

MONOGRAPHIE

Spatialité et temporalité dans la peinture, la sculpture et l'architecture, dans les moments où se manifeste une nouvelle spiritualité.

Encadrement

L'intérêt pour cette étude est apparu au cours du déroulement de la Discipline de la Morphologie, lors de laquelle nous avons commencé à voir des correspondances entre certains Pas de cette Discipline et la spatialité dans l'art et l'architecture.

L'histoire humaine foisonne de nombreuses productions artistiques et architecturales, depuis les grottes de Lascaux et d'Altamira et les dites Vénus, à la Ville des Fleurs au Mexique (Ciudad de las Flores), au Téménos grec ou au gothique européen par exemple, jusqu'à nos Parcs, qui sont des manifestations humaines par lesquelles on a cherché à traduire des expériences internes qui correspondaient au ressentir d'une époque, d'une période historique ou d'un peuple.

Il semble que parfois ce "ressentir" d'une époque ou d'un peuple ait été inspiré par une spiritualité profonde ; il serait donc possible de reconnaître les traductions de ces inspirations dans l'art et dans l'architecture. Nous pourrions aussi parler des formes de la conscience inspirée dans ces manifestations artistiques et nous étudierons plus particulièrement la spatialité et la temporalité de ces dites manifestations.

Mais nous devons d'abord définir ce que nous entendons par spiritualité car si cette définition variait, tout le travail monographique varierait également.

Ce que nous entendons par spiritualité correspond à ce que Silo a exposé le 4 mai 1999 à Punta de Vacas, dans une interview à Florence en 1998 et à ce qui est expliqué dans le Dictionnaire du Nouvel Humanisme (Silo, *Œuvres complètes*, volume 2), sur la Religiosité, la Règle d'Or, l'Attitude Humaniste et le Moment Humaniste. Nous nous référons aussi à sa conférence *La crise de la civilisation et l'Humanisme*, donnée à Moscou en 1992 (*Œuvres complètes*, volume 1).

Cette étude est très limitée, elle ne se réfère qu'au Paléolithique, à l'Anatolie néolithique, au Moyen-Orient, à l'ancien empire d'Égypte, à Aménophis IV, à la Crète, au monde antique préhellénique, aux mosquées, à Xochicalco, à Tiwanaku, au gothique, au romantisme courtois, à la Renaissance et à nos Parcs. Nous n'avons malheureusement pas eu la capacité suffisante pour mener une investigation sur l'Inde, la Chine et l'Extrême-Orient ou le monde arabe ; et l'étude des Amériques est assez restreinte.

Dans ce travail, nous nous aiderons d'un écrit de Kandinsky¹ afin de pouvoir reconnaître les traductions – dans l'art et l'architecture – de ce ressentir inspiré par une nouvelle spiritualité et ceci, à différentes époques ou périodes historiques et chez divers peuples.

De chaque ère culturelle naît un art qui lui est propre et qui ne saurait être répété. Tenter de faire revivre des principes d'art anciens ne peut, tout au plus, conduire qu'à la production d'œuvres mort-nées. Nous ne pouvons, par exemple, avoir la même sensibilité ou la même vie intérieure que les Grecs anciens. De même, un effort pour appliquer leurs principes plastiques n'aboutira qu'à la création de formes semblables aux formes grecques, mais pour toujours sans âme [...] Cependant la similitude des aspirations intérieures et des idéaux, la ressemblance des climats culturels de deux époques peut conduire à des formes ayant déjà été employées dans le passé pour exprimer les mêmes types de tensions.²

¹ Wassily Kandinsky, Moscou 1866 – Neuilly-sur-Seine 1944

² W. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Gallimard Folio, Paris, 1989.

C'est pourquoi aux époques, même éloignées entre elles, où se manifeste une nouvelle spiritualité, les formes dans l'art et l'architecture auront tendance à avoir des caractéristiques similaires, même si les contenus et les contenants seront inévitablement différents puisqu'ils ne seront que l'expression de l'époque à laquelle ils se sont manifestés. Il en va de même aux époques auxquelles la spiritualité était *endormie* : à ces époques, les formes de l'art et de l'architecture auront tendance à avoir également des caractéristiques similaires, même si les contenus et les contenants seront différents et qu'ils ne reflèteront que l'époque à laquelle ils se manifestent. Dans chaque époque où se réveille une nouvelle spiritualité, les œuvres d'art et d'architecture possèdent une mystérieuse force "visionnaire", étrangère à l'époque et au ressenti communément accepté.

Chaque tableau contient mystérieusement toute une vie, avec ses souffrances, ses doutes, ses heures d'enthousiasme et de lumière. À quoi tend cette vie ? Vers qui l'âme angoissée de l'artiste se tourne-t-elle quand elle participe à la création ? Que veut-elle annoncer ? [...] L'art qui dans de telles périodes, a une vie diminuée [de décadence spirituelle] n'est utilisé qu'à des fins matérielles. Il va chercher sa substance dans la matière grossière, ne connaissant pas la plus fine. Les objets, dont la reproduction semble son seul but, restent immuablement les mêmes. Eo ipso³, la question "quoi" disparaît dans l'art. Seule subsiste la question "comment" l'objet corporel pourra être rendu par l'artiste. Elle devient credo. Cet art n'a pas d'âme. [...] Chaque "centre d'art" voit vivre des milliers et des milliers d'artistes de ce genre dont la plupart ne cherchent qu'une nouvelle manière et fabriquent sans enthousiasme, le cœur froid et l'âme endormie, des millions d'œuvres d'art [...] Lorsque la religion, la science et la morale sont ébranlées et lorsque leurs appuis extérieurs menacent de s'écrouler, l'homme détourne ses regards des contingences extérieures et les ramène sur lui-même. La littérature, la musique, l'art sont les premiers et les plus sensibles des domaines dans lesquels apparaîtra réellement ce tournant spirituel. [...] C'est toujours aux époques où l'âme humaine vit le plus intensément que l'art devient le plus vivant. [...] Il est évident que cette imitation de la nature, si elle est de la main d'un artiste qui a une vie spirituelle, ne restera jamais une simple reproduction de la nature. [...] Toute œuvre sérieuse résonne intérieurement comme ces mots : "Je suis là", prononcés avec calme et dignité. L'amour ou la haine pour l'œuvre s'évanouissent, disparaissent.⁴

Développement

Le Paléolithique

Notre intérêt porte sur l'étude des manifestations paléolithiques artistiques et non artistiques, de leurs contenus, c'est-à-dire de leur temporalité, et de leur situation environnementale, c'est-à-dire de leur spatialité, de façon à pouvoir découvrir les traces de la spiritualité de l'époque paléolithique.

Dans un premier temps, nous étudierons de façon séparée le feu, les sépultures, les statuettes féminines et les peintures rupestres, pour établir ensuite des relations entre ces éléments et conclure par une synthèse interprétative.

³ Eo ipso : lui-même (ablatif singulier masculin et neutre, "pour soi-même", "avec lui-même", etc.).

⁴ W. Kandinsky, op.cit.

Paléolithique et spiritualité

Retracer la spiritualité de l'époque paléolithique est une tâche ardue, car la période paléolithique s'étend de -2 500 000 ans, avec la découverte des premiers instruments en pierre, jusqu'à il y a environ 12 000 ans ; il s'agit donc d'une période temporelle très vaste. Aussi, nous nous limiterons au laps de temps compris entre -300 000 ans et environ -12 000 ans⁵.

L'âge paléolithique

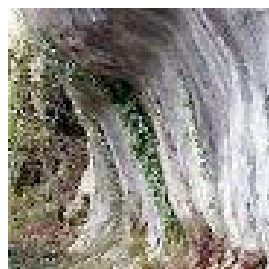
Nous savons que l'homme paléolithique était chasseur et cueilleur et que pendant son long développement qui a duré des millions d'années, il a appris tout d'abord à conserver le feu, puis à le transporter et finalement à le produire. On dit qu'il vivait dans des cavernes, cependant on a trouvé des vestiges d'édifications à Lavaud (France) datés d'environ il y a 1 million d'années. Il ne s'agissait certainement pas d'un chasseur démuni ou "sauvage" : pour preuve, il choisissait de chasser les animaux en fonction de leur âge et leur sexe. En effet, les études modernes en archéozoologie – grâce aux fouilles systématiques des ruines et les excavations effectuées dans divers endroits (par exemple, les aires de cuisson, les aires de boucherie, les fondations de sites archéologiques, la rive des fleuves, les vallées encaissées) – ont jeté une lumière nouvelle sur les chasseurs et leur attitude sélective qui visait à maintenir le stock des proies et à assurer la régénération des hordes. Ceci conduisit à l'augmentation de la population et à sa concentration progressive dans de grands lieux d'habitat collectif contenant des centaines de personnes tels les refuges⁶ de La Madeleine et de Laugerie-Basse en France ou les agglomérations formées par un ensemble de petites cabanes semi-enterrées comme celles des colonies des chasseurs de mammouths dans les steppes russes.

Le maniement du feu, l'approvisionnement en silex de bonne qualité et le ravitaillement en viande pour une population concentrée sur un territoire relativement modeste, l'acquisition de coquillages, de fossiles et de pierres rares ou insolites pour la confection de parures, tout cela indique un système généralisé d'échanges, un tissu de contacts et de transferts à travers des voies de communication connues et pratiquées par différents groupes humains. Ceci a favorisé un processus qui conduisit par la suite à la domestication des animaux et des végétaux à l'époque Néolithique et qui eut pour conséquence le passage au sédentarisme des populations.

Ce sont ces chasseurs et cueilleurs du Paléolithique qui ont laissé derrière eux le témoignage le plus ancien d'activité artistique : le naturalisme. Nous savons que l'art des chasseurs correspond à un stade d'économie non-productive et parasitaire puisqu'ils cueillaient et capturaient leur nourriture, mais ne la produisaient pas. Leur mode de vie était

⁵ *Homo sapiens sapiens* fait son apparition il y a environ 40 000 ans.

⁶ Refuges ou abris sous roches : concavité rocheuse ou aire protégée d'une paroi naturelle et d'une sorte de toit par une saillie horizontale de la roche. Elles étaient utilisées comme des habitations, souvent faites de structures de peaux, de branches ou d'écorces.



socialement fluide, non articulé et formé de petites hordes. Leur art est un naturalisme qui représente ce que les sens perçoivent.

... l'élément le plus remarquable concernant le naturalisme préhistorique [... c'est] qu'il révèle déjà toutes les phases typiques d'évolution suivies par l'art avant de parvenir aux temps modernes. [...] Ce naturalisme n'est en aucune façon une formule fixe et statique mais une forme mobile et vivante qui s'attache à rendre la réalité avec les moyens d'expression les plus variés et accomplit sa tâche avec plus ou moins d'adresse. [...] Nous n'en sommes que plus perplexes devant ce qui est probablement le phénomène le plus étrange de toute l'histoire de l'art. En effet, il n'existe aucun parallèle, quel qu'il soit, entre cet art préhistorique et l'art enfantin ou l'art de la plupart des races primitives les plus récentes. Les dessins d'enfants et la production artistique des peuplades primitives contemporaines sont rationnels, pas sensoriels. Ils montrent ce que l'enfant et l'artiste primitif savent, pas ce qu'ils voient en réalité ; ils donnent une synthèse théorique, pas une représentation optiquement organique de l'objet. [...] L'observation la plus étonnante concernant les dessins naturalistes du vieil Age de pierre est qu'elle donne une impression visuelle d'une forme tellement directe, pure, libérée de toutes fioritures ou restrictions intellectuelles, que nous devons attendre jusqu'à l'Impressionnisme moderne pour lui trouver des parallèles. [...] Les peintres du paléolithique pouvaient encore distinguer des teintes délicates à l'œil nu ; celles que l'homme moderne n'est capable de découvrir qu'avec l'aide d'instruments scientifiques compliqués. Une telle aptitude avait déjà disparu à l'époque du Nouvel Age de pierre lorsque la netteté des sensations fait place, dans une certaine mesure, à l'inflexibilité et à la stabilité du conceptualisme. [...] Apparemment, l'art paléolithique prend possession sans effort de l'unité des perceptions visuelles, accomplie par l'art moderne seulement après une lutte couvrant un siècle⁷.

Le feu

L'histoire et l'évolution culturelle durant cette très longue ère du Paléolithique, en particulier durant la période relative aux techniques de taille de pierre pour fabriquer des armes et des outils, et aux techniques de coloration, témoignent de la capacité de transmission extra-génétique des connaissances acquises, des technologies et des comportements culturels. Cependant, tout ceci n'aurait pu se produire sans le maniement du feu.

Dans l'art paléolithique, il n'y a aucune représentation faisant référence au feu. Nous ne pouvons qu'étudier les traces de son utilisation et émettre des hypothèses sur la signification qu'il avait pour les hommes de cette époque.

Il existe des traces de l'utilisation du feu à partir de l'époque glaciaire de Mindel (il y a 650 000 ans), des traces de combustion et de foyers importants, chaque fois plus nombreux, dans les gisements paléolithiques, à partir de l'ère interglaciaire Mindel-Riss (entre -450 000 et -500 000 ans).

L'origine humaine de ces foyers ne fait pas de doute : ils sont situés dans des sols d'occupation en place, et ont livré de la cendre, des charbons, des os et des pierres brûlées, et parfois même des traces d'aménagement. Ainsi, dans la grotte du Pech-de-l'Azé II, [les chercheurs] voient trois types de foyers : les foyers élémentaires, également appelés "foyers amorphes", qui sont des foyers disposés à même le sol, sans limites nettes si ce n'est parfois quelques pierres disposées autour de l'aire de combustion. Ensuite, les foyers pavés, où la combustion avait lieu au-dessus d'un dallage de plaquettes de pierres ; et enfin, les foyers creusés, dits "foyers à événements", en raison de l'existence d'une large rigole partant du foyer. Ces différences nettes, la complexité des aménagements témoignent d'une réelle maîtrise du feu dès cette époque. [...] Nous savons aussi que ce feu a été entretenu, pratiquement d'aussi loin qu'on le perçoive, dans des petits foyers bien délimités, dans des

⁷ Arnold Hauser, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, Le Sycomore, Paris, 1996, pp.25-26.

habitations, dans des grottes ou en plein air. Une ingéniosité certaine dans l'aménagement de ces foyers se manifeste très tôt, répondant aux diverses contraintes qui se présentaient : creusement de cuvettes, constructions de protection en pierre ou en os, pavage du sol sous les foyers, élévation du foyer au-dessus des sols trop détrempés, entourage des foyers par des pierres continues ou discontinues. Ces foyers étaient entretenus avec du bois, dont les essences étaient parfois choisies pour leur qualité de combustion, ou bien avec de l'os qui était fourni en abondance par la chasse aux grands mammifères. Exceptionnellement, d'autres combustibles comme le charbon naturel pouvaient être utilisés lorsqu'ils étaient disponibles à proximité de l'habitat. [...] Le feu lui-même a aussi été utilisé comme "outil". On sait qu'il intervenait dans certaines formes du travail de la pierre (comme le traitement thermique du silex), du bois végétal, parfois de l'os, et qu'il a permis la préparation de colorants variés à partir des ocres minérales brutes. Enfin, on a pu constater que le feu était parfois associé à des phénomènes qui sortent du domaine purement utilitaire, comme les sépultures humaines, sous la forme d'incinération plus ou moins complète des corps. [...] Les modalités de son application comme source de lumière devaient être variées : il est très probable qu'outre les lampes à graisse ou à l'huile, des torches végétales étaient utilisées. Selon toutes vraisemblances, le feu a aussi été employé dans la cuisson des aliments, [...] pour sectionner ou redresser à chaud des baguettes en bois de cervidé ou en os, pour fragmenter des gros blocs de pierre [...], pour réchauffer des nodules de silex [...] et pour cuire des pâtes malléables pour obtenir des figurines. Enfin, le feu a été associé à des sépultures humaines. [...] Du moment de son apparition, on peut considérer qu'il devient un élément central dans la vie de l'homme paléolithique. [...] Tout aussi important doit être le rôle du feu lorsqu'il permet à l'homme de s'affranchir du rythme diurne/nocturne imposé par la lumière naturelle... cela entraîne la possibilité d'accroître de façon notable la durée des activités quotidiennes, et c'est alors toute une nouvelle organisation du temps quotidien qui nous est suggérée ici : l'urgence d'accomplir toutes les tâches pendant le jour diminue, la pression du temps est moindre, une diversification devient possible. [...] La cuisson des aliments élargit les possibilités alimentaires de l'homme tant sur le plan qualitatif que sur le plan quantitatif. La cuisson des aliments et la modification du cycle diurne/nocturne eurent des répercussions sur le développement physique et même physiologique de l'homme. [...] Dans les processus de diffusion des idées, on insiste souvent sur le rôle du foyer : pôle des activités dans l'habitation, il représente presque symboliquement le lieu de réunion et d'échanges. Il aurait ainsi favorisé l'élaboration d'un langage comme la structuration du groupe. Mais si le feu apparaît comme une aide précieuse en bien des domaines, il faut noter aussi qu'il représente une contrainte permanente. Nécessitant surveillance et entretien, il oblige certains membres du groupe à rester près de lui pour l'alimenter en combustibles, d'autres à partir rechercher des végétaux consommables. Pendant ce temps, ces individus ne peuvent plus pourvoir aux tâches qui leur étaient dévolues par ailleurs, et une nouvelle organisation du groupe s'impose. [...] La découverte de l'utilisation du feu a placé son inventeur devant tout un faisceau de problèmes nouveaux et de possibilités inconnues jusqu'alors élargissant le champ des expériences vécues et l'obligeant par conséquent à franchir une nouvelle étape de son développement psychique. Aussi bien sur le plan de la perception du temps (entretien du feu), que sur celui de la structuration du groupe (répartition des tâches et cohésion du groupe autour du foyer) ou sur celui de l'emprise sur la matière (travail et destruction des matières premières), le feu intervient comme facteur du progrès. [...] À un moment où le progrès des recherches en préhistoire et en paléontologie tend à amoindrir de jour en jour le "fossé" séparant l'homme de l'animal, à un moment où les différences entre l'homme et l'animal apparaissent pour la plupart non pas qualitatives mais simplement quantitatives, le feu, lui, se démarque comme critère absolu de l'humanité. Nul animal n'a jamais utilisé le feu, nul animal n'en a jamais fabriqué, la possession du feu est bien un fait essentiellement, exclusivement humain⁸.

À notre époque, il est difficile de concevoir que le feu était doté d'une signification spéciale

⁸ Catherine Perlès, *Préhistoire du feu*, Masson, Paris, 1977, p.20 et 153-157.

pour les hommes du Paléolithique. Nous devons faire un effort pour sortir du tréfonds "technique" de plusieurs siècles, que nous devons à un malentendu sur la question et la réponse entre Parménide⁹ et la Déesse, malentendu ensuite alimenté par Aristote¹⁰ et sa pensée. Ce tréfonds, typique de l'époque historique, n'existait pas à l'époque paléolithique, la sensibilité utilitaire et technique n'existait pas, le "qu'est-ce que c'est" n'existait pas, la sensibilité de l'époque étant tournée vers le "qui c'est". En d'autres termes, au Paléolithique, il est fort probable que personne ne se demandait "qu'est-ce que le feu", mais plutôt "qui était-il". Ils avaient certainement des réponses à cela puisqu'il n'existe pas de représentations "artistiques" du feu en tant que telles, ni de représentations de son utilisation, ce qui fait réfléchir. Les hommes paléolithiques, chasseurs et cueilleurs, ne ressentaient pas la nécessité d'avoir des idoles, des amulettes ou des symboles sacrés – ces éléments vont apparaître au Néolithique où le dualisme entre dans l'histoire, comme nous allons le voir par la suite. Il semblerait d'ailleurs que leur vision du monde ait été monistique, que la réalité était perçue dans un contexte simple et continu, perception fondée sur l'expérience sensible, des sens et de la vie. Alors, à quoi bon faire du feu une représentation ?

Le maniement du feu exige une série de procédés permettant de le conserver, de le transporter et de le produire. Cette "expérience", qui durera tout au long du Paléolithique, s'approche d'une sorte de pratique orientée vers des fins immédiates et pratiques. Cette "magie" n'a rien en commun avec ce qu'on entend aujourd'hui par religion car il n'y avait pas d'oraison, ni de vénération de puissance sacrée. Il s'agit de procédés sans mystères, d'une méthode pratique pour produire des phénomènes – le feu – qui servaient à la vie.

De toute façon, au Paléolithique, tout semble indiquer le rôle "rituel" du feu : l'importance des dépôts volontaires d'objets à l'extérieur des zones habitées, mais en relation avec des gravures et des peintures dans les "sanctuaires" de la grotte du Volp (France) ; le feu allumé à l'entrée du "sanctuaire de la lionne" en Dordogne (France) ; la sépulture masculine de Sungir (Russie, datée d'il y a 28 000 ans), dans laquelle un homme couvert d'ocre rouge reposait sur un lit de braises encore incandescentes.



Statuette féminine en hématite préchauffée provenant d'Ostrava-Petrkovice (République Tchèque), vers -27 000 ans, 5 cm de hauteur.

⁹ Parménide est né en -510 (il y a 2 519 ans) en Élée (Italie), et nous faisons référence à son poème "*Sur la nature*".

¹⁰ Aristote est né en -385 (il y a 2 393 ans) à Stagire (Grèce).

Les premiers cultes

Le mot "culte" est mécaniquement associé à sa signification actuelle : "1/ Hommage, honneur rendu à Dieu, à des êtres divins ou jugés tels ou à certaines créatures particulièrement proches de Dieu ; 2/ Ensemble des cérémonies par lesquelles on rend cet hommage ; 3/ Vénération, adoration pour quelqu'un, quelque chose".¹¹

Mais dans le contexte de l'époque paléolithique, nous pouvons comprendre par culte l'expression codifiée d'un sentiment. Bien que le credo religieux, les dieux, les déesses, les puissances ou les esprits et les pratiques dévotionnelles qui en découlent ainsi que la sacralité qui s'y exprime, soient étrangers au Paléolithique, cela ne signifie pas pour autant qu'il n'existait pas une spiritualité propre à cette époque. Toutes ces manifestations apparaissent avec force au Néolithique, lorsque les populations de chasseurs, pour la plupart nomades, deviennent cultivateurs et éleveurs sédentaires. Mais cela ne signifie pas nécessairement le surgissement d'une spiritualité.

Pendant plus de deux millions d'années, les Hominidés – depuis les premiers primates appartenant au genre humain – ont vécu sans manifester la nécessité de création artistique ni de production de formes symboliques. À partir d'il y a 300 000 ans, apparaissent des sépultures et des rituels funéraires, qui sont indubitablement des signes de réflexion sur la vie et la mort, et d'élaboration de croyances sur le destin de l'être humain après sa mort. *Ceci est évident dans le soin apporté à l'enfouissement du corps dans une tombe, parfois dans une grotte, et à fournir au défunt des instruments, des parures et des offrandes d'aliments. Le crâne, en tant que siège de la puissance était conservé à des fins rituelles, parfois pour en extraire le cerveau et le consommer afin d'assimiler sa qualité vivifiante. La grotte d'Ofnet en Allemagne a révélé une sépulture contenant 27 crânes – orientés intentionnellement vers l'ouverture de la grotte – couverts d'ocre rouge et auxquels on avait enlevé les deux premières vertèbres cervicales ; quant aux squelettes, on leur avait enlevé la moelle osseuse. Cette pratique de sépulture de crânes était commune dans le monde entier et pendant tout le Paléolithique perdure un véritable culte des crânes.*¹²



Grotte d'Ofnet, Allemagne. 27 crânes peints en ocre rouge. Datés de -20.000 ans.

Il est intéressant de s'attarder sur la question de l'usage de la couleur ocre rouge, si difficile à trouver à l'état naturel. L'ocre rouge est un pigment naturel dérivé d'un minéral métallique

¹¹ Définition du dictionnaire de langue française Larousse.

¹² E.O. James, *El templo, el espacio sagrado de la caverna a la catedral* (Le temple, l'espace sacré de la caverne à la cathédrale), Ed. Guadarrama, Madrid, 1966.

appelé hématite naturelle¹³. L'ocre rouge a pu être obtenue du minerai présent dans la nature (hématite) ou par la cuisson à 250°C de la goéthite, minerai jaune qui, soumis à la température tend à se déshydrater et à se transformer en hématite, de laquelle provient la couleur ocre rouge. Le pigment ainsi obtenu devait être dilué dans un agent de liaison adéquat. Le liant le plus simple et le plus commun était probablement l'eau, mais il existe aussi des traces d'utilisation d'huile, de sucres végétaux, de salive, d'urine, de graisse animale, de moelle osseuse, de sang, de blanc d'œuf et de cire d'abeille. Ce procédé pour la production du pigment implique un certain maniement du feu, indispensable pour obtenir l'ocre rouge, couleur qui avait des implications particulières quant aux significations de la vie et de la mort. On n'utilisait pas les ocres jaune et marron, pourtant plus faciles à trouver. Par conséquent, la coloration des crânes et squelettes en ocre rouge est en relation avec l'importance du feu ; et c'est grâce au feu que cette couleur prend une signification : c'est quelque chose qui aide, qui rend la vie quotidienne plus facile, que l'on conserve avec beaucoup de soin parce qu'il représente la vie. Enfin, ce que l'on colore, c'est le squelette, ce qui exige dans un premier temps un procédé d'inhumation et ensuite une phase de coloration – une fois que toute la substance organique corporelle a disparu – et la disposition particulière du squelette dans la fosse. Il est évident que tant de phases différentes pour une sépulture n'auraient pas de sens si nous n'étions pas face à un sentiment, à un désir que tout ne se termine pas avec la mort.

Les morts, parés de coquillages, étaient souvent déposés rituellement dans les sanctuaires de cavernes, disposés d'une façon précise avec des instruments en pierre dans les mains, et à proximité d'eux se trouvaient souvent des os d'animaux et des restes de fêtes funéraires. Le soin apporté à la disposition des corps, la présence d'outils, d'aliments et d'objets non utilitaires, comme des fleurs et des cornes d'animaux, des disques sculptés et des statues d'animaux, les différentes phases de la sépulture comme les instruments dans les mains, le traitement rituel du crâne et l'application d'agents tels que l'ocre rouge, tout cela semble être une tentative de fournir l'approvisionnement adéquat à la continuité de la vie après la mort ; et cela témoigne d'un sentiment. Quant à la tombe ou le sanctuaire de la caverne, il ressemble à une sorte de seuil, de porte d'entrée, plus qu'à une prison ou à une tombe afin que les morts ne s'échappent pas pour effrayer les vivants.



Tombe dite du Jeune prince, -25 000 ans. Grotte des Arenes Candide, Finale Ligure, Italie.
Squelette peint d'ocre rouge.

¹³ Minerai de fer : hématite Fe_2O_3 cristallisée dans le système trigonal dont on connaît deux variétés : l'oligiste de fer, qui forme de beaux cristaux de couleur grise obscure avec des éclats brillants métalliques souvent laminé et tabulaire, et l'hématite rouge qui forme des ensembles cristallins compacts, généralement d'aspect terreux. Elle est un excellent colorant.



Sépulture de Sungir (Russie), -28 000 ans. Sur chacun des deux squelettes reposent près de trois mille perles d'ivoire, cousue sur leurs parures.



Sépulture de Dolni Vestonice, Moravie, -25 000 ans. Squelette peint d'ocre rouge.

Les Vénus

Parmi les 650 figurations féminines découvertes, environ 190 sont des statuettes en ronde-bosse ou des figures schématiquement gravées. Les statuettes ou figures féminines représentent un phénomène amplement répandu en Europe, des Pyrénées à la Sibérie. Elles étaient confectionnées en différents matériaux : la calcite, la stéatite, la pierre calcaire, le "jais"¹⁴, la corne de renne, l'ivoire de mammoth et une pâte de poudre d'ossements mélangée à de l'argile¹⁵. La plus ancienne statuette féminine découverte est datée de -250 000 ans : il s'agit d'une petite figurine de pierre volcanique de 3,5 cm, de profil féminin avec une fine incision transversale pour distinguer la tête et deux incisions latérales pour suggérer les bras. Mais la plupart des statuettes féminines découvertes sculptées en ronde-bosse datent de -29 400 ans à -20 000 ans. À cette date (-20 000 ans), les statues féminines disparaissent durant un laps de temps considérable pour ne réapparaître qu'à l'ère glaciaire tardive (entre -15 000 et -10 000 ans), c'est-à-dire, au seuil du Néolithique, mais alors dans un style complètement différent. Il ne s'agit plus de la statue taillée en ronde-bosse, mais d'une statue extrêmement schématique, la tête ayant disparu et le corps étant devenu une coupe de profil (comme s'il était vu de profil).



Statuette en ronde-bosse, dite Vénus de Lespugue, Haute-Garonne (France)
14,7 cm. -22 000 ans.



Statuette incisée,
Nebra, Saxe, Allemagne.
-12 000 ans

Statuettes incisées,
Mezin, Ukraine.
-18 000 ans



basso ventre
stilizzato di donna

¹⁴ Le "jais" ou gagate est un minéraloïde d'origine végétale. C'est une variété de lignite, de couleur noire brillante, issue d'une famille d'arbres qui disparurent il y a environ 60 millions d'années, et dont le bois s'est transformé sous l'énorme pression qu'il a subi. Il s'agit donc d'un bois pétrifié. Il fut aussi appelé ambre noir, mais le "jais" n'est pas une résine fossile. C'est un minerai semblable au charbon, seulement plus dur, bien qu'il puisse parfois rappeler l'ambre. Il était utilisé comme pierre ornementale ou comme matière dans laquelle on façonnait des perles noires.

¹⁵ Raffaele C. de Marinis, *Dispensa del corso di preistoria* (Exposé du Cours de Préhistoire), Université des études de Milan, A.A.2006-2007

La forme des Vénus

Les statuettes taillées en ronde-bosse, ou volumétriques, représentent la figure féminine nue en position dressée, sans plan d'appui, terminant en pointe de telle façon qu'elle ne peut pas se maintenir debout.

La taille en volume est une technique de sculpture qui consiste à sculpter le sujet sans le lier à sa base. Cette technique permet de développer un sujet en 3 dimensions, de sorte que l'observateur puisse le voir sous tous les angles. Avec cette taille en volume, il n'existe pas de "face" ni "d'arrière", il n'y a pas un ou deux points d'observation : pour saisir l'objet, on doit développer une "vision circulaire" en faisant tourner le regard ou la figurine. On est obligé d'observer l'objet dans sa totalité et non une seule de ses parties. Cette façon de sculpter indique une sensibilité et une vision du monde, des choses et de la vie. Le monde, les choses et la vie sont vécus comme une totalité et non comme des parties déstructurées ; tout est important et tout est doté de signification. Nous sommes dans l'époque paléolithique. C'est surtout pour les statues féminines que s'applique la technique de sculpture en ronde-bosse ; c'est beaucoup moins le cas pour les sculptures d'animaux. *L'image féminine de ces statuettes s'éloigne grandement de la réalité naturelle, elle ne correspond pas à la réalité anatomique : les organes correspondants à la reproduction et à la nutrition des enfants sont représentés avec une précision relative et une déformation volontaire par leur hypertrophie. En revanche, les traits distinctifs du visage ne sont pas représentés. La tête a une forme sphérique ou en pointe et dans de rares cas seulement le sculpteur y a apporté une notion de chevelure. Les pieds non plus ne sont jamais mis en évidence et les jambes se terminent en pointe ou sont arrondies. On les enfouissait probablement dans le sol ou dans les fissures des roches. Les bras sont parfois totalement absents et parfois ils sont atrophiés, ils sont très subtils, ou bien s'appuient sur les énormes seins et sur le ventre.*¹⁶



Vénus de Dolni Vestonice I, Moravie.
-27 000 ans, terre cuite, 22 cm.



Vénus de Gagarino, Russie.
-21 000 ans, 5,8 cm.



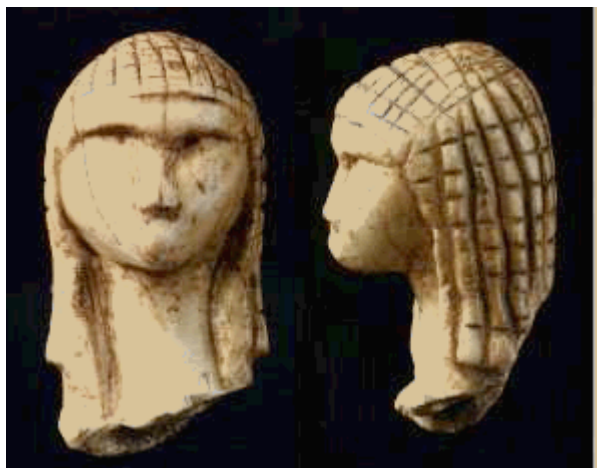
Vénus de Savignano, Italie.
-35 000 ans, en roche stéatite (pierre ollaire)

¹⁶ Raffaele C. de Marinis, op.cit.

Sur les Vénus de Brassempouy, Willendorf¹⁷, Kostienki I et dans celles des grottes de Balzi Rossi, par exemple, coexistent des éléments naturalistes, mais sans respect des proportions réelles, et des éléments schématiques et quasi abstraits. Les premiers éléments se réfèrent à la fécondité de la femme (seins, ventre et pubis) et les seconds à toutes les autres parties du corps : ce qui n'est pas en relation avec la sphère de reproduction est omis et traité de manière schématique, à l'exception de la tête sur laquelle sont représentés des éléments de coiffure.



Willendorf, Autriche.
-26 000 ans, 11 cm.



Brassempouy, France. -28 000 ans, 3,6 cm.



Kostienki I, Russie.
-24 000 ans, 10 cm.

Il y a un évident contraste entre les figures féminines (il n'y a pratiquement aucune trace de figures masculines) et les figures animales. Ces dernières sont toujours réalistes ou de tendance naturaliste. Ceci révèle donc l'intention des sculpteurs de représenter la figure féminine de cette manière spécifique et, assurément pas en raison d'une "incapacité artistique".



Gravure sur os de félin, Grotte de la Vache, France. Vers -15 000 ans.

¹⁷ Les récentes recherches effectuées par le géoarchéologue Alexander Birnsteiner ont déterminé la composition de la pierre calcaire de la statuette: elle provient d'un volume de pierre calcaire de Stranska Skala, dans la ville de Bmo, aujourd'hui en Slovaquie. Ce site se situe à 260 km. du site de Willendorf (en Basse Autriche). La statuette pourrait avoir été sculptée et ensuite transportée.



Bison taillé dans une corne de renne
Grotte de la Madeleine, France
-14 000 ans

Tête de propulseur en corne de renne
Grotte d'Enlène, France

Cheval en ivoire, 5 cm.
Grotte de Vogelherd, Allemagne
-32 000 ans



Bisons en argile – Caverne de Tuc d'Audoubert, France. -20 000 ans. L'argile avec laquelle les deux bisons ont été modelés, a été directement prélevée du sol de la grotte.



Statuette en ivoire d'un homme à tête léonine, site de Hohlenstein-Stadel, Bade-Wurtemberg, Allemagne
-30 000 ans

Cependant, toutes les figurines ne correspondent pas à la description précédente : certaines, comme celles de Sireuil et de Tursac (Dordogne, France) réalisées dans une pierre de calcite ambrée, mesurant respectivement 9 et 8 cm, datées d'il y a 23 000 ans, présentent des excroissances importantes à l'arrière des jambes et une forte stéatopygie. Il semble s'agir de femmes sur le point d'accoucher. Sur la statuette de Tursac, le ventre est très bas, et le pédoncule conique entre les jambes pourrait représenter un enfant en train de naître.



Vénus de Sireuil et de Tursac, France. -22 000 ans

Toutes les statuette féminines sont de dimensions réduites, comme des objets que l'on pouvait tenir en main et utiliser avec facilité.



Certaines statuette provenant de l'aire sibérienne, présentent des caractéristiques différentes des autres statuette européennes : on n'y retrouve pas l'hypertrophie des seins et du ventre, la longue zone pelvienne n'est pas plus grande que celle de la poitrine, et sur le corps, le triangle pubique est mis en évidence. Le visage n'est pas conique, le nez et les yeux sont gravés et la tête est toujours couverte d'une chevelure ou d'un autre élément de coiffure. La partie inférieure des jambes est peu marquée et une perforation était parfois creusée à hauteur des chevilles.

Vénus "longiligne" – Avdeevo, Sibérie. -23 000 ans. 16 cm.

L'environnement des Vénus

Bien que les Vénus paléolithiques aient été produites au même moment que les sépultures décrites plus haut, on ne les a jamais trouvées près des tombes ni dans les grottes. Si on veut comprendre la signification et la fonction des statuette féminines paléolithiques, il est indispensable de considérer le contexte auquel elles sont associées. On a découvert des Vénus dans les parois au fond des abris sous roche à côté d'un os de patte de bison ; ou cachées sous les côtes d'un mammouth ; ou dans une fosse creusée en bordure de la caverne ; ou encore, dans une grande aire comportant en son centre neuf grands foyers et plus précisément, dans de petites fosses ou puits entre ces neuf foyers. Elles pouvaient aussi se trouver dans les habitats, à la périphérie de la partie habitée ou près des fours au

centre de ces aires d'habitation. Ainsi donc, les statuettes étaient fabriquées, utilisées, dispersées et enterrées.¹⁸

La Vénus de Laussel est un bas-relief sur une paroi, près de laquelle on a relevé trois autres figures en bas-relief également. L'une d'elles représente deux corps entrecroisés et une figure masculine. Toutes ces découvertes ont été faites dans une aire délimitée de 6 x 12 mètres, à l'intérieur d'un espace d'habitation. À Avdeevo, les cinq statuettes d'ivoire étaient enterrées avec des silex dans des fosses creusées pour elles dans le sol des innombrables et immenses habitations¹⁹. À Pavlov en Moravie, à 40 mètres d'une cabane, dans un four entouré par une structure d'argile en forme de fer à cheval, on a découvert des fragments de figures anthropomorphes et zoomorphes en argile.

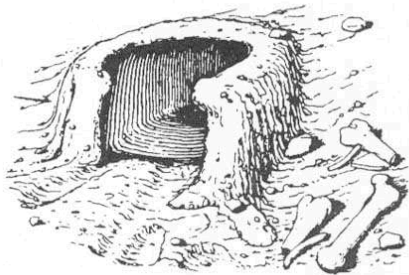
Dans de nombreux cas, ces Vénus paléolithiques avaient été recouvertes d'ocre rouge, en particulier celles de Willendorf, de Laussel et de Kostienki I.



Partie supérieure.

Pavlov, Moravie. Four découvert dans une structure d'habitat. On y a trouvé plus de 2 300 pièces de terre cuite.

Environ -26 000 ans.



Partie inférieure

Pavlov, Moravie. Four découvert 40 m. à l'ouest. L'excavation, creusée sur une profondeur de 60 cm. est entourée par une structure d'argile en forme de fer à cheval. Ce four contenait aussi des fragments de figurines en argile.

La plupart des Vénus ont été découvertes dans de grandes enclaves : en Rhénanie et dans la vallée du Danube, dans les Pyrénées et en Aquitaine, en Ligurie et dans la plaine du Pô, et en Russie méridionale et sibérienne. Ces sites sont peu élevés : 200 m. au-dessus du niveau de la mer. En observant une carte d'Europe en relief, on se rend compte que tous ces lieux sont de relief modéré et facile à franchir : les régions aquitaine et parisienne sont reliées à la plaine de Rhénanie et à celle du Haut Danube et, de là, à la région de Moravie-Slovaquie, puis à l'Ukraine et à la plaine russe. Nous obtenons ainsi une sorte "d'autoroute" du flux des idées et des individus.

La plus grande partie des découvertes de Vénus provient d'installations ou de refuges. Du fait qu'elles étaient souvent associées à des foyers, leur centralité et leur importance ont fait naître l'idée qu'à cette époque, la femme aurait pu occuper une position prééminente du point de vue social, c'est-à-dire le matriarcat.

La Vénus de Laussel (datée d'il y a 25 000 ans) mesure environ 46 cm. et fait partie d'un groupe sculpté en bas-relief réalisé sur les parois de roche calcaire. Elle était placée à l'entrée du refuge, à Laussel en Dordogne, non loin du fameux complexe de peintures de Lascaux. La femme possède de fortes hanches et ses seins sont prospères. La main droite

¹⁸ Souvent, ces figurines étaient sans tête comme si elles avaient été volontairement cassées. On a ainsi découvert des dépôts de statuettes décapitées et d'autres dépôts recelant seulement des têtes.

¹⁹ Dans le site archéologique de Kostienki (Russie), on a découvert une habitation de 35 x 18 m., construite avec des os de mammoth et des cornes de renne géant, comportant de multiples foyers à l'intérieur et une répartition de l'espace intérieur capable de loger plusieurs "familles".

tient une corne de bison sur laquelle sont gravées treize encoches²⁰. Sur la superficie, on a trouvé des traces d'ocre rouge sur la tête, sur les seins et sur le ventre. L'autre main est posée sur son giron. Il y a un « Y » sur sa cuisse et son visage, écrasé, est tourné vers la corne. La corne pourrait représenter un récipient d'eau et la figuration globale pourrait être celle d'une femme qui est sur le point de boire, ou de transporter de l'eau. Cette figuration fait partie d'un ensemble : il y a deux autres femmes qui tiennent dans leurs mains droites des objets non-identifiables, une femme qui est peut-être sur le point d'accoucher, une figure masculine sans tête ni bras mais qui semble lancer un javelot, des fragments de figures d'animaux (une hyène et un cheval), des organes génitaux féminins stylisés. Cela semble être un lieu propice à la fécondité, ou du moins à l'accouchement ; un lieu considéré apte pour un évènement prodigieux pour cette époque : la grossesse et la naissance, l'acte sexuel et la procréation n'étant pas encore associés l'un à l'autre.

Finalement, toutes ces statuettes que nous avons décrites, et que nous appelons "Vénus paléolithiques" ne sont pas autre chose que des représentations de la grossesse, ou plutôt l'exaltation de l'état de grossesse. Il n'y a pas à s'en étonner car à cette époque, les accouchements qui se terminaient bien ne devaient pas être si fréquents, et pour le nouveau-né, il ne devait pas être facile de survivre après la naissance. Il ne s'agit pas encore de la Déesse Mère comme un culte rendu à une divinité, mais de quelque chose de beaucoup plus immédiat et directement lié à la vie quotidienne : la représentation d'un sentiment, d'un bon souhait, face à un évènement si important et inexplicable : la naissance d'un nouvel être.



Bas-relief de l'abri
Laussel, Dordogne,
France. -25 000 ans



²⁰ Certaines interprétations associent les 13 entailles aux 13 cycles lunaires ou au nombre de menstruations annuelles, mais nous n'avons jusqu'à présent retrouvé aucun vestige de l'ère paléolithique indiquant une articulation du temps "en une année". En des temps historiques, il y avait déjà eu une forme très ancienne de calendrier qui ne calculait que les mois printaniers, connue par les anciens chez les Égyptiens et les Arcadiens. L'année romulienne, basée sur des mois sidéraux coïncidait avec le cycle de la maternité de la femme, qui à son tour, coïncidait avec celui des bovins et avec le cycle de maturation de l'orge.

Vénus des Balzi Rossi, Ligurie, Italie.
4,7 cm. -21 000 ans



Pendeloque en ivoire
Grotte de Pair-Non-Pair, Gironde, France.
Vers -30 000 ans

Les cavernes peintes

L'art rupestre paléolithique est pleinement établi, y compris dans les parties les plus profondes des cavernes, dès -32 000 à -29 000 ans, et ce type d'art perdurera jusqu'à -15 000 ans. Nous sommes donc devant un phénomène qui s'étend sur 17 000 ans.

L'art rupestre est très documenté avec une extraordinaire richesse dans les sites de la région franco-cantabrique. Ne serait-ce que dans le sud-ouest de la France (Aquitaine et Pyrénées) et l'Espagne septentrionale (Asturies, Cantabrie et Pays Basque), nous connaissons plus de 160 cavernes d'art rupestre. On a aussi répertorié 21 autres cavernes en France méridionale (Languedoc-Roussillon et Rhône-Alpes), 14 autres dans le reste de la France et 23 dans le reste de la péninsule ibérique. En dehors de ces aires, les cavernes d'art rupestre paléolithique sont très rares : une dizaine en Italie, une en Roumanie, seulement trois en Oural méridional. Ces différences indiquent seulement une plus ou moins grande facilité de la conservation et de découvertes archéologiques, car les peintures murales dans les grottes étaient un phénomène répandu dans toute l'Europe durant l'ère paléolithique. Ces grottes aux parois peintes n'étaient pas utilisées comme des lieux d'habitation ni comme des lieux de sépulture.

Morphologie et emplacement des cavernes et des peintures

Il fut assez compliqué de trouver de la documentation utile au développement de ce chapitre. Il existe très peu d'images photographiques qui illustrent la morphologie et la spatialité des cavernes peintes du Paléolithique. Il est relativement facile de trouver des photos de peintures, mais elles sont prises comme s'il s'agissait d'un tableau de musée ou d'une œuvre d'art contemporaine. Ce sont des photos plates, sans volume, et elles ne rendent absolument pas compte de l'espace dans lequel se trouvent ces peintures. *"À Niaux, il manque ce dynamisme, ce mouvement continu qui anime les peintures de Lascaux, par exemple celui du Diverticule Axial. Ici, les animaux n'apparaissent pas en mouvement, ils semblent immobiles et hors du temps. Aucune reproduction photographique n'est capable de rendre pleinement l'atmosphère de ces œuvres d'art".*²¹

L'art rupestre paléolithique est étroitement lié à la morphologie des cavernes. Cet art coïncide avec le relief naturel des grottes s'appropriant la fantaisie géologique de la nature, l'intégrant dans son parcours tortueux, dans les passages difficiles et dangereux. L'art rupestre n'est pas exposé à la lumière du jour ; pour le voir, il faut s'enfoncer à l'intérieur de la terre et utiliser l'artifice de la lumière, c'est-à-dire le feu. Il y a une séparation avec le monde quotidien. Il est placé là où il n'est pas possible de vivre durablement.

*"Cette superposition d'images indique que les représentations n'étaient pas créées dans l'intention de procurer à l'œil une joie esthétique, mais pour l'accomplissement d'un dessein dans lequel l'élément le plus important voulait que les images soient accommodées dans certaines cavernes et dans certaines parties spécifiques de ces cavernes."*²²



Lampe en grès rosé utilisée pour éclairer l'intérieur de la grotte de Lascaux.

²¹ Raffaele C. de Marinis, op. cit.

²² Arnold Hauser, op. cit., pp.28-29

Le plus souvent, les représentations sont assemblées en panneaux, c'est-à-dire en groupements dont les limites ne sont pas matérialisées par l'artiste mais fréquemment suggérées par la morphologie naturelle des parois, des voûtes, des plafonds, exceptionnellement des sols. Beaucoup sont aussi dispersées, dans les galeries longues et sinueuses d'immenses cavités, telles Niaux (Ariège) où des peintures se trouvent à plus de 2 kilomètres de l'entrée, ou Rouffignac (Dordogne) dont le réseau ramifié [sur trois niveaux] de galeries est long d'une dizaine de kilomètres. [...] Cet art des chasseurs ne représente ni la chasse, ni le chasseur, ni l'animal chassé. Les protagonistes sont proches, se touchent, mais ne se voient pas [...], comme s'ils flottaient dans l'espace, dans un univers purement imaginaire. [...] les animaux s'agglutinent sans peur aucune ni la moindre agressivité, [...] sans jamais le moindre paysage, [...] pas un sentiment, pas un acte ne se lisent dans leurs proximités occasionnelles".²³



Planimétrie de la Grotte de Lascaux,
France. -20 000 ans.

"Ce naturalisme figuratif des animaux paléolithiques, rarement égalé en intensité et beauté dans d'autres cultures iconographiques de la Préhistoire, n'a pas empêché des libertés stylistiques de s'exprimer."²⁴ Mieux encore, la présence de quelque solution formelle particulière permet de reconnaître l'œuvre d'une certaine filiation d'artistes (sinon d'une "école"), comme dans le cas des petites têtes sur des immenses corps d'aurochs dans la grotte de Lascaux, des bosses excessives de bisons de Font-de-Gaume, ou des cornes démesurées des rhinocéros de la caverne de Combe d'Arc.

La technique élaborée et raffinée des peintures du paléolithique tend à prouver que ces œuvres n'étaient pas dues à des dilettantes, mais bien à des spécialistes exercés, ayant passé une partie considérable de leur vie à apprendre et à pratiquer leur art, et qui formaient une classe professionnelle à part. Les nombreuses "esquisses", "ébauches grossières" et "dessins d'élèves" corrigés qui ont été trouvés à côté de fresques d'une technique éprouvée, rendent extrêmement probable l'existence d'une activité éducative organisée pour le travail,

²³ Denis Vialou, *Chasseurs et artistes, Au cœur de la Préhistoire*, Gallimard, Paris, 1996

²⁴ Denis Vialou, op.cit.

²⁶ Arnold Hauser, op. cit., p.40.

*avec ses écoles, des maîtres, ses tendances locales et ses traditions.*²⁶

La peinture de la grotte Chauvet est surprenante à plus d'un titre. Tout d'abord, en raison de la nature et de la variété des animaux représentés : d'une part, figurent 14 espèces différentes d'animaux, parmi lesquels des rhinocéros, des lions et des ours – donc pas uniquement les animaux que l'on chassait comme on le considérait habituellement – et d'autre part, à cause de l'emploi de la perspective et de l'ombre.



Grotte de Chauvet, Ardèche, France. -31 000 ans.

De telles relations spatiales répétitives entre certains thèmes abstraits et certains animaux indiquent clairement que les uns et les autres sont les éléments symboliques de messages construits et codés, selon les normes du groupe dont ils émanent. Les animaux et les humains sont non seulement coupés du réel par leur formulation imaginaire sur les parois, mais encore totalement insérés dans la trame abstraite des messages codés au moyen des signes. Loin d'être le résultat d'une accumulation aléatoire de figures exécutées par magie, sorcellerie, glorification, l'art pariétal apparaît donc fondamentalement structuré en associations thématiques. L'art des grottes est construit, monumental.



Grotte d'Altamira,
Espagne.
Vers -20 000 ans.

Lascaux (ou Altamira par exemple) offre une synthèse harmonieuse des caractères fondamentaux des constructions pariétales : entrées et fonds, couloirs et galeries, passages bas et étroits, favorisant le déroulé des dispositifs ou l'ascension des figures des parois sur

les voûtes, des salles enfermant le spectateur dans des volumes en creux sur les parois desquelles, les représentations s'enchaînent et se répondent les unes aux autres. Dans les salles, un seul regard panoramique peut suffire à embrasser les représentations qui y furent disposées, séparées les unes des autres ou groupées en panneaux. À l'inverse, les représentations éparpillées dans des galeries ne sont visibles qu'au fur et à mesure de la pénétration souterraine. Les unes requièrent du temps et de la mémoire pour être symboliquement reliées, les autres se donnent dans l'instantanéité de la lumière et du regard. L'architecture des grottes contraint les dispositifs pariétaux en les orientant de l'entrée au fond, en offrant des espaces de circulation et d'autres d'immobilisation temporaire. Sur ce modèle architectural, commun à toutes les cavités, se greffent une infinité de variations : les unes sont naturelles, dues aux formes des réseaux et de leurs parois ; les autres sont purement culturelles, dues aux choix effectués par les hommes. Dans certaines grottes, la symbiose entre le dispositif pariétal et les particularités topographiques et morphologiques de l'architecture naturelle est si manifeste qu'elle rend intelligible la construction symbolique [...] d'un endroit particulier de la grotte auquel était très évidemment attribué une fonction sociale particulière.²⁷

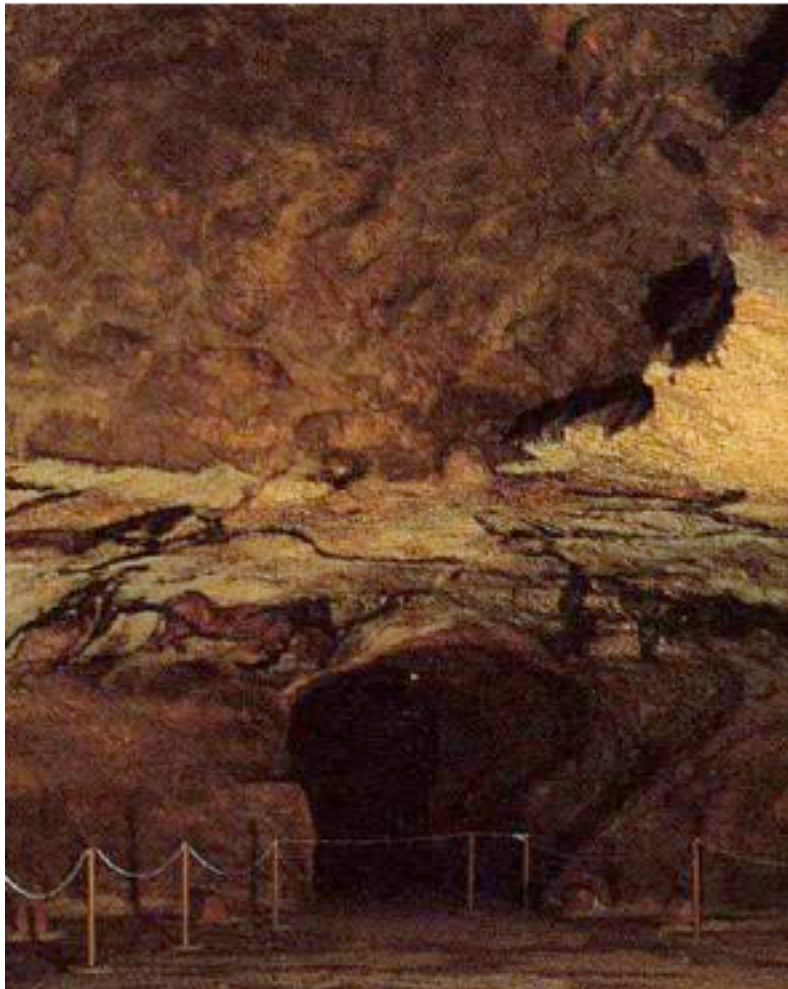


Grotte de Lascaux, France

²⁷ Denis Vialou, op. cit.



Grotte de Lascaux, France



Un art structuré

Dans l'art rupestre paléolithique, les figures animales n'étaient pas isolées, elles constituaient un ensemble structuré. La disposition des figures animales n'est pas fortuite, elle correspond à un schéma général, à une structure qui constitue une forme de langage symbolique. Cet art démontre que les hommes du Paléolithique étaient dotés d'un langage articulé.

Il existe une différence notable en termes de proportion entre les animaux représentés et la faune effectivement chassée. En France, les rennes qui étaient davantage chassés que les chevaux et les bisons sont très peu représentés sur les parois des cavernes ; les animaux les plus représentés auraient dû être les rennes et les bouquetins qui constituaient les principales proies des chasseurs du Paléolithique supérieur en Europe occidentale, mais cela n'est absolument pas le cas. Le nombre des espèces représentées est bien inférieur aux espèces qui composaient la faune de l'époque ; les peintres ne représentaient pas les animaux par hasard, mais uniquement certains animaux qui ne jouaient pas nécessairement un rôle de premier ordre dans la vie quotidienne. Le renne qui constituait un élément fondamental dans l'économie de chasse joue un rôle très secondaire dans l'art rupestre. À Niaux, s'il y avait existé une relation entre art et chasse, l'animal le plus représenté aurait été le bouquetin, mais il ne représente que 14% des figures animales.²⁸

Quant à l'analyse des os accumulés provenant des restes de nourriture dans les niveaux d'occupation des abris sous roches, dans les pièces à l'entrée des cavernes ou à l'air libre, elle montre que les animaux les plus consommés en tant qu'aliment sont les moins représentés en peinture. Par conséquent, l'hypothèse des rites propitiatoires ou magiques pour la chasse ou pour toute autre situation quotidienne présumée, est à exclure. Il n'existe aucun paysage ou fond peint où les représentations sont en rapport avec le temps quotidien, et il n'existe pas non plus de représentation "d'actes" ou "d'actions" se référant aux animaux ou à leurs attributs.

[L'art pariétal] n'exprime pas la vie quotidienne des chasseurs qui l'ont inspiré. Il leur est toutefois intimement lié, selon des conventions établies par des règles sociales propres. [...] Si l'art des grottes et, d'une manière complémentaire, celui des objets avaient reflété la vie des Paléolithiques, ils eussent été narratifs et plutôt homogènes en raison de la stabilité des modes de vie des chasseurs des temps glaciaires en Europe. Non ! L'art des grottes et des objets reflète les pensées des hommes, leurs croyances les plus intimes ; c'est pour cela que sa diversité est fondamentale, malgré l'uniformité des techniques d'expression et le nombre limité des choix thématiques, animaux, humains et signes élémentaires. Les dispositifs pariétaux rassemblent symboliquement les images, les êtres, les systèmes de pensées et de croyances que des sociétés ont produits, [et sont] organisés selon des normes thématiques et architecturales délibérément choisies et couplées...²⁹

Les animaux représentent le grand thème de l'art paléolithique, surtout de l'art rupestre. Les figures humaines sont peu fréquentes et lorsqu'elles apparaissent, elles sont schématiques, parfois rudes ou caricaturales, alors que les figures animales sont d'un naturalisme superbe. Les animaux représentés dans l'art rupestre sont surtout des herbivores, alors que les carnivores, les poissons, les oiseaux apparaissent beaucoup plus rarement. Le couple cheval-bison est le thème dominant, d'autres animaux comme les bouquetins, les cervidés et les mammouths semblent secondaires.

²⁸ Raffaele C. de Marinis, op. cit.

²⁹ Denis Vialou, op. cit.



Cheval, Grotte de Comarque à Sireuil, France



Chevaux, Grotte de Lascaux, France



Chevaux, aurochs et rennes, Grotte de Lascaux, France

Bison, Grotte de Font-de-Gaume, France



Dans la grotte de Niaux, l'étude des relations entre la morphologie de la caverne – dessins d'animaux – signes colorés, offre une sorte de modèle du symbolisme graphique magdalénien qui pourrait être ainsi synthétisé: noir-animal-salle et rouge-signes-galerie. Les signes ponctués sont préférentiellement localisés dans les galeries [...]. Au contraire, les signes linéaires sont électivement situés dans le Salon noir en liaison étroite avec les animaux. Un nouveau niveau de la construction devient accessible: signes ponctués-rouges-galeries et signes linéaires-animaux noirs-salle. [...] il s'agit bien d'une organisation symbolique, codée par la multiplicité des liaisons thématiques établies systématiquement dans la grotte jusqu'en ses recoins extrêmes. [...] Les grottes paléolithiques montrent que chaque construction symbolique repose sur un modèle cohérent original, fait des choix thématiques et de leurs liaisons au sein de dispositifs pariétaux régis par des règles d'organisation adaptées aux particularités architecturales des espaces et des volumes souterrains.³⁰

L'imaginaire du Paléolithique

Les hypothèses de rites propitiatoires pour la chasse, de chamanes en transe dans les profondeurs de telles cavernes, d'art magique pour s'assurer les moyens de subsistance, de division de la nature en éléments féminins et éléments masculins et la vision du monde qui en découle, ne trouvent pas de fondement dans les découvertes archéologiques. Les motivations qui ont amené à défendre de telles interprétations ne peuvent être soutenues, étant donné qu'elles appliquent à l'âge paléolithique des phénomènes d'une histoire sociale postérieure à cette ère.

L'art pariétal ne naît pas à l'entrée des cavernes ou sur les roches extérieures pour se déplacer ensuite peu à peu vers l'intérieur de la grotte ; depuis son commencement, cet art se développe directement dans la profondeur de la caverne. Il s'agit de quelque chose de très important pour ces populations : cet art naît avec l'intention de le conserver et de le protéger pour pouvoir le transmettre à d'autres. Par conséquent, il existe une image implicite du futur, une continuité temporelle et une image du monde.

Mais qu'est-ce qu'on veut léguer aux autres ? Toutes les peintures rupestres sont un ensemble de figures symboliques qui n'expriment pas une action précise, elles n'ont pas un caractère descriptif, elles ne font pas référence à un espace ou un temps déterminé, et elles ne possèdent pas de structure narrative avec un avant et un après, avec un ici et un là-bas. *La grotte de Lascaux est sans doute unique à plus d'un titre : l'extraordinaire richesse des*

³⁰ Denis Vialou, op. cit.

œuvres tant en quantité qu'en qualité, l'homogénéité stylistique de tout le complexe, la présence manifeste d'une synthèse dans l'organisation des décors rupestres, l'anomalie des animaux, l'importance du contexte archéologique, le niveau important d'homogénéité des peintures et la constatation d'une unique période de fréquentation, font de Lascaux le point de départ pour l'élaboration des conceptions de la signification de l'art paléolithique. En 2004, Norbert Aujoulat³¹ publia une nouvelle étude dans laquelle il reprenait le thème de l'analyse comparative et réaffirmait la grande unité de style de tout le complexe. Il soulignait aussi que dans la Salle des Taureaux et dans le Diverticule Axial, la séquence des histoires suivait toujours le même schéma : d'abord les peintures de chevaux, puis celles de taureaux et de vaches, et enfin celles de cervidés. Les chevaux sont toujours représentés avec un poil long, ce qui correspond à la fin de l'hiver et au début du printemps. Les taureaux et les vaches sont représentés avec les caractéristiques qu'ils ont en été, comme l'indique l'absence de pelage sur les vaches et la différence d'intensité du pelage entre les parties antérieure et postérieure du corps du taureau. Les cervidés portent des bois très étendus et ramifiés, et ils sont toujours représentés en groupe. Les cervidés se regroupent peu avant la période nuptiale, au début de l'automne. La séquence correspond exactement au cycle printemps – été – automne, et une relation précise entre les espèces ici reproduites est mise en évidence, ainsi que la saison des amours de chacune des espèces. À la lumière de ces considérations, le thème central de l'art de Lascaux serait celui de la régénération annuelle de la vie.³²

Dans l'obscurité du monde souterrain, les sociétés paléolithiques ont créé leur histoire, ont fondé et affirmé leur identité. Pour la première fois dans la longue préhistoire de l'humanité, l'imaginaire métamorphosait le mythe, l'image incarnait le sens. Sapiens naissait alors à son futur ; il transformait le monde à son image. C'était hier, l'aurore de notre modernité.³³

Grotte de Lascaux, France



³¹ Norbert Aujoulat est Conservateur du Département d'Art pariétal du Centre National de Préhistoire du Ministère français de la Culture.

³² Raffaele C. de Marinis, Op. Cit.

³³ Denis Vialou, Op. Cit.

Conclusions

Nous n'avons considéré de toute la longue période paléolithique que le laps de temps pendant lequel ont coexisté les quatre phénomènes suivants : 1/ le maniement et la production du feu, 2/ les sépultures de crânes et de squelettes peints en ocre rouge, 3/ les *Vénus* et 4/ les grandes cavernes peintes. Cette période temporelle s'étendait approximativement entre -30 000 et -20 000 ans.

La production du feu est l'élément central de la vie de l'homme paléolithique. Elle lui permet de se libérer du rythme diurne/nocturne et d'augmenter la durée des activités quotidiennes; elle facilite une nouvelle organisation de la journée, la pression du temps diminue et il devient possible de diversifier les activités. La cuisson des aliments et la modification du cycle diurne/nocturne ont des répercussions sur le développement physique et physiologique de l'homme. Le foyer devenant le pôle central à l'intérieur de l'habitat, il joue un rôle important dans le processus de diffusion des idées, des réunions et des échanges, favorisant ainsi l'élaboration d'un langage et la structuration du groupe humain. Le feu intervient comme facteur de progrès, tant dans la perception du temps (entretien du feu) que pour la structuration du groupe (répartition des tâches et cohésion du groupe autour du feu) ou l'emprise sur la matière (travail et distribution des matières premières).

La relation entre les sépultures, les *Vénus*, les cavernes peintes et le feu, met en évidence que ce dernier était l'élément central et organisateur de la vie. Son attribut (celui du feu) était transféré sur les sépultures par la production et l'usage de l'ocre rouge, ainsi que sur les *Vénus* par leur coloration en ocre rouge et l'utilisation du feu pour préchauffer la roche afin de pouvoir la sculpter. De plus, elles étaient déposées dans les foyers, dans les fours ou à proximité. Enfin, l'attribut du feu se transférait également sur les parois des grottes grâce aux lampes et aux foyers utilisés pour les illuminer et par la production de pigments de couleurs (dont l'ocre rouge) qui s'obtient par un certain maniement du feu.

Quant aux statuettes féminines, il y a une relation évidente entre la centralité du foyer et des fours dans les lieux habités, et l'enceinte dans laquelle elles étaient déposées. Aucune de ces statuettes n'a été découverte dans les enceintes funéraires ou dans les grottes. Elles sont toujours dans les enceintes de la vie quotidienne et très fréquemment dans les foyers ou à proximité des fours. Par ailleurs, la représentation des statuettes féminines exaltant par l'hypertrophie l'état de grossesse combiné à la technique sculpturale en ronde-bosse (utilisée uniquement pour ces statuettes et non pour les autres), ainsi que leur coloration en ocre rouge, indiquent l'importance et la centralité de ce fait pour la vie paléolithique. L'emplacement des statuettes dans les lieux centraux de la vie, le contenu représenté ainsi que la méthode sculpturale utilisée, leurs dimensions réduites ; tout cela a fait naître l'hypothèse d'une organisation sociale matriarcale à cette époque, d'autant plus qu'il n'existe pratiquement aucune représentation masculine.

L'usage exclusif dans les sépultures de l'ocre rouge, pourtant difficile à trouver et à produire, à la différence du jaune ou du marron, nous conduit à penser que les hommes du Paléolithique avaient une intention précise. L'ocre rouge s'obtient à partir de l'hématite ou par la combustion à 250°/300°C de la goéthite. Considérant que l'hématite était difficile à trouver, il s'ensuit que l'usage de l'ocre rouge s'est certainement produit grâce au maniement du feu et à la combustion de la goéthite. Couvrir les défunts d'ocre rouge, ou l'appliquer sur leur crâne ou leur squelette, ou encore les disposer sur une couche de cet ocre, devait avoir pour les hommes du Paléolithique une relation avec la centralité du feu. En fin de compte, il est fort probable que le feu ait été expérimenté par ces hommes comme "celui qui donne la vie".

L'art pariétal n'était pas exposé à la lumière du jour. Pour le voir, on devait pénétrer à l'intérieur de la terre et utiliser l'artifice de la lumière, ou du feu. Il possède un état de séparation du monde quotidien et se situe là où il est impossible de vivre durablement. Cette localisation indique justement que les peintures n'étaient pas faites pour le plaisir des yeux mais qu'elles correspondaient à un objectif pour lequel il était important qu'elles soient placées dans certaines cavernes et dans des parties déterminées de ces cavernes. Cet

emplacement n'est pas fortuit et souligne la grande importance de ces peintures rupestres – qui n'étaient pas situées dans l'aire quotidienne –, comme quelque chose d'important qui devait être placé dans la profondeur de la caverne pour être conservé et transmis, à travers un naturalisme capable de rendre l'impression visuelle immédiate. L'usage du feu est évident pour illuminer constamment les cavernes, et notamment lors de l'exécution des peintures, ainsi que pour pouvoir visiter de tels lieux. Dans la grotte de Lascaux, la séquence des représentations suit toujours le même schéma : d'abord la représentation des chevaux, puis celle des taureaux ou des vaches, et enfin celle des cervidés. Les chevaux sont toujours représentés avec le pelage épais qu'ils n'ont qu'au printemps, les taureaux ou les vaches sont représentés avec les caractéristiques qu'ils ont en été, et les cervidés portent des bois très étendus et sont presque toujours peints en groupe, ce qui se produit au début de l'automne. La séquence correspond exactement au cycle printemps-été-automne et elle met en évidence une relation précise entre l'espèce représentée et sa période d'accouplement.

Quoiqu'il en soit, pour les hommes du Paléolithique, le feu est associé à la fois à la normalité quotidienne et à des occasions "spéciales". Ces occasions "spéciales" mises en relation entre elles, nous rappellent que la spiritualité (ou la religiosité) n'implique pas nécessairement la croyance en une divinité, bien qu'il s'agisse dans tous les cas d'une expérience de "sens" des faits de la vie humaine. Il n'y a pas de représentation du feu. Toutes les peintures rupestres sont un ensemble de figures qui n'expriment pas d'action précise : elles n'ont pas un caractère descriptif, ni ne font référence à un espace et à un temps, elles n'ont pas de structure narrative avec un avant et un après, avec un ici et un là-bas. Les statuettes féminines de dimensions réduites, étaient placées dans des enceintes d'habitation, à proximité du foyer et elles ne représentent aucune déesse. Les sépultures ne donnent aucune indication quant à une divinité de "l'au-delà".

Pour les hommes du Paléolithique, le thème central de ces situations spéciales est la *régénération périodique de la vie*, formalisée dans la séquence de peintures des cavernes, cheval – taureau (ou vache) – cervidé, c'est-à-dire printemps-été-automne ; la *naissance de la vie* mise en forme dans la petite statuette en ronde-bosse de la figure féminine et sa relation avec le feu ; la croyance dans la *continuité de la vie* formalisée dans la méthode de sépulture et enfin le feu qui par sa centralité, et malgré l'absence de représentation, est *celui qui donne la vie*. Tout ceci se réfère à la vie et non aux dieux, déesses, divinités ou puissances. C'est une vision du monde, des choses et du futur dans laquelle l'expérience du sens des événements de la vie humaine était nécessairement en rapport avec quelque chose de très immédiat : la Vie.

Cette vision du monde et du futur est partagée durant plus de 10 000 ans par tous les hommes du Paléolithique supérieur que nous avons pris en considération, indépendamment des lieux où ils vivaient parfois séparés par des milliers de kilomètres.

L'hypothèse selon laquelle les hommes du Paléolithique auraient orienté leur propre système de registres internes et leurs propres contenus mentaux en direction transcendante, pourrait être étayée par la concomitance et la simultanéité des quatre thèmes principaux (régénération de la vie – naissance de la vie – continuité de la vie – celui qui donne la vie) qui tendent à transcender la vie quotidienne normale et qui sont traités de façon véritablement singulière : dans la profondeur d'énormes cavernes peintes avec un naturalisme impressionnant, par une statuette en ronde-bosse de petites dimensions mise en relation avec les foyers domestiques, dans les éléments et les modes des sépultures et enfin par la non représentation de l'élément central de cette époque.

Agostino Lotti
Novembre 2008

La monographie originale a été écrite en italien. Il s'agit là d'une traduction.

Bibliographie (partielle) de la monographie:

Silo, *Œuvres complètes*, Vol.1, Ed. Multimage, Turin, 2000. Version française sur www.silo.net

Silo, *Œuvres complètes*, Vol.2, Ed. Multimage, Florence, 2003. Version française sur www.silo.net

Silo, *Appunti di psicologia* (Notes de psychologie), Ed. Multimage, Florence, 2008. Version française sur www.silo.net

Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Gallimard Folio, Paris, 1989.

Arnold Hauser, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, Le Sycomore, Paris, 1996

Piero della Francesca, *De la perspective en peinture*, In media res, Paris, 1998

Luca Pacioli, *De divina proportione*, Bibliothèque Ambrosienne de Milan

Laura Seragnoli, *Il Neolitico (Le Néolithique)*, Dispense del corso, Université des études de Milan

José Caballero, *Morfologia*, (Morphologie), Ed. Antares, Madrid, 1997

Denis Vialou, *Chasseurs et artistes, Au cœur de la Préhistoire*, Gallimard, Paris, 1996

Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Éditions de Minuit, Paris, 1967

E.O. James, *El templo, el espacio sagrado de la caverna a la catedral (Le temple, l'espace sacré de la caverne à la cathédrale)*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1966

Catherine Perlès, *Préhistoire du feu*, Masson, Paris, 1977

Raffaele C. de Marinis, *Dispensa del corso di preistoria* (Exposé du Cours de Préhistoire), Université des études de Milan, A.A.2006-2007