



Paroi rocheuse, paroi osseuse de la préhistoire. Le support dans l'image.

Denis Vialou

► To cite this version:

Denis Vialou. Paroi rocheuse, paroi osseuse de la préhistoire. Le support dans l'image.. Cahier des thèmes transversaux ArScAn, 2005, V, pp.19-23. hal-02186297

HAL Id: hal-02186297

<https://hal.science/hal-02186297>

Submitted on 17 Jul 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Paroi rocheuse, paroi osseuse de la préhistoire

Le support dans l'image

Denis Vialou (Muséum National d'Histoire Naturelle, USM 103-UMR 5198 CNRS)

Pas de support, pas d'art !

Cette affirmation catégorique est sans doute insupportable à un musicien, un conteur ou encore un danseur... Pourtant, elle fonde en totalité ce qui est appelé, dans sa généralité universelle, l'art préhistorique. L'acte créateur de l'art, venu de la profondeur des temps, fut de fondre l'image dans sa matière. La matière dure et durable, celle qui donne du temps à l'image en la conservant de génération en génération, dans la mémoire des hommes, et sans fin ou presque dans la nature. Supports rocheux et supports osseux sont de cette matière-temps qui révèle et reflète le génie artistique de l'Homme, mais avant tout génie technique de l'Homme, créateur d'outils.

L'homme né de la matière

C'est bien dans cette relation génératrice de formes, à manipuler et utiliser, systématiquement recherchées et normées dans la pierre tout d'abord puis dans les matériaux osseux, os proprement dits, dents (ivoire et émail), ramures de cervidés, que l'Homme est né. Le travail de matériaux bruts est à l'origine de la différenciation phylétique progressive du genre *Homo*, voici plus de 2,5 millions d'années, par rapport aux différents rameaux d'Hominidés sur une large partie du continent africain, rapportés à des Australopithèques dont la fameuse Lucy (Garanger 1992, Grimaud 2002, Otte *et al.* 1999, Vialou 2004). C'est fondamentalement dans la pierre que s'est développée continûment la pré-histoire des hommes, jusqu'à quelques millénaires en arrière pour diverses sociétés et à peine plus de deux ou trois siècles pour d'autres. Dans et de la main de l'homme, la matière rocheuse a pris une multitude de formes, de plus en plus organisées et systématiques au fil des évolutions techniques : des armes et des outils, définis

et ordonnés en types par les préhistoriens et rassemblés sous le concept d'industrie, pris comme synonyme de culture matérielle. Le travail des os est sans doute très ancien, mais la conservation de ces tissus organiques plus ou moins durs n'est guère favorable ou comparable à celle des roches. La conservation des bois et fibres est encore beaucoup plus précaire, ce qui rend exceptionnels des objets en bois très anciens, tels quelques épieux rapportés à l'Acheuléen en Europe, vieux de plus de 150-200 000 ans.

Les industries osseuses ne se sont véritablement développées qu'avec l'Homme anatomiquement moderne de la Préhistoire, précisément le créateur des systèmes de représentations graphiques et plastiques ou l'art préhistorique pour reprendre le vocable habituel. Dans cette apparente concomitance entre art et industrie, il est intéressant de noter une différence globale dans le traitement des supports osseux selon qu'ils ont été travaillés dans des objectifs techniques ou des objectifs symboliques : les outils et instruments en os épousent bien souvent les formes anatomiques des supports osseux : par exemple des poinçons taillés dans des métapodes, des propulseurs calibrés dans des merrains de ramures... Les supports osseux gravés (parfois peints — problème de conservation), comme des diaphyses d'os longs ou des omoplates ne sont pas ou très peu transformés par des tailles ; comme si la forme du support avait suffi à son choix. Les supports osseux sculptés, par exemple l'ivoire, sont eux le plus généralement transformés complètement ou en large partie comme en témoignent magnifiquement la statuaire humaine et animale réalisée par des Paléolithiques en Europe (entre environ 33 000 et 12 000 ans BP). Ces objets artistiques sont les parfaits équivalents des objets techniques en pierre : la matière initiale, le support est totalement

transformé. En d'autres termes l'élément naturel élu support est métamorphosé. Sa forme est devenue purement (voire exclusivement) culturelle : elle reflète l'intelligence, c'est-à-dire l'esprit transmis par la main de l'artis(te)(an).

Modernité de l'art et de son auteur

Pour naître dans la matière, rocheuse et osseuse, l'art est né symboliquement de l'esprit, biologiquement du cerveau. Naissance incroyablement récente, à peine une quarantaine de milliers d'années ; presque rien au regard de l'ancienneté des premiers outils de pierre ! Entre eux et l'avènement des premières formes graphiques et plastiques, l'évolution majeure et déterminante est bien celle du cerveau. Sur le plan paléontologique, seule l'évolution du squelette crânien reflète celle du cerveau. Entre *Homo habilis*, réputé comme le premier créateur d'outils, et *Homo sapiens sapiens*, réputé comme le premier créateur de représentations matérialisées, l'évolution du squelette crânien est sans commune mesure avec celle du squelette post-crânien. Comme les autres Hominidés, les plus anciens Hommes étaient déjà totalement bipèdes. Au niveau du genre *Homo*, l'évolution du squelette post-crânien, rachis, ceintures et membres concerne essentiellement les proportions et les dimensions. Celle du squelette crânien est structurelle : modification anatomique de la boîte crânienne et verticalisation de la face parachevée par la formation de la symphyse mandibulaire (menton) et celle du front redressé au-dessus d'un torus sus-orbitaire réduit. Le développement du lobe frontal est directement lié à cette élévation frontale. Sur cet axe évolutif, le cerveau est devenu un outil plus performant que jamais. La production de systèmes de représentations, dont le langage et l'art fondamentalement reliés aux modes de communications entre individus, prennent un essor accéléré incomparable par rapport à la maturation cérébrale des précédentes formes humaines. Les comportements techniques et sociaux les plus complexes également, telles la chasse-pêche et les acquisitions de matières premières, pierres, coquilles... (Vialou 1996).

À l'avènement évolutif de l'Homme anatomiquement moderne de la Préhistoire, *Homo sapiens sapiens*, correspond l'apparition des systèmes de représentations, ce qui montre leurs liens directs. Les images, au sens le plus large, apparaissent d'entrée comme des supports relationnels de communication et donc comme les supports identitaires privilégiés des communautés qui les engendrent, les comprennent, les échangent. Les

images sont la source de la modernité sociale des chasseurs paléolithiques.

Au centre du symbole, le corps

Les plus anciens témoins artistiques actuellement connus et les seuls à avoir conservé toutes leurs formes jusqu'à nos jours sont les parures : perles, pendeloques et pendentifs, diadèmes, bracelets... (Vialou 1991, 1996). Ce sont notamment d'abondantes petites perles en ivoire taillées et calibrées par des Aurignaciens. Ces objets de parure attestent que le corps fut avant toute autre paroi osseuse ou rocheuse le support préférentiel des représentations, de la relation symbolique et sociale à l'autre. Le corps, vecteur vivant de toute relation à l'autre, fut ainsi placé au centre de toute relation symbolique, comme il semble l'avoir progressivement et sporadiquement été auparavant dans des sociétés d'anciens *Sapiens*. En effet, les plus anciens comportements symboliques enregistrés sont donnés par les sépultures opérées par des *Sapiens* (moins évolués que les *Sapiens* modernes). Celles fouillées dans des abris-grottes du Mont Carmel en Palestine, sont datées entre 90 000 et 100 000 ans. Les quelques offrandes associées aux cadavres qui y furent mis au jour, des pièces osseuses fauniques, ont dû concrétiser des démarches rituelles, et donc des liens établis entre le corps du défunt et les membres encore vivants de son groupe. Le corps était donc déjà au centre de représentations symboliques éminemment sociales.

Dans tout l'art graphique et plastique du Paléolithique, les représentations corporelles, les parures, ainsi que les représentations humaines, dessins, peintures et superbement les sculptures, occupent une place déterminante dans la symbolique, soit en rapport avec les représentations animales et abstraites (les signes, formes géométriques non-figuratives), soit isolément (en particulier la statuaire au cœur d'habitats (par exemple, ceux de chasseurs gravettiens en Europe centrale et orientale — vers 25-20 000 ans). Le corps, fut donc simultanément le support vivant et mort de représentations corporelles matérialisées et le support créé d'une symbolique situant l'homme au cœur de son univers imaginaire, sur des parois rocheuses et osseuses.

La matière faite forme

Les parures peuvent être investies de formes très élaborées. On pourrait prendre pour exemple des diadèmes (des sortes de serre-têtes) gravettiens : des baguettes plates et minces (< ? cm) couvertes de

motifs géométriques complexes finement incisés. Ou encore des pendeloques à formes animales ou humaines, en ivoire ou pierre. Cependant, les éléments de parure en pierre, ivoire, os, coquille, offrent généralement des formes minimales. À la limite, souvent vérifiée, un élément de parure est tout juste un objet perforé fait pour être enfilé ou suspendu. La perforation peut être la seule transformation apportée à un matériau naturel ; une transformation minimale mais en fait une métamorphose radicale de la matière brute : les parures sont des supports élémentaires dans lesquels peuvent s'investir des significations liées à l'histoire, personnelle et collective des individus qui les portent. Les parures offrent une matérialisation primordiale du sens, en symbiose avec le corps et ses multiples relations sociales.

La transfiguration de la matière se déploie quand le support initial est sculpté ou largement taillé et incisé. Sur ce plan, les supports organiques supplantent les supports lithiques. Cela est sûrement en partie lié aux difficultés techniques, mais pas totalement ou inévitablement. En effet, des rondes-bosses taillées dans des pierres ne sont pas rares. Des roches tendres comme des calcaires (« vénus » de Willendorf), mais aussi plus dures comme des calcites (« vénus » de Sireuil) des stéatites (« vénus » de Grimaldi). Parallèlement, les supports en ivoire, montrent que des supports organiques peuvent être aussi difficiles à travailler. La statuaire en ivoire des Gravettiens et Epigravettiens en Europe centrale et orientale révèlent les compétences techniques et esthétiques de leurs artis(tes)-(ans). Il en fut de même pour des Magdaléniens en Europe occidentale comme en témoigne bellement la « Vénus impudique », trouvée et ainsi appelée, dans les années 1860 lors des fouilles du grand abri-sous-roche de Laugerie-Basse, en bordure de la Vézère (Dordogne) : une baguette en ivoire taillée pour silhouetter élégamment une jeune fille.

De façon générale, la statuaire paléolithique est si achevée que le support naturel choisi est totalement éclipsé par la forme réalisée. Le rapport matière-forme est seul perceptible et pertinent. Dans cette relation ultime et sublimée, la matière peut encore révéler ses qualités propres, rareté, texture, esthétique... (Leroi-Gourhan 1965-1995, Vialou 1991).

Cette réduction du support à sa matière, totale pour la statuaire — ce qui ouvre sur le concept d'*objet d'art* — est engagée dans la sculpture partielle d'instruments, comme les fameux propulseurs et bâtons percés magdaléniens. Les supports de ces objets utilitaires sont des ramures de

Renne (parfois de Cerf). Leur découpe suffit à en faire les instruments recherchés. Cependant, bien souvent les Paléolithiques ont transformé totalement une ou plus de leurs extrémités en les sculptant, incisant : animaux, tel le bison à tête retourné sur un propulseur de l'abri de la Madeleine (Dordogne), ou encore de surprenants phallus sur un bâton percé de Gorge d'Enfer (Dordogne).

Les parois rocheuses, irréductibles aux œuvres

À l'opposé des supports mobiliers, de pierre ou d'os peu importe, susceptibles d'être totalement mués en œuvres finies, les parois de rochers, d'abris et de porches de cavités, celles de grottes plongées dans l'obscurité gardent tous leurs caractères généraux. Sauf de rares exceptions, elles ne prêtent à une éventuelle transformation ou intégration dans une représentation que des parties réduites de leurs extensions.

L'idée banale selon laquelle des parois rocheuses suggèrent des formes figuratives, comme des nuages le font aux yeux de rêveurs indolents, n'est pas vraiment fondée. L'imaginaire des hommes préhistoriques s'est simplement parfois contenté de construire des représentations en les fondant partiellement dans des formes pariétales. Un des exemples les plus merveilleux de cette intrusion recherchée d'une découpe rocheuse naturelle dans un profil d'animal est celui du « cheval pommelé » de la grotte du Pech Merle (Lot) : la petite tête de l'animal et son encolure peinte se dérobent dans une tête et une encolure expressivement formées par la paroi rocheuse, en bonnes proportions avec le corps presque grandeur naturelle (Leroi-Gourhan 1965-1995).

Dans l'art pariétal paléolithique, tout comme dans l'art rupestre partout dans le monde (Lorblanchet 1999, Vialou 1991), les seules intégrations courantes des supports rocheux dans les représentations sont en quelque sorte partielles et/ou périphériques : il s'agit d'une part des caractères morphologiques des parois, remarqués et soulignés par les auteurs des représentations, d'autre part du phénomène de cadrage d'une représentation ou d'un ensemble de représentations. Les bosses accusées du plafond d'Altamira (Espagne) sur lesquelles des peintres magdaléniens ont astucieusement placé des bisons rouges et noirs (Leroi-Gourhan 1965-1995) sont exemplaires de la fusion de reliefs pariétaux dans les représentations. En fait, convexités et concavités, crevasses et fissures, angles saillants... ont été souvent mis à profit par les Préhistoriques pour amplifier les dimensions

expressives de leurs représentations, plutôt que pour en compléter les contours ou volumes figuratifs. Le phénomène de cadrage est également universel dans l'art préhistorique, mais pas aussi général qu'il l'est devenu dans les arts historiques — graphiques, plastiques et architecturaux. Le cadrage d'une représentation, figurative ou moins fréquemment abstraite, entre un jeu de fissures, dans une découpe rocheuse naturelle..., est une forme active d'inscription pariétale. On parle de panneaux quand un ensemble de représentations est constitué dans des limites naturellement définies par des propriétés morphologiques de la paroi rocheuse choisie, par exemple des bandeaux rocheux comme ceux de Font-de-Gaume (Dordogne) rassemblant des bisons (Leroi-Gourhan 1965-1995).

Dans tous ces cas d'intégration expressive de données pariétales dans les représentations, se manifeste clairement une intimité d'échanges entre les œuvres et leurs supports, mais pas davantage. Les unes et les autres continuent à exister dans leurs caractères propres, conjointement mais distinctement.

De la paroi rocheuse à l'espace tridimensionnel

La monumentalité de l'art rupestre fonde sa plus parfaite originalité et sa spécificité spectaculaire par rapport aux autres formes de l'art préhistorique. Elle n'a d'équivalent en Histoire que dans l'architecture et l'urbanisme.

Une paroi rocheuse n'est jamais assimilable à un support plat et uniforme, bien au contraire. La réduction à deux dimensions, photos et dessins, est incontournable pour la publication, dans le format totalement abstrait du réel de pages d'un ouvrage. Pas davantage, une paroi rocheuse ne renvoie à une « toile », un tableau. Une relation avec une fresque murale peut être suggérée quand, précisément, la comparaison se fait, non pas au niveau des parois-supports mais à celui des volumes et espaces architecturaux (Vialou 1998).

Dans des abris-sous-roche, l'espace tridimensionnel de l'art rupestre est celui du vécu des personnes qui y ont effectué des représentations ou/et y ont vécu. Les représentations matérialisent un horizon imaginaire qui se déploie sur un espace rocheux en volume : les reliefs, les creux, les dièdres et les recoins de la paroi et du site. Plus ou moins linéaire, ou creusée en entrée de cavité, élevée en porche..., la paroi d'un abri rocheux est toujours un obstacle, une limitation aux déplacements des personnes et à leurs regards. L'espace naturel du vécu, physique et

symbolique, est coupé, borné par la paroi rocheuse, quelles qu'en soient la forme et les dimensions. La paroi est partie prenante dans l'horizon du vécu des hommes qui s'y confrontent. L'art rupestre, par son positionnement sur des parois monumentales, est inscrit dans la vie comme il l'est dans la nature.

Les grottes ornées paléolithiques — une exception culturelle comparée à l'universalité et la densité des sites rupestres à l'air libre — offrent des espaces tridimensionnels particuliers. Une grotte, de quelques dimensions qu'elle soit, est un espace totalement contraint et orienté : une entrée (ou plusieurs), une galerie (ou plusieurs) un fond (ou plusieurs). On y rentre et on en ressort, c'est-à-dire que l'on parcourt un espace pendant une durée définie, limitée (par les conditions d'éclairage et fondamentalement par les conditions de vie). En grotte, les représentations se distribuent selon une construction symbolique et dynamique de l'espace ainsi naturellement orienté et architecturalement structuré : proximité de l'entrée ou du fond, passages bas et étroits, vastes ou petites salles, galeries rectilignes ou coudées, etc. Les représentations sont disposées en fonction des données morphologiques des parois et selon les propriétés architecturales topographiques. La grotte de Lascaux illustre à merveille à quel point la construction symbolique du dispositif pariétal des représentations répond à ces deux axes complémentaires, celui des morphologies pariétales et celui des architectures topographiques des cavités (Leroi-Gourhan 1965-1995, Vialou 2003) : Les grandes peintures de « taureaux » et chevaux sur le bandeau rocheux spectaculaire de la Rotonde, les animaux et signes plus petits peints dans l'étroit Diverticule axial, passant d'une paroi à l'autre par le plafond, les fines gravures dans l'étroit Passage bas qui conduit à la seconde partie de la cavité ; et dans celle-ci une accumulation de gravures et de peintures sur les parois et le plafond de « l'Abside », petite salle basse, un défilé de peintures et gravures aisément lisibles à distance dans la « Nef », haute et large galerie suivi enfin par des gravures discrètes dans la galerie des Félines, étroit diverticule final.

La grotte conçue dans sa totalité comme un support d'organisation symbolique par les Paléolithiques offre une continuité spatiale, l'unité de lieu, et une discontinuité pariétale correspondant à la distribution toujours éclatée des représentations. Dans ce type de dispositif pariétal, la mémoire enregistre le vu et fait le lien symbolique entre des représentations qui ne peuvent être visibles simultanément d'un même lieu. Il en est souvent de même dans les vastes abris ou ceux qui offrent une morphologie pariétale complexe, non linéaire. Ainsi, s'opère un glissement

de la paroi rocheuse à la paroi mémorielle qui rend possible la compréhension d'un tout au-delà de ses discontinuités matérielles.

Parvenu à ce stade de l'analyse, il est devenu clair que le support dans l'iconographie préhistorique n'existe pas pour lui-même, à moins qu'il ne soit impliqué comme matière dans l'esthétique de l'œuvre ; tel l'ivoire de mammoth pour la statuaire humaine des Gravettiens. De fait, l'intégration du support, minéral ou organique, est la condition même de l'existence de l'image. Par son support, l'image gagne sa temporalité, c'est-à-dire que le sens qu'elle revêt est inscrit dans la matière. Il en aura la durée, celle de la conservation, mais ne se maintiendra lisible, intelligible que sur un autre support, celui de la mémoire, celle de la culture dont il émane. L'image préhistorique est fondamentalement matérielle, c'est pour cela qu'elle a gagné le temps, dans sa création, et qu'elle nous est parvenue, dans sa conservation. L'image préhistorique est irrémédiablement virtuelle dans sa sémantique : elle a cessé de dire ce qu'elle représente, érodée par le temps culturel.

Éléments bibliographiques

- Garanger J. (sous la direction de) 1992. *La Préhistoire dans le monde*, Paris, Nouvelle Clio, PUF.
- Grimaud-Hervé D., Marchal F., Vialet A. et Détroit F. 2002. *Le Deuxième Homme en Afrique : Homo ergaster. Homo erectus*, Paris, Artcom/Errance.
- Leroi-Gourhan A., Delluc B. et G. 1965-1995. *Préhistoire de l'Art occidental. L'art et les Grandes civilisations*, Paris, Citadelles et Mazenod.
- Lorblanchet M. 1999. *La naissance de l'art. Genèse de l'art préhistorique*, Paris, éditions Errance.
- Otte M et al. 1999 (2^e édition, 2003). *La Préhistoire*, Bruxelles, Paris, De Boeck Université.
- Vialou D. 1991. *La Préhistoire*, Paris, l'Univers des Formes, Gallimard,.
- Vialou D. 1996 (2001 2^e édition revue et corrigée, 2004, 4^e édit). *Au coeur de la Préhistoire : chasseurs et artistes*, Paris, Découvertes Gallimard.
- Vialou D. 1998. *L'art dans les grottes*, Paris, Scala.
- Vialou D. 2003. *La vache sautante de Lascaux*, Paris, Scala.
- Vialou D. (sous la direction de), 2004. *La Préhistoire. Histoire et Dictionnaire*, Paris, collection « Bouquins » Robert Laffont.