomplètes, il manque une ou plusieurs phalanges. On ne connaît pas de raisons sûres à ce phénomène (mutilations rituelles, maladies, gestes de chasse, etc.). Des doigts isolés (pouces repliés) sont à signaler à Gargas et à Pech-Merle. La répartition des mains négatives dans l'art pariétal paléolithique est hétérogène. Alors que leur présence est discrète en Périgord, elles sont plus fréquentes en Quercy (Pech-Merle), dans les Pyrénées centrales (Gargas et Tibiran), dans la région rhodanienne (Chauvet et Cosquer), en Cantabrie (El Castillo, Santian, Fuente del Salin) et dans le centre de l'Espagne (Maltravieso). La thématique sexuelle pariétale est fondamentalement féminine (plus de 90% du corpus). Vulves et triangles pubiens (fig. 11) rassemblent près de 150 occurrences. Les phallus pariétaux (fig. 12) graphiquement avérés sont exceptionnels (une dizaine à Fronsac, Laussel, Mas-d'Azil, Cosquer). Une partie substantielle de l'iconographie des blocs calcaires aurignaciens du Périgord (Castanet, Blanchard, Cellier, Ferrassie) est construite à partir de cercles et d'ovales échancrés ou de triangles, invariablement interprétés comme des représentations sexuelles, et de vulves plus réalistes, profondément gravés et même sculptés. Le motif est également décliné en variantes techniques (gravure fine ou peinture) et typologiques dans plusieurs grottes magdaléniennes (Gouy, Margot, Fronsac, Font-Bargeix, Combarelles, Comarque, Cazelle, Pergouset, Bédeilhac, Mas-d'Azil, Planchar, Micolon, Tito Bustillo), disposé isolément ou organisé en panneau. Les vulves sont parfois associées à des figures féminines schématiques (fig. 13) dans des dispositifs pariétaux attribués au Magdalénien supérieur (Fronsac, Combarelles, El Linar) par homologie formelle et stylistique avec les fréquentes représentations mobilières de ce motif. Ces représentations, graphiquement originales et résolument stylisées ou idéalisées, sont également connues hors tous contextes d'association avec des motifs sexuels (Pestillac, Carriot, Lagrave). Elles entrent dans la catégorie des représentations humaines par-



Figure 13. Figures féminines schématiques, Fronsac (Photo P. Paillet).

tielles, dont la polymorphie figurative est l'une des caractéristiques principales. Les têtes isolées sont souvent vues de profil et rarement en conformité avec la réalité anatomique (Fontanet, Ker de Massat). La « bestialisation » des profils humains (fig. 14) au Magdalénien notamment est une pratique courante. Les têtes sont représentées plus rarement de face. Ce sont des sortes de masques ou des visages « fantômes » réduits à quelques traits de contours et parfois agrémentés de deux yeux et plus rarement d'une bouche. On connaît de telles représentations gravées ou peintes à Rouffignac, Combarelles, Cougnac, le Portel et les Trois-Frères. A Font-de-Gaume, Bernifal et Altamira par exemple, des masques occupent les reliefs naturels de la paroi. L'intégration des formes de



Figure 14. Profil humain bestialisé, grotte du Ker de Massat (Ariège, France) (relevé C. Barrière).



Figure 15. Humain acéphale dessiné en noir, Cougnac (dessin P. Paillet).



Figure 16. Femme (ou « vénus ») à la corne, abri de Laussel (Dordogne, France) (dessin A. Roussot).

la roche est spectaculaire au Portel (phallus sur stalagmite). Enfin sur de très rares têtes de face on peut lire les traits du visage (Marsoulas). Les corps acéphales (fig. 15) ne sont pas exceptionnels (Cougnac, Pech-Merle), mais ils sont exceptionnellement sexués (femmes sculptées en bas-relief du Roc-aux-Sorciers). L'iconographie humaine trouve une forme de plénitude dans certaines représentations féminines, complètes et réalistes, comme les deux femmes sculptées en bas-relief et lascivement allongées sur les parois de la Magdalaine-des-Albis, la « femme à l'anorak » de Gabillou, les quelques silhouettes féminines de profil, bien plus complètes que leurs homologues de la fin du Magdalénien (avec les seins, la tête et parfois les bras), connues dans le Gravettien de Pech-Merle et de Cussac et la « vénus à la corne » de Laussel (fig. 16), dans le même registre chrono-culturel. Les figures masculines les plus caractéristiques sont celles de Saint-Cirq et de Sous-Grand-Lac « qui honorent sans modestie la masculinité paléolithique » (Vialou 1987). Le corpus des humains complets et plus ou moins réalistes est finalement très réduit. Quelques représentations asexuées complètent l'inventaire (Roc-de-Sers, Villars). Enfin, des silhouettes allongées et mal articulées, dont le statut humain est parfois discutable, sont connues dans plusieurs grottes. Qualifiées d'« humanoïdes » (Gaussen 1993), surtout pour leur posture verticale, plus rarement pour leur contour céphalique (Lascaux, Altamira, Hornos de la Peña, Los Casares), ces figures (fig. 17), à l'instar des profils grotesques, échappent aux lois de la représentation figurative et suggèrent un lien à l'animal qui nous conduit vers les êtres hybrides (animal/humain) et les figures animales composées ou irréelles.



Figure 17. Humanoïdes, grotte de Los Casares (Guadalajara, Espagne) (relevé J. Cabre).

4. LES FIGURATIONS IMAGINAIRES.

L'imaginaire des artistes préhistoriques s'affirme dans ces représentations résolument symboliques, situées aux confins du naturel et du surnaturel. Elles sont assez rares dans l'art pariétal paléolithique mais leur forte résonance conceptuelle a attisé la curiosité de nombreux chercheurs. Situées entre les deux pôles dominants de l'art préhistorique, elles montrent la discrète continuité qui existe entre le figuré et l'abstrait. Elles montrent souvent une tendance au schématisme et à la dissociation ou la segmentation (segments anatomiques et éléments graphiques isolés). L'être ithyphallique à corps humain et tête d'oiseau du Puits de Lascaux nous donne une idée graphiquement dépouillée des créatures composites anthropomorphes que l'on connaît surtout dans le Magdalénien. Ces figures joignent une apparence humaine dominante, généralement la posture ou le corps, et des attributs d'animaux secondaires, notamment céphaliques (Clottes Bégouën 1993). La liste des représentations pariétales est brève. Elle se résume au « dieu cornu » (ou « sorcier ») (fig. 18) et à l'« homme-bison » des Trois-Frères et aux deux hommes-bisons de Gabillou. Les animaux composites, construits à partir de segments corporels de différents animaux zoologiquement identifiables, constituent la seconde catégorie des figurations imaginaires. Une dizaine d'entités graphiques a été dénombrée dans l'art pariétal, notamment aux Trois-Frères (ours à têtes de loup ou queue de bison, renne à tête de bison, etc.), au Roc-de-Sers (bison à tête de sanglier ?), à Pech-Merle (panneau des « antilopes » du Combel), à Gabillou (canidé cornu) et à Combarelles (cheval à cornes de bison). Enfin, les animaux irréels revêtent une forme animale dotée de caractères mor-

phologiques non référencés au vivant, puisés exclusivement dans l'imaginaire de leur auteur. Les représentations pariétales de ces « monstres », qui défient les lois de la zoologie, sont exceptionnelles. On citera les deux « animaux fantastiques » du Tuc-d'Audoubert, la « licorne » de Lascaux et quelques figures de Gabillou et de Pergouset (figure amiboïde, cheval à long cou, figure à queue de « héron ») qui montrent le passage insensible du visible à l'allégorique, ou parfois le statut figuratif semble perdu, et qui « témoignent à l'évidence de l'intrusion de l'imaginaire dans la création figurative pariétale » (Vialou 1987, p.83).

5. LES SIGNES DANS L'ART PARIÉTAL.

L'art figuratif, réaliste, schématisé ou fantastique, constitue l'horizon proche des thématiques pariétales. Le tissu de fond est occupé par les innombrables signes et motifs qualifiés selon les cas de « géométriques » ou « abstraits ». Les signes, qui sont toujours des motifs caractérisés par un certain degré de stabilité graphique (tout tracé n'est pas un signe), dominent les corpus iconographiques. Mais aucun recensement global n'a été effectué à ce jour. Leur répartition géographique dans l'espace de l'Eurasie paléolithique est assez homogène. Ils apparaissent dès l'Aurignacien (cupules, cercles et triangles) mais sont beaucoup plus fréquents et typologiquement plus variés à partir du Magdalénien. Leur relation mutuelle sur les différents supports, leur isolement par rapport aux animaux ou leur association avec ces derniers, en termes de juxtaposition ou de superposition, font émerger la profondeur sémiologique de l'art préhistorique et nous révèlent la complexité de la pensée symbolique durant la Préhistoire. Dans leur extrême variabilité morpho-typologique, les signes constituent les éléments gra-



Figure 18. Etre composite (« Sorcier »), Les Trois-Frères (relevé H. Breuil).

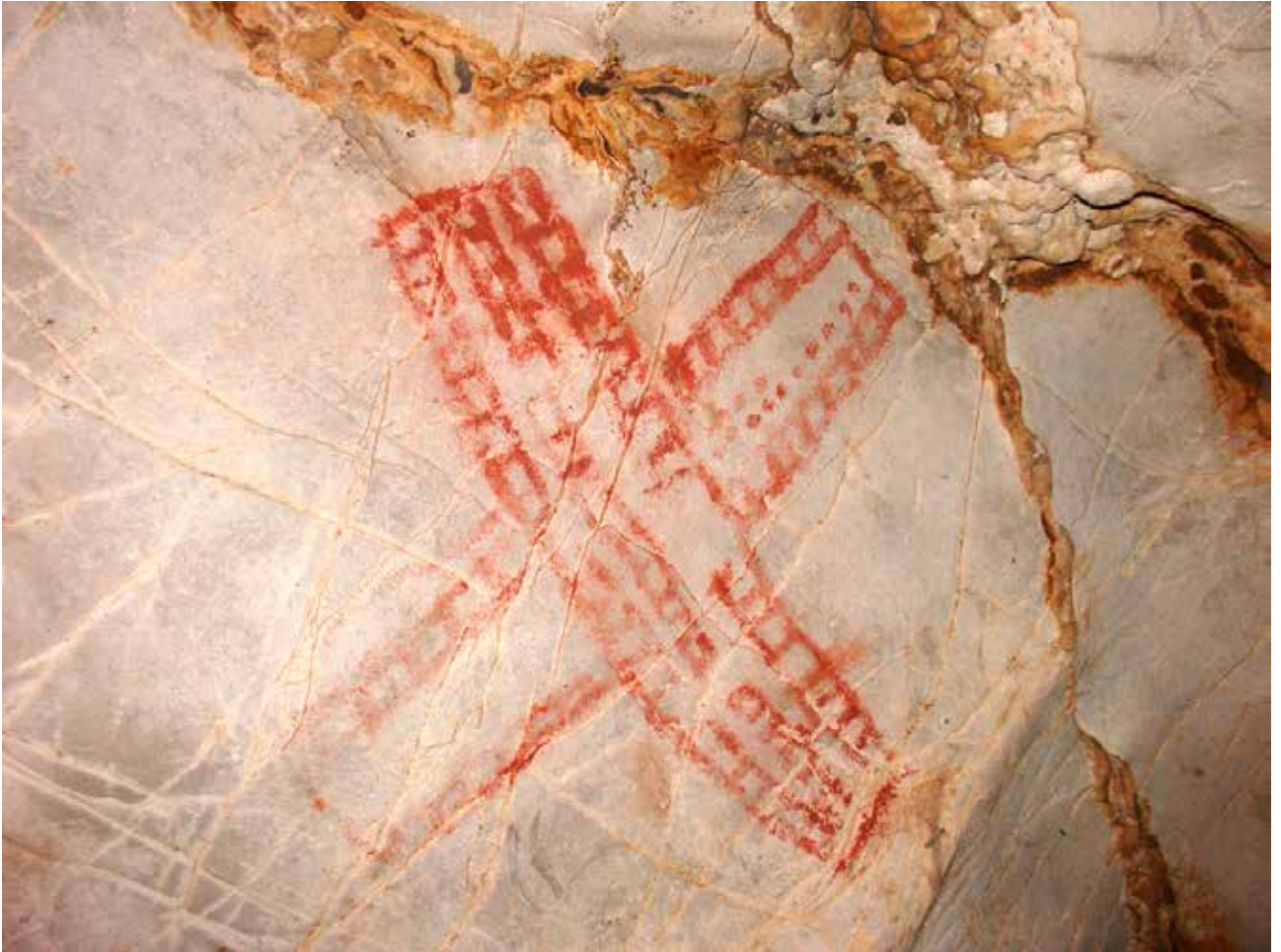


Figure 19. Signes quadrangulaires cloisonnés, grotte d'El Castillo (Cantabrie, Espagne) (photo C. Gonzalez Sainz).

phiques privilégiés pour mettre en évidence les systèmes de communication au Paléolithique. Leur fonction symbolique est centrale. Ils sont abondants au Magdalénien, notamment dans l'art pariétal où ils apparaissent à la fois intimement associés aux figurations animales ou organisés entre eux dans des secteurs différents (Cognac, El Castillo, La Pasiega). Certains signes très structurés du point de vue morphologique et des groupements particuliers affichent des distinctions régionales et culturelles. A. Leroi-Gourhan les qualifiait de «marqueurs ethniques». C'est le cas au Magdalénien des grands signes quadrangulaires à cloisonnements (fig. 19) qui ne sont connus que dans quelques grottes des Cantabres (Altamira, El Castillo, La Pasiega), des quadrilatère en forme de blasons qui caractérisent Lascaux ou Gabillou par exemple (fig. 20), des signes tectiformes qui identifient et relient en Périgord les grottes de Font-de-Gaume, Combarelles, Bernifal et Rouffignac (fig. 21), ou des claviformes (fig. 22), associés à des ponctuations, que l'on rencontre surtout en Ariège magdalénienne et sur le littoral nord de l'Espagne (El Pindal, la Cullalvera). Le cas des signes aviformes ou de type «Placard» est plus complexe, car ils apparaissent à la fois en Quercy (peints à Cognac et Pech-Merle) et en Charente (gravés dans la grotte du Placard). Depuis le début du XX^{ème} siècle et les premiers travaux de H. Breuil sur les principales grottes des Cantabres et de la vallée de la Vézère, de nombreux préhistoriens

de l'art ont élaboré des typologies des signes et tenté d'en fixer la terminologie sans véritablement parvenir à un résultat satisfaisant (Sauvet 1993). Selon Breuil les grands signes pariétaux peints et plus rarement gravés découverts sur les parois d'Altamira, d'El Castillo, de Las Monedas, de Font-de-Gaume ou de Combarelles constituaient des schématisations d'objets réels et familiers ou en dérivait graphiquement. Les signes tectiformes tiraient ainsi leur origine des habitations (huttes), les scutiformes des boucliers (?), les claviformes des massues, etc. Ces termes ont traversé la moitié du XX^{ème} siècle sans remise en cause et sans qu'une étude d'ensemble de cette catégorie thématique numériquement dominante ne soit engagée. L'un des problèmes majeurs de l'étude des signes c'est l'inconstance et la perméabilité de leur définition typologique et de leur vocabulaire descriptif. La variabilité formelle des signes est si grande, pour reposer notamment sur des continuités entre les principaux morpho-types graphiques, que l'entreprise d'ordonnement typologique et terminologique rencontre de sérieuses difficultés. André Leroi-Gourhan (1965, 1971) est le premier à avoir donné une importance aux signes dans l'architecture graphique des grottes ornées en élaborant une classification typologique d'ensemble illustrée par une terminologie la plus neutre possible. Il oppose ainsi des signes «minces» et des signes «pleins» auxquels il donne une valeur sexuelle basée sur l'opposition/complémentari-

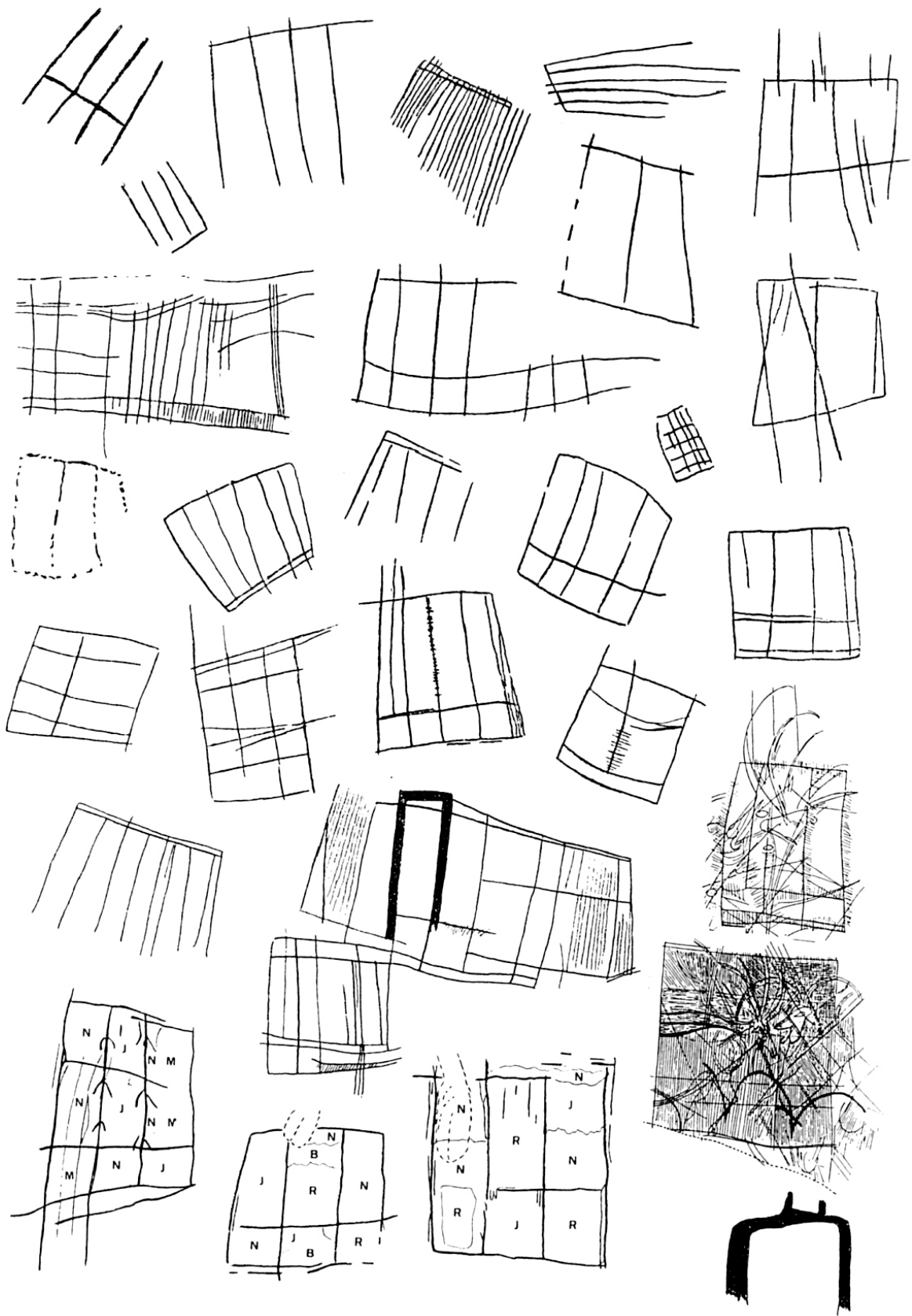


Figure 20. Signes quadrangulaires, Lascaux (dessin A. Roussot).

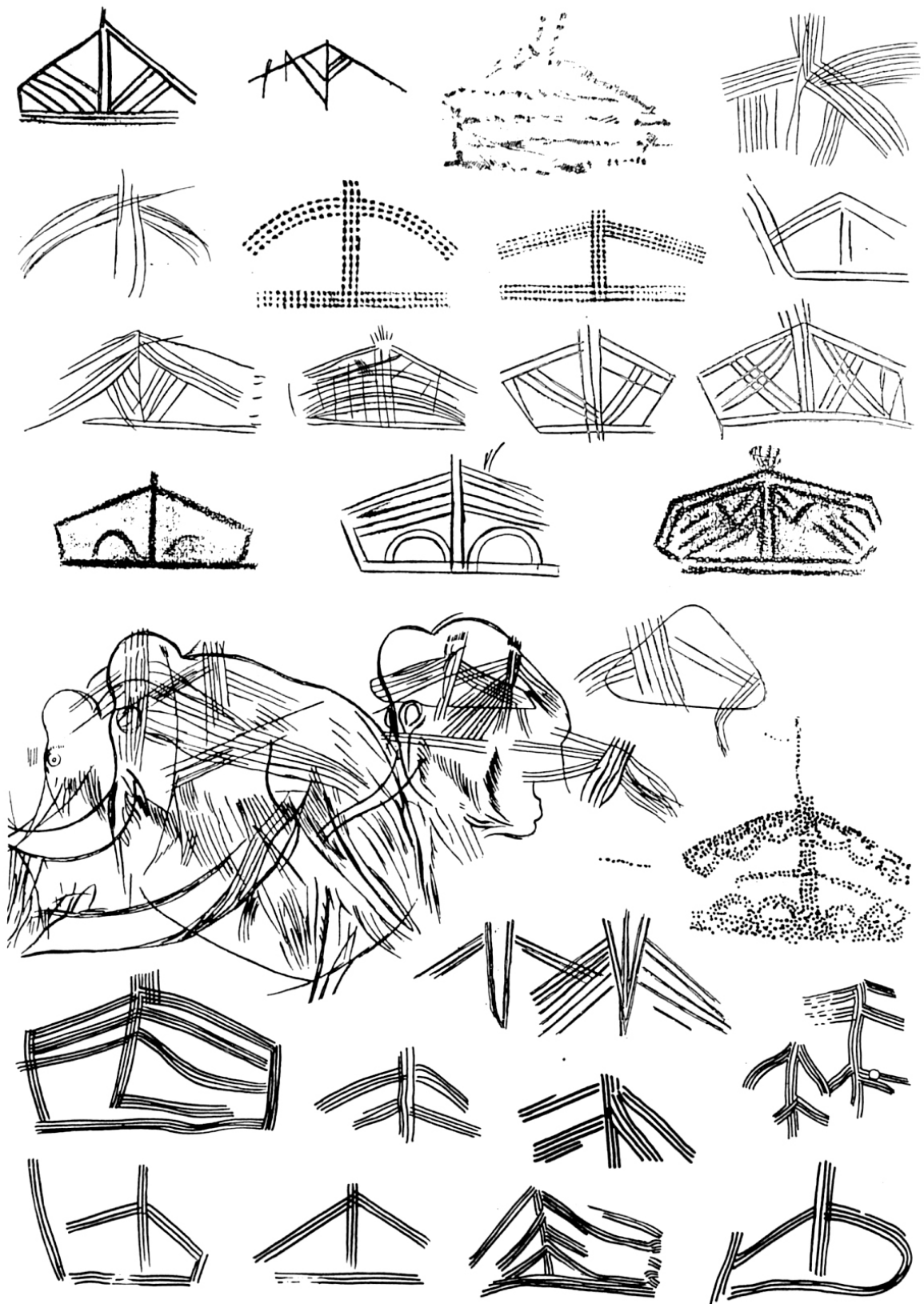


Figure 21. Signes tectiformes, grottes de Font-de-Gaume, Combarelles I, Bernifal et Rouffignac (dessin A. Rousot).



Figure 22. Signes claviformes et ponctuations, grotte d'El Pindal (Asturies, Espagne) (photo A. Leroi-Gourhan).

té mâle (phallus)-femelle (vulve et profil féminin). Il considère surtout que ces deux classes de signes prennent aussi valeur de symbole dans leur répartition topographique au sein des cavités et au travers des associations thématiques qu'elles entretiennent avec d'autres signes et d'autres figurations. G. et S. Sauvet et A. Włodarczyk (1977) établissent une typologie exclusivement morphologique comprenant 12 clés (triangles, cercles, quadrilatères, quadrilatères à excroissance, claviformes, pentagones, flèches, signes barbelés, chevrons, croix, bâtonnets et points), parfois subdivisées en sous-classes, mais encore trop contraignantes pour ne pas individualiser toutes les «variantes». Denis Vialou propose en 1981 une classification typologique des signes pariétaux de l'Ariège Magdalénienne qui repose sur quatre groupes: les signes ponctués, les signes linéaires et dérivés simples et les signes construits subdivisés en signes à structure constante et en signes complexes. Ces derniers sont spécifiques à un site en particulier. En fait, le caractère universel des signes et leur extrême variabilité typologique dans l'espace et dans le temps appellent plus d'objectivité dans les modes de classifications. Ils pourraient être basés sur leur degré d'élaboration et sur les structures graphiques primaires qui constituent leur armature. La grammaire formelle proposée par G. Sauvet (1990) pour les signes de l'art mobilier pourrait être sollicitée. Elle est d'abord basée sur les éléments graphiques qui constituent les

signes, comme le point, la ligne (droite, brisée ou courbe) et les plans élémentaires (en lignes droites, courbes ou mixtes). Elle repose ensuite sur les éléments de la composition (agrégation d'éléments graphiques) et du rythme (duplication, alignement, alternance, emboîtement de points, de lignes et de plans élémentaires) et s'enrichit enfin par leur propre organisation spatiale (symétrie et division des plans en registres). Cette grammaire des formes revient grosso-modo à distinguer deux grandes familles polymorphes : les signes de structure élémentaire (ponctués, linéaires ou angulaires) et les signes de structure plus élaborée (claviforme, tectiforme, circulaire, quadrangulaire, en accolade, etc.). Mais on sent la fragilité de l'édifice typologique. Beaucoup reste à faire dans ce domaine tant les signes occupent une place centrale dans l'art pariétal et tant leur propre caractérisation est imprégnée de subjectivité.

6. LES TRACÉS INDÉTERMINÉS.

Ces tracés inclassables et indénombrables, qui constituent une catégorie iconographique polymorphe et totalement éloignée du figuratif, occupent discrètement et de manière diffuse presque tous les sites pariétaux et tous les secteurs ornés. Les tracés indéterminés sont des traits, des tracés inachevés, des lignes simples, des courbes,

des taches diffuses, des grattages et des tracés digitaux («méandres» ou «macaronis») sans valeur proprement esthétique et semble-t-il dépourvus d'organisation interne. Longtemps négligés par les préhistoriens, ils sont aujourd'hui relevés et étudiés avec soin. Le plus souvent enchevêtrés, ils constituent des graphismes ou des traces de gestes techniques qu'il convient d'enregistrer et de situer dans le «tissu graphique pariétal» (Lorblanchet 1995). On extrait parfois des figures organisées de ces palimpsestes, mis en relation systématique avec les animaux, les humains et les signes.

7. CONCLUSION.

Les artistes préhistoriques ont puisé leur thématique pariétale à la fois dans le vivant et dans leur imaginaire. Le vivant c'est d'abord celui des animaux qu'ils chassent ou qu'ils pêchent, mais qu'ils sélectionnent toujours de manière rigoureuse selon des contraintes symboliques strictes. Ainsi, assez peu d'espèces passent le filtre culturel pour figurer dans le bestiaire pariétal. La sélection est semble-t-il moins sévère dans l'art mobilier. Les humains sexués ou asexués constituent l'autre thématique figurative fortement engagée dans un certain anticonformisme figuratif et en même temps dans la segmentation ou l'abréviation graphique. Sexes et mains isolés révèlent par exemple une symbolique de la sexualité et du corps originale durant tout le Paléolithique supérieur. Dans les confins du figuratif et de l'imaginaire se placent un petit nombre de figures imaginaires qui empruntent leur dessin recomposé aux hommes et/ou aux animaux, parfois même à la pure fantaisie. L'univers des symboles pariétaux est grand. Là où les transformations et les déformations du vivant copié ou fantasmé ne suffisent plus pour communiquer, les artistes paléolithiques trouvent des signes innombrables en puisant dans le schématisme, la géométrie et une certaine forme d'abstraction. Enfin, notre propre aptitude à lire et interpréter les images préhistoriques atteint ses limites avec les tracés indéterminés, souvent négligés dans l'analyse des dispositifs pariétaux, et pourtant omniprésents. La classification des thèmes de l'art en cinq catégories, telle qu'elle est proposée ici et par la plupart des auteurs, est pratique car elle permet de mettre un peu d'ordre dans le fouillis apparent des œuvres pariétales. Pour autant, elle n'est pas entièrement satisfaisante puisqu'elle ignore ou minimise la place des images totalement indéterminées qui existent dans chacune des catégories figuratives et non figuratives, et le rôle de certains motifs, également indéterminables, situés à la transition entre plusieurs catégories (Lorblanchet 1995).

BIBLIOGRAPHIE

Bourrillon, R.

2009 *Les représentations humaines sexuées dans l'art du Paléolithique supérieur européen: diversité, réminiscences et permanences*. Thèse de Doctorat de l'Université de Toulouse II – Le Mirail, 2 tomes, Toulouse.

Clottes, J.; Bégouën, R.

1993 "Les figurations imaginaires", Groupe de Réflexion sur l'Art Pariétal Paléolithique (Ed.): *L'art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'étude*. Editions du CTHS, Documents préhistoriques 5, 197-210.

Gausson, J.

1993 "Les figurations humaines", Groupe de Réflexion sur l'Art Pariétal Paléolithique (Ed.): *L'art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'étude*. Editions du CTHS, Documents préhistoriques 5, 87-96.

Leroi-Gourhan, A.

1965 *Préhistoire de l'art occidental*. Editions Mazenod, Paris.

Lorblanchet, M.

1995 *Les grottes ornées de la Préhistoire. Nouveaux regards*. Editions Errance, Paris.

Rice, P.C.; Paterson, A.L.

1985 "Cave art and bones: Exploring the interrelationships", *American Anthropologist* 87 (1), 94-100.

Roussot, A.

1984 "Approche statistique du bestiaire figuré dans l'art pariétal", *L'Anthropologie* 88 (4), 485-498.

Sauvet, G.

1988 "La communication graphique paléolithique (de l'analyse quantitative d'un corpus de données à son interprétation sémiologique)", *L'Anthropologie* 92 (1), 3-16.

1990 "Les signes dans l'art mobilier", *L'art des objets au Paléolithique, Tome 2: les voies de la recherche*. Actes du colloque international Foix-Le Mas-d'Azil (Novembre 1987), Direction du Patrimoine, 83-99.

1993 "Les signes pariétaux", Groupe de Réflexion sur l'Art Pariétal Paléolithique (Dir.): *L'art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'étude*. Editions du CTHS, Documents préhistoriques 5, 219-234.

Sauvet, G.; Sauvet, S.; Włodarczyk, A.

1977 "Essai de sémiologie préhistorique (pour une théorie des premiers signes graphiques de l'homme)", *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 74, 545-558.

Sauvet, G.; Włodarczyk, A.

1995 "Éléments d'une grammaire formelle de l'art pariétal paléolithique", *L'Anthropologie* 99 (2/3), 193-211.

2000-2001 "L'art pariétal, miroir des sociétés paléolithiques", *Zephyrus* 53-54, 215-238.

Vialou, D.

1981 *L'art pariétal en Ariège magdalénienne*. Thèse de Doctorat d'Etat ès Lettres et Sciences Humaines, Université de Paris I, Muséum national d'Histoire naturelle, Musée de l'Homme, Paris.

1987 *L'art des cavernes. Les sanctuaires de la Préhistoire*. Editions Le Rocher, Science et Découvertes, Paris.