



HAL
open science

**“ Le seul réel dans l’art, c’est l’art ”. Réalisme,
Naturalisme et Illusionnisme des œuvres d’art
paléolithique**

Patrick Paillet, Elena Paillet

► **To cite this version:**

Patrick Paillet, Elena Paillet. “ Le seul réel dans l’art, c’est l’art ”. Réalisme, Naturalisme et Illusionnisme des œuvres d’art paléolithique. Bulletin de la Société préhistorique française, 2022, 119 (3), pp.421-447. hal-03821271

HAL Id: hal-03821271

<https://hal.science/hal-03821271>

Submitted on 19 Oct 2022

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.

« Le seul réel dans l'art, c'est l'art »¹. Réalisme, Naturalisme et Illusionnisme des œuvres d'art paléolithique

« The only reality in art is art ». Realism, naturalism and illusionism of paleolithic masterpieces

Patrick Paillet et Elena Paillet

Mots clé : Art, Préhistoire, Réalisme, Naturalisme, Illusionnisme, Représentation, Iconographie

Keywords : Art, Prehistory, Realism, Naturalism, Illusionism, Representation, Iconography

Résumé

Investir le champ des images préhistoriques n'est pas un acte anodin. L'objet artistique est un puissant marqueur social et culturel. Il révèle des aspects particulièrement intimes des sociétés qui l'ont produit et peut servir le cas échéant à éclairer les mouvements qui les traversent, à évaluer la nature des échanges socio-culturels, à mesurer la qualité des partages de valeurs symboliques et à pister les relations entre groupe ou communauté au sein même de territoires physiques et de territoires symboliques qu'ils servent à baliser dans différentes dimensions. Les images reflètent une manière d'instruire en rendant visible le monde qui diffère de son exploitation induite par la culture matérielle. Les productions symboliques constituent donc une voie privilégiée vers la perception et la représentation du monde. Les négliger serait se priver de leur dimension idéologique ou de leurs intentions conceptuelles qui font parfois défaut aux classifications basées sur la seule variabilité typo-technologique des systèmes techniques (Fortea Perez *et al.*, 2004). Encore que tous les systèmes ou les productions techniques ne soient pas toujours dépourvus de valeur esthétique et donc peut-être symbolique (Beaune et Hilaire-Pérez, 2012). Mais une fois acquise la conviction que l'œuvre d'art est fondamentale comme matière à penser et comprendre les sociétés de la Préhistoire, on ne peut pas s'exonérer d'une réflexion sur sa forme, notamment dans le champ figuratif, et sur la manière dont elle traduit ou interprète la vie. L'objectivité des images est ainsi questionnée. Leur degré de fidélité au réel, souvent labellisé par les termes assez ambigus de « réalistes » ou « naturalistes », est également analysé sous l'angle d'une sémantique qui autorise le passage de l'étroit corridor entre images naturelles, images mentales et images artificielles. Loin d'une stérile guerre sémantique, cette nouvelle lecture donne à voir autrement l'iconographie préhistorique.

Abstract

Realism, naturalism and illusionism of paleolithic masterpieces

Alongside stone and bone industries and remains of hunted and consumed animals, the images placed on objects or walls constitute a gateway into the economic, social, cultural, ideological and symbolic heart of prehistoric societies. It is then necessary to study them, as these images are also a reflection of a visible world and, at the same time, of a vision of the world worth to teach. Prehistoric artists have borrowed from living world, especially animals and humans (very rare plant representations), a large part of their themes, even if abstract or geometric symbols, which are called signs, and some of which probably have figurative origin

¹ Paul Valéry, 1944, Variété V, La tentation de (saint) Flaubert, p.199.

(objects, living beings, etc.), constitute an iconographic background. But signs, as fascinating as they are to study, are products of the pure imagination and the ideal over which we have little authority because they escape nature. Then to reassure us on our capacity to decipher this world of the images, we often approach it by the outside, i.e. by form, matter, technique or style. And it is the figurative representations that lend themselves best to this exercise. Don't we often say that prehistoric art is an animal art? It is a shortcut, but also a clever way to put aside the signs that resist us. Prehistoric man, as early as the Aurignacian period, excelled in the art of representing animals, at the same time as they hunted, trapped and consumed them. The symbolic and the hunting, the bestiary and the fauna, constitute the two poles of opposite appearance - but finally similar - of a network of complex relations between the man and the animal. The bestiary is not a reasoned and exhaustive inventory of living things. It is a symbolic selection, a cultural and allegorical vision. Prehistoric artists did not draw up a natural and zoological history of the wild animals they encountered, now extinct or emigrated, and even less a manual of anatomy, ethology or animal biology. It is obvious and the simple observation of animal images would be enough to convince us. However, we still practice this exercise of more or less literal reading of the representations, because we seek at all costs, by idealizing and exalting the supposed figurative realism of the painted and engraved animals of Prehistory, to take the prehistoric out of the primitive state in which it is sometimes locked up. But by practicing this, by dissecting images in order to describe their fidelity or perfection, we neglects the innumerable departures from the art of imitation, from reality quite simply. If prehistoric art can occasionally achieve a synthesis between the vision of the hunter, the one who knows how to see, and the hand of the artist, the one who knows how to express, we should not make a doctrine of it. Between eye and hand, there is a brain in which experience and imagination mix and feed each other. Whatever the words we frequently use to describe prehistoric animal art, "realist" or "naturalist", words that seem close but can also be contrary, they take us away from reality since mimetic accuracy has never been an objective. And how could it be so, since everyone has his own perception and his own interpretation of reality. Everyone sees the visible world and bears witness to it in his own way. The images of prehistory, and more particularly those of animals, are the manifestations of these multiple and subjective visions of the world of an individual nature, as the product of an interior glance, and social, as the product of the outside, visions more or less accommodated to collective constraints. As in the Middle Ages, the true nature of the animals during the Prehistory, the nature that the artists allot to them, resides more in the ideal nor the metaphysical, the true in some way, than in the scrupulous observation of the living, the reality.

Introduction

L'œuvre d'art préhistorique nous interroge sans cesse. Elle nous déstabilise car elle oscille entre réel et imaginaire, figuratif et abstrait, visible et invisible. Performative tout en dissimulant ses intentions, elle est source de bien des frustrations. Mais à l'indigence sémantique qu'elle nous impose, elle oppose l'infinité de ses formes, parfois déployées avec ostentation. Le préhistorien est le témoin privilégié de ce paradoxe du fond qui se dérobe, parce que son rapport au monde n'est fondamentalement plus le même que celui des préhistoriques (Grosos, 2021), et, à l'inverse, de la forme qui s'exhibe. Il est l'observateur attentif du spectacle contrasté et contradictoire des images de la préhistoire, si mystérieuses et si accessibles en apparence. Nous connaissons la diversité du répertoire thématique de l'art des parois (pariétal et rupestre) et de l'art des objets (mobilier), ainsi que celle de leurs

moyens d'expression qui donnent aux images leur corps tangible comme jamais ou presque dans l'histoire des arts. Nous savons que les artistes ont emprunté au vivant, dans la nature, une part importante de leurs choix thématiques. Mais les innombrables symboles abstraits ou géométriques (les signes), dont certains ont probablement une origine figurative, sont aussi là pour nous rappeler combien sont riches les fruits de l'imaginaire et de l'idéal. Dans ce sens ils triomphent sur la nature, et ne sont pas qu'un simple « bruit de fond » iconographique.

L'iconographie préhistorique accorde au vivant, aux humains et surtout aux animaux, une place visible et centrale. L'art paléolithique est un art de chasseurs-collecteurs et il n'y a rien de déroutant à ce que les animaux soient célébrés par l'image en même temps qu'ils sont chassés, piégés et consommés. Cynégétique et symbolique, physique et métaphysique, faune et bestiaire, s'enchevêtrent. Au Paléolithique, l'animal constitue la pierre angulaire sociale et économique des communautés humaines. L'animal de chair et d'os, dont la dépouille gît aux côtés des habitats, dont les matières dures sont parfois transformées ou recyclées en armes ou en outils, parfois même en supports d'images, se fait aussi être pensé et symbolique

Par-delà l'abysse culturel qui nous sépare des créateurs paléolithiques, mais pour lesquels en vertu d'un « sentiment de commune humanité » (Beaune, 2018, p. 71) nous concevons une forte empathie, il semble que leurs images continuent d'agir hors de leur propres « systèmes de qualités » (Descola, 2010). Leur puissance d'expression, notamment dans le registre figuratif, relève presque du surnaturel. Dans tous les cas, elles ne laissent jamais indifférents. Nous sommes les témoins d'un réel effiloché, mais nous le retissons souvent malgré nous, lé après lé, pour lui redonner une existence iconique plus forte, conforme à notre réalité.

Bien des auteurs se sont interrogés sur la meilleure façon de décrire et de commenter ces images. L'utilisation mêlée, voire indistincte, des termes de « réaliste » ou « naturaliste » appliqués à cet art nous semble déprécier l'existence profonde et le pouvoir des images. Pour mieux en interroger le sens, l'opportunité et les conditions de réalisation, nous avons choisi d'appuyer notre démonstration sur les auteurs de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, qui ont forgé ces termes et les ont parfois malmenés.

Le spectacle des milliers d'animaux qui cohabitent sur les parois et les objets, auréolés du mystère de leur nature, de leurs propriétés et de leurs significations, est fascinant. Quand ces mêmes animaux nous offrent leur apparente qualité descriptive et figurative, quand ils donnent l'impression d'imiter le réel avec force fidélité ce spectacle devient un émerveillement. Les traitements formels des animaux, leur esthétique, leurs attitudes ou les liens supposément éthologiques qui les lient entre eux semblent parfois si accomplis qu'ils nous conduisent à qualifier l'art animalier paléolithique de « réaliste », voire de « naturaliste », un art où « la nature a l'air de travailler toute seule à reproduire la nature » (Focillon, 1981, p. 122 ; Fried, 1993) (fig. 1). C'est bien la réussite de l'artiste à donner l'air vrai, à représenter avec maîtrise et loyauté le monde visible, qui gouverne encore certaines appréciations des œuvres du passé, comme si elles ne s'inscrivaient que dans une finalité esthétique autonome. Nous comprenons ces images avec nos propres systèmes de codes, et nous compensons leur mutisme en leur prêtant nos propres goûts et notre esthétique. Il faut reconnaître que les images préhistoriques font voir parfois des valeurs plastiques et dénotent des savoir-faire qui les propulsent au rang des œuvres d'art, dans ce sens

spécifique que l'esthétique occidentale a forgé. Alors nous les mettons en forme pour mieux les interpréter et mieux communiquer avec elles. Et plus ces œuvres sont anciennes, plus notre admiration est décuplée. Ce n'est pas tant parce qu'elles témoignent d'une recherche du réel ou de l'imitation que naît ce sentiment, mais plutôt par une sorte de goût pour le primitif et ses valeurs formelles où la représentation de la nature est finalement plus sélective qu'imitative (Gombrich, 2004).

Les illusionnistes du passé

Si l'art est le miroir du contexte matériel de la société qui le produit, alors la floraison artistique au Paléolithique récent a dû se produire dans un contexte matériel développé. La communauté scientifique n'en doute guère aujourd'hui, mais elle a du mal à en faire accepter l'idée auprès du plus grand nombre. Partant de ce constat, certains ont exacerbé à l'inverse le réalisme des images préhistoriques en soulignant la précision du trait, la perfection du rendu ou la sensibilité de l'œuvre, sans même disséquer l'image et en mesurer précisément la fidélité. Il ne faut cependant pas occulter que ce réalisme, perçu comme exacerbé, a joué un rôle majeur dans la reconnaissance de l'ancienneté et de l'authenticité de l'art préhistorique, au moment même où on s'interrogeait sur le sens profond de la *mimesis* artistique. Le mammoth gravé sur ivoire de la Madeleine, découvert en mai 1864, a convaincu avant tout parce qu'il était radicalement mammoth du support et de la représentation (Paillet, 2011). L'imitation devient une qualité nécessaire à l'artiste, parfois qualifié de « précurseur de Raphaël et de Michel-Ange » (Figuier, 1876, p. 167) (fig. 2). L'artiste affirmerait résolument sa modernité et son statut par l'exactitude et l'élégance de la reproduction. Le réalisme constituerait même le mode d'expression consubstantiel du chasseur-collecteur (Luquet, 1926 ; Dagen, 2006). Selon ce parti pris, comme mode d'expression artistique, il découlerait naturellement des deux qualités intrinsèques du chasseur et de l'artiste, qualités qui lui seraient nécessaires pour assurer la survie de sa communauté : la précision dans la vue (observation aiguë de la nature) et l'habileté dans le geste (habileté technique de l'imitation) (Gombrich, 1996 ; Grosse, 2009). Par l'imitation de la nature animale, l'art préhistorique réalise donc naturellement la synthèse entre la vision du chasseur, celui qui sait percevoir, et la main de l'artiste, celui qui sait copier. L'exactitude scrupuleuse de l'imitation serait même le résultat le plus logique de cette équation entre l'œil et la main du chasseur/artiste dans son contexte technique et socio-économique spécifique. Les conditions d'existence détermineraient la forme et le sujet des productions artistiques. Autrement dit l'homme préhistorique représenterait son monde avec les moyens nés de celui-ci (Dagen, 2006, p. 40) dans une implacable vision déterministe et idéaliste. Mais il faut rappeler que le réalisme n'est rien d'autre qu'une construction intellectuelle définie par la théorie occidentale des beaux-arts, une vision idéaliste et plutôt abstraite des formes de la réalité, comme la perspective, le cadrage, l'esthétique, etc.

Fondée sur l'omniprésence du réel et sur la prétendue perfection réaliste, cette lecture ignore la schématisation et l'art géométrique, que les préhistoriens qualifient parfois d'« abstrait », pour ne pas laisser supposer qu'il pourrait être simplement décoratif ou ornemental et vidé de sens, pourtant omniprésents dans toutes les formes d'expression rupestres et mobilières de la Préhistoire, dès les premières productions symboliques quelque part entre le Paléolithique moyen et le Paléolithique récent. Dans les marges iconographiques, celle des tracés ou des « fouillis » d'apparence inintelligible qui ont exercé sur Henri Breuil (fig. 3), dès le début de ses travaux, une véritable fascination mêlée de répulsion, on découvre ainsi des signes plus ou moins élaborés, des motifs géométriques,

voire des représentations figuratives schématiques, « inachevées » ou stylisées. Ces entités se combinent avec des tracés indéterminés qui pourraient bien constituer comme l'écrit Michel Lorblanchet « une sorte de plasma cosmique, un magma originel où tous les êtres vivants et imaginaires se confondent en des jeux formels ... une intention ... » (1986, p. 9). Les belles images réalistes, portées au Panthéon de l'art préhistorique, ne constituent finalement que la partie émergée et la plus spectaculaire du vaste imagier quaternaire. Il apparaît aujourd'hui que les formes semblent pouvoir évoluer indépendamment du cours progressif de l'histoire, supposé idéal ou naturel, selon des lois propres et dans une certaine temporalité non-linéaire et buissonnante. Les statuettes animales du Jura Souabe en Allemagne (Vogelherd, Hohlenstein-Stadel, etc.) et le bestiaire pariétal de la grotte Chauvet à l'aube du Paléolithique récent nous rappellent que l'art n'est pas né à partir de balbutiements graphiques pour évoluer vers un « naturalisme figuratif », selon une trajectoire unilinéaire et ascendante.

Nous vivons aujourd'hui entourés d'images de tous les temps et de tous les lieux. Les hommes préhistoriques n'ont vécu qu'avec leurs propres images. Les artistes ont existé indépendamment ou presque de leurs prédécesseurs et de leurs propres œuvres. Leur création s'est produite dans un espace quasi vide. Cela est fascinant car nous avons appris que les œuvres se nourrissent en général de celles qui les ont précédées. En même temps que nous nous émerveillons devant le pouvoir de l'illusion qui transpire de ces vieilles images, nous perdons un peu de notre regard critique et nous ne remarquons plus, derrière le style qui domine ou qui commande, les déformations, les modifications, les réductions ou les simplifications, c'est-à-dire les écarts avec la réalité qui touchent les représentations et qui devaient leur donner leur « force d'expression » et leur « causalité agissante » premières (Descola, 2010). Sur les parois des grottes, des abris ou des sites à l'air libre et sur les objets, les représentations animales entretiennent avec la réalité un réseau de rapports qui doit être apprécié dans une certaine épaisseur symbolique.

Réalité ou illusion, une question de perception

Les représentations sont empruntées à l'expérience et à l'imagination : elles sont cognitives. Ce n'est pas le monde extérieur que les artistes se sont acharnés à traduire. Au reste existe-t-il vraiment, hors de leur regard et plus globalement de leur monde sensoriel ? Dans les faits, ils ont retravaillé, remodelé et fragmenté la réalité en fonction de leur propre rapport au monde, de leur vision du monde, de leur monde intérieur ou de celui de la communauté à laquelle ils appartenaient, des messages qu'ils souhaitaient transmettre ou des effets optiques qu'ils souhaitaient produire (Groenen, 2007), de leur propre maîtrise technique et peut-être même de leur inventivité, si cette dernière qualité avait bien du sens et une certaine importance à l'époque préhistorique. Ils ont donné ainsi aux êtres l'apparence de la vie au moment où les images pénétraient les corps tangibles de pierre et d'os et échappaient ainsi à leur monopole. Et cette vie rêvée est formidablement plus complexe et bigarrée que la vraie vie. Les œuvres se sont progressivement éloignées de la réalité et cette disjonction a facilité ce que Gombrich (1996) définissait comme les mécanismes de la projection, c'est-à-dire la faculté de discriminer les informations à partir d'images indécises ou moins précises. Ces pouvoirs de projection, en atténuant les capacités perceptives, ont donné la priorité au savoir conceptuel sur les processus de la vision et ont même suscité des inventions ou des entorses à la réalité. Ce sont en quelque sorte ces anomalies, ces anormalités dans les images, même les plus subtiles, qui leur permettaient de mieux fonctionner et d'être plus faciles à mémoriser (Paillet, 2019) (fig. 4). C'est un peu le principe de la Chimère cher à

Carlo Severi (2007) qui interroge les formes iconiques et linguistiques de la mémoire. Il insiste sur les dispositifs visuels non imitatifs, chimériques en quelque sorte, propres aux sociétés dites « sans écriture », qui constituent des supports d'opérations mentales et d'énonciations visant à transmettre et pérenniser leur mémoire. Il met en avant le rôle du rituel, de l'image et de la parole dans la transmission mémorielle.

Ces réflexions sur la manière dont le vivant est perçu et choisi, c'est-à-dire observé et en même temps imaginé, et sur la façon dont il est figuré, traduit en images, font deviner un peu du sens et de la valeur propres des représentations. Beaucoup s'interrogent sur le sens profond de ces traductions graphiques ou sur ce qu'elles donnent à voir du monde notamment à travers l'idée qu'elles puissent servir de support d'ontologies du monde (Descola, 2009, 2021) ou de transmission de mythes essentiels (Le Quellec, 2004, 2021) ou encore en ce qu'elles révèlent des modes d'être au monde (Grosos, 2021). Mais plus simplement, les images nous forcent à penser et à comprendre (Maupassant, 1888), car l'artiste appréhende la réalité à travers une multiplicité de filtres et, en premier lieu, son propre système physiologique sensoriel qui informe son cerveau, libre ou contraint de reconstruire et d'interpréter le monde ainsi proposé. « Quel enfantillage d'ailleurs, de croire à la réalité puisque nous portons chacun la nôtre dans notre pensée et dans nos organes. Nos yeux, nos oreilles, notre odorat, notre goût différents créent autant de vérités qu'il y a d'hommes sur la terre. Et nos esprits qui reçoivent les instructions de ces organes, diversement impressionnés, comprennent, analysent et jugent comme si chacun de nous appartenait à une autre race » (Maupassant, 1888, p. XVIII). Parce qu'elles convoquent l'ouïe, l'odorat, la vue, le toucher et d'autres sens, les expériences sensorielles sont multiples et sont certainement différentes selon les sociétés (Beaune, 2018). Interroger le rapport à la réalité c'est un peu comme esquisser une phénoménologie. Nous prenons connaissance du monde qui nous entoure à la faveur de diverses activités perceptives qui constituent un système de traitement de l'information. La perception immédiate est d'origine sensorielle. Nous voyons, sentons, entendons grâce à nos récepteurs sensoriels. La perception est également en nous sous la forme de représentation. Par la mémoire nous avons une connaissance de notre environnement partagée ou individuelle. Nous élaborons ensuite un réseau de significations qui relève de la cognition non perceptive.

Images naturelles et images artificielles prennent en charge et filtrent la réalité chacune à leur manière. Les premières ont une double origine. Les images naturelles sont d'abord perceptives. Les séquences de stimuli sensoriels, par exemple ceux de nature visuelle, générées par l'environnement grâce à la lumière, éveillent notre regard extérieur à la faveur des mécanismes physiologiques complexes de la perception immédiate et spontanée. Mais nous ne voyons pas tous de la même manière, ou les mêmes choses, et ce indépendamment des pathologies qui sont susceptibles de nous affecter (troubles ou perte de la vue). Au processus perceptif du stimulus physique et de sa réception s'ajoutent les mécanismes de la perception et la sensation psychologique. Car en effet, si nous partageons plus ou moins une certaine composante naturelle du regard, c'est-à-dire de la perception, beaucoup nous singularise quant à son autre composante, culturelle cette fois-ci, la sensation. Car la vision est culturellement déterminée, notre regard est en quelque sorte programmé. Nous apprenons toujours à voir et à discerner dans la profusion des « impressions sensibles » (Descola, 2010). Cela vaut également pour les autres sens que nous avons souvent tendance à dissocier. Comme E. Gombrich le soulignait, la vision est incontestablement subjective et participe des « mystérieux problèmes de la perception »

(Gombrich, 1996). La dimension culturelle de la perception est un sujet largement débattu par les anthropologues, les historiens (Beaune, 2018), tout comme les historiens de l'art. L'œil humain est le même pour tous pourtant il tire son interprétation « de son capital de modèles, catégories, habitudes de déduction et d'analogie » (Baxandall, 1985). Le monde visible a été représenté de manières différentes au cours de l'histoire et dans les sociétés les plus diverses. La dimension sociale et culturelle du regard ménage évidemment une place à la sensibilité de l'individu, à sa vision personnelle. Les images naturelles sont ensuite psychiques ou mentales. Le corps, devenu médium, lieu des images, produit consciemment (mémoire, imagination, etc.) ou inconsciemment (rêves, hallucinations, etc.) tout un monde d'images spécifiques à chaque individu et en même temps accommodées aux représentations collectives de son groupe social. Ces images sont le produit d'un regard intérieur plus ou moins individuel et collectif, exclusif ou perméable. L'un et l'autre de ces regards portés sur le monde le transforment radicalement. On les dit naturels alors qu'ils sont partiellement conditionnés du point de vue social et qu'ils ne forment de surcroît qu'un mode d'accès, parmi d'autres, au réel et à son environnement multisensoriel. Dans l'art égyptien, nous apprend Gombrich (1996), « les choses sont reproduites comme les révèle le sens du toucher, le plus *objectif* des cinq sens qui précise la forme permanente des choses sans tenir compte des données changeantes des points de vue » (1996, p. 15). Ces regards particuliers, du dehors et du dedans, sont les agents de nos activités imageantes et plus précisément des images artificielles, c'est-à-dire des (re)présentations. Et pour exister matériellement et tangiblement ces images, faites de souvenirs multisensoriels, doivent tout à la main de leur créateur, qu'il soit un individu ou un collectif. Elles ont aussi besoin d'une technique ou d'un mode d'expression, qui peut exercer de lourdes contraintes, ou d'un dispositif, d'un médium/support et, *in fine*, pour prendre du sens, d'un public ou d'un récepteur (Belting, 2004), soi-même, sa famille, sa communauté ou sa société.

« Le pain spirituel » ou l'artiste intercesseur du groupe

Puisque derrière ces images il y a bien une vision, une perception et une conception du monde et il y a la sensibilité et la main des hommes, il est sans doute légitime de s'interroger aussi sur les créateurs, les faiseurs d'images, les exécutants, les artistes ou artisans, peu importe finalement le terme pour les désigner, sur ces femmes et /ou ces hommes rompus à l'exercice des activités esthétiques. Nous ne savons finalement que bien peu de choses, d'eux-mêmes, de leurs envies, de leur libre-arbitre qui émanciperait leur personnalité ou, au contraire, de leur subordination à des formules, des normes collectives ou des croyances strictes dictées par un contexte social et idéologique qui entraverait leur individualité (Sauvet, 1990) (fig. 5). Pourtant les images voudraient parler de leurs créateurs, nous dire leurs manières de penser et de voir le monde, leur propre subjectivité et peut-être même leurs propres ontologies (Descola, 2010). Figurer le réel c'est lui donner une visibilité pour soi-même et pour les autres, une apparence – c'est la vocation des images : « l'art ne reproduit pas le visible, il le rend visible » écrit Paul Klee (1982, p.34).

Mais les figurations du monde se cachent aussi derrière le regard, l'outil, la technique, la dextérité, le talent... tout comme la culture, les conventions, les intentions et les objectifs de tout un groupe. Parler du faiseur d'images est certainement fondamental, mais forcément complexe. Si l'on prétend analyser son œuvre on doit à un moment donné questionner son statut (fig. 6). Notre conception esthétique moderne, au moins depuis la Renaissance et « le retour à l'idéal classique de l'image ressemblante » (Gombrich, 1996, p. 131), place l'artiste au centre de la création et le propulse même hors de son corps social. C'est le triomphe de

l'individu. Mais dans bon nombre de sociétés occidentales ou non l'exécutant n'a pas la même individualité humaine. Sa production se situe quelque part hors de ses propres attributs. « Tout individu est sujet des groupes dont il est constitué et qu'il constitue ... la conflictualité centrale se situe entre la nécessité d'être à la fois soi-même et membre d'un groupe. » (Michel-Scotti, 2011). L'artiste traduit des intentions qui ne sont pas totalement les siennes, répondant ainsi à des besoins sociaux, voire politiques, qui le dépassent (Guy 2020). Il est comme un intercesseur anonyme et sa main servile, certainement magique si l'on en croit M. Raphaël (éd. 2013), n'est-elle finalement qu'adroite et complaisante ? Kandinsky nous apprend ainsi que l'artiste est là pour offrir au peuple le « pain spirituel » dont il a besoin, sans parfois même en avoir conscience (1989). Dans notre domaine de la Préhistoire, ignorer l'artiste serait courir le risque de nous priver purement et simplement des enseignements que sa double expérience vécue, individuelle et collective, nous apporte (Sauvet, 1990, p. 85). Mais ignorer le groupe c'est prendre le risque d'oublier les sources et les conditions de la création. Toutefois, la main de l'artiste n'est jamais totalement captive des agréments de l'esprit ni de la société. Il lui arrive d'être personnelle, parfois même audacieuse (fig. 7). Car si « l'esprit fait la main, la main fait l'esprit » (Focillon, 1981, p. 128). Par ailleurs, le regard original que nous portons sur l'œuvre de l'artiste préhistorique, naturellement différent de son propre regard, nous autorise aussi bien des libertés, notamment de le considérer comme en vraie responsabilité face à son œuvre et d'en apprécier la dimension esthétique ou conceptuelle sans y projeter notre propre goût autant que possible.

On dit que l'art n'est jamais vraiment indépendant de la société dans laquelle il est produit, qu'il est soumis à des normes et des régulations sociales et culturelles strictes, qu'il est un produit historique en quelque sorte. Il peut aussi être une réaction à la société. Mais il est également le produit d'un terroir et *in fine* celui d'un individu, qualifions le définitivement d'« artiste ». Parce que l'art se fait avec les mains et l'esprit, l'étude détaillée et raisonnée des représentations devrait nous permettre de mieux apprécier la liberté et la personnalité de leur créateur, aussi ténues soient-elles. L'art nous donne accès à l'univers intérieur de l'artiste tout en révélant une partie du monde extérieur : « Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament » (Zola, 1866). L'image est donc l'un des rares matériaux donnés aux préhistoriens pour esquisser une psychologie de la représentation et de la création préhistoriques, pour pénétrer les traditions culturelles et pour se glisser dans le « royaume des rêves » dans lequel l'artiste a pu trouver une certaine liberté de créer (Gombrich, 1996, p. 98).

Etant forcément distincte de la réalité, sans quoi il n'y aurait pas d'œuvre d'art, l'image imite ce qu'elle représente, « la présence d'une absence » (Belting, 2004, p.13). Comme le précise Huyghe, « son ambiguïté fondamentale – ne pas être ce qu'elle représente, mais ressembler à ce qu'elle n'est pas – lui vaut une double suspicion : fictive, elle trompe, faite à l'imitation d'une autre réalité, elle est source de désordre » (Huyghe, 2006, p. 10). Dans l'esprit de Maupassant, le créateur réaliste n'est qu'illusionniste (1888). Toute la question de la *mimésis*, au sens aristotélicien, est condensée dans ces propos puisque l'image supposément naturelle et l'image artificielle restituée par l'artiste sont l'une et l'autre des ambiguïtés, des apparences, de pures illusions, des tromperies parfois magistralement orchestrées par des artistes, régulièrement qualifiés de « professionnels » ou *a contrario* d'« autodidactes ». À cet égard, E. Auerbach (1946) et L. Spitzer (1970) dressent une approche subtile de la notion de *mimesis*, l'interrogeant l'un à l'aune d'une vision

généralisante de l'histoire des productions humaines et de leurs rapports au monde, l'autre à la recherche de critères soulignant une stylistique du réalisme.

Dans un autre registre, ces images, qui traduisent ou interprètent des éléments ou des moments de la réalité, qui sont nécessaires et opérantes, « non tant parce qu'elles sont le produit du réel (et de l'idéal), mais parce qu'elles produisent du réel (et de l'idéal) (Baschet, 2008, p. 9), témoignent aussi parfois d'une maîtrise des procédés techniques et d'un savoir-faire qui transcendent à leur tour les œuvres et leur propre degré de réalisme.

Réalisme et Naturalisme : un dualisme paléolithique ?

Préalablement à toute considération sur le réalisme ou le naturalisme des œuvres de la Préhistoire, il convient de revenir un instant sur le sens que nous donnons à ces termes, car il n'est pas forcément unique et partagé. Si la réalité et la nature sont appréhendées, puis traduites en images par les artistes de la préhistoire à travers les filtres physiologiques de leur perception, ceux psychiques de leurs idées et de leurs propres manières ou de leur propre touche, comme nous l'avons vu plus haut, il est nécessaire de savoir de quoi on parle quand on qualifie une entité figurative de « réaliste » ou de « naturaliste ». La proximité sémantique rend l'entreprise difficile. Bien que relevant de deux doctrines différentes, les deux termes ont une histoire commune au cœur des mouvements artistiques et littéraires de la 2^{ème} moitié du XIX^{ème} siècle. On considère que leur sens est évident, alors qu'il est en fait plus ou moins partagé dans la communauté des préhistoriens en fonction de leur propre perception des témoignages artistiques. C'est particulièrement le cas de l'adjectif « naturaliste » dont on affuble nombre de représentations figuratives de la préhistoire, notamment vers la fin du Paléolithique récent. Si le terme est complexe, c'est bien parce que sa définition a évolué au fil du temps et des disciplines dans lesquelles il était employé (sciences, arts, littérature, théâtre, etc.).

En tant que nom commun, et dans un registre un peu différent, le terme fait référence à l'approche naturaliste du bestiaire, méthode d'analyse et de description des œuvres qui consiste à mettre en comparaison morphologique et éthologique le motif et son modèle naturel supposé, l'animal vivant ou fossile, pour en évaluer l'efficacité mimétique (Bandi *et al.*, 1984 ; Paillet, 1999 ; Man-Estier, 2011). Le naturalisme est donc lié à l'Histoire naturelle. Un naturaliste est en effet un scientifique qui pratique les sciences de la nature et qui en étudie les faits et les productions. C'est l'approche philosophique développée notamment par les botanistes et les zoologues depuis les Lumières, dans l'idée de documenter le monde vivant de manière objective (matérialiste) et non en tant qu'œuvre de Dieu (spiritualiste). De ce dualisme principal naît indirectement l'idée de l'ontologie, ou mode d'identification au monde, dite « naturaliste » telle que décrite par Ph. Descola (2009, 2021) à l'endroit des cosmologies occidentales. C'est dire combien les acceptions liées à ce terme sont multiples et différentes.

Comme adjectif, « naturaliste » est régulièrement utilisé comme synonyme de « réaliste » (Lorblanchet, 1992) et plus souvent encore, pour marquer un état supposément supérieur d'achèvement et de perfection dans la reproduction de la nature. Ce naturalisme, débarrassé de tout affect et artifice, devrait donc correspondre à un état de reproduction photographique du réel supposément objective. Les indéniables qualités graphiques de certains animaux préhistoriques et la précision de leurs détails nous feraient croire à cet état de perfection imitative, accentuée en quelque sorte par l'économie des moyens déployés et leur maîtrise

apparente (fig. 8). Mais aucune œuvre de la Préhistoire ne peut prétendre à un tel niveau d'objectivité. « L'hypothèse d'une imitation exacte de la nature n'est donc pas recevable » (Groenen, 2007, p. 137). Le terme de « naturaliste » est rejeté avec défiance et scepticisme. En philosophie, en théologie, le mot rencontre un écho similaire car la nature y est souvent perçue selon deux idées maîtresses, deux conceptions qui opposent une nature matérialiste ou physique et une nature mythique ou poétique (Hadot, 2004). Le terme désigne un courant de pensée qui considère la nature comme seule réalité, s'opposant aux métaphysiques diverses. On retrouve ici la curieuse disjonction entre réalisme/naturalisme et symbolisme, même si la frontière qui les sépare est évidemment perméable. Elle est même une artificielle vision de l'esprit historiquement déterminée dans la culture positiviste du XIX^{ème} siècle. Mais à ce stade « réalisme » et « naturalisme » ne sont toujours pas clairement distingués.

Enfin, de manière rare, mais dont on ne peut ignorer la filiation avec la notion revisitée à la fin du XIX^{ème} siècle, l'adjectif renvoie parfois à l'idée d'indicible, d'affleurement de la nature profonde, essentielle, du sujet (l'être), au-delà même de sa ressemblance ou de sa non-ressemblance formelle (le paraître) (fig. 9). La différence est ténue, car si l'on se réfère à la nature des choses on quitte précisément le monde du paraître pour pénétrer l'univers du sensible et de la sensation. Ce qui compte alors c'est d'exprimer un caractère essentiel du sujet, ce qui caractérise son apparence et sa personnalité, et donc d'évacuer l'accessoire, qui n'a pas sens à être raconté. Le Naturalisme n'est donc plus considéré comme un réalisme sublimé mais comme un réalisme détourné, un projet esthétique plus sensible ou plus idéologique. Il conduit à la schématisation ou à une certaine simplification des formes, à l'image des stéréotypes, formules de base de la reproduction descriptive qui ne naissent pas des impressions visuelles, mais plutôt d'une idée ou d'un concept (Gombrich, 1996). Les formes d'art sont édifiées sur le savoir conceptuel plutôt que sur les processus de la vision. Ces images-types, toujours schématisées à des degrés divers, parfois simplifiées ou exagérées sont alors toujours différentes de la réalité mais imprégnées par l'identité des écritures personnelles et sociales. Comme l'a écrit Maupassant, « le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable » (1888, p. XVII).

En considérant que le naturalisme peut correspondre à l'expression visuelle de la « vraie » nature d'un être (animal ou humain), de ses qualités propres ou de celles que lui attribuent ses créateurs, l'acte de figurer devient réécriture du réel, mêlant ce que l'on voit et ce que l'on sait ou ce que l'on projette dans un contexte culturellement orienté. Et il est souvent difficile dans une image de séparer ce qui est dû à la perception et ce qui relève de la projection. On en revient schématiquement à ce « réalisme intellectuel », comme expression d'une vision du monde qui convoque le savoir et le ressenti, c'est-à-dire des représentations mentales, des projections, que Georges-Henri Luquet opposait au « réalisme visuel », comme traduction du monde vu (1923).

Ces nuances sémantiques ne sont pas sans intérêt et nous privilégions cette dernière définition qui donne à voir autrement l'iconographie préhistorique.

De « l'art vivant »

La définition que nous proposons de naturalisme rejoint celle en usage dans les cercles littéraires et artistiques de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle (Man-Estier et Paillet, 2013), par lesquels il n'est pas inutile de faire un court détour, les ayant déjà un peu introduits en citant Guy de Maupassant. La concomitance temporelle des mouvements artistiques, sur

lesquels nous basons notre réflexion, et la propre discipline préhistorique n'est d'ailleurs pas sans rapport. La marche forcée du progrès est aussi un temps pour apprendre de soi et sur soi, de ses origines et de ses expressions symboliques (Labrusse 2019). Le réalisme et, dans une continuité affirmée et bientôt dépassée, le naturalisme, y sont placés en exergue. Ils s'inscrivent dans une filiation plus ou moins revendiquée avec les modèles positivistes présents dans la sphère intellectuelle et en rupture avec la tradition spiritualiste et le goût romantique. Inspiré par le réalisme de Stendhal, Honoré de Balzac, Gustave Flaubert et les frères Edmond et Jules de Goncourt, comme par la doctrine d'Hippolyte Taine notamment, Émile Zola érige en système ce naturalisme littéraire. Dans sa courte mais essentielle préface de la 2^{ème} édition de *Thérèse Raquin* (1868), il définit en quelques mots sa conception du roman scientifique. Au fil de ses écrits, notamment dans le dogmatique *Roman expérimental* (1880), il met en circulation le terme, le théorise et en redéfinit les frontières avec plus de précision. Il le relie à la fois à une rigoureuse démarche scientifique et expérimentale, sous l'influence de Claude Bernard, et à un projet littéraire et esthétique à part entière, partagé entre plusieurs romanciers et peintres – ceux-là mêmes qui finiront sur le tard par se désolidariser, jugeant que cette démarche constitue une impasse. Avant Zola, on reconnaît généralement chez Flaubert et Balzac les prémices de ce mouvement, mais il est alors appelé « réalisme » plutôt que « naturalisme ». Chamfleury, qui théorise le mouvement, imagine d'ailleurs que le propre mot de réalisme « ne durera guère plus de trente ans, [...] un de ces termes équivoques qui se prêtent à toutes sortes d'emploi et qui peuvent servir à la fois de couronne de laurier et de couronne de choux » (1857, p.5). C'est aussi lui qui défend Courbet, en soulignant sa « conviction » (1857) ou éditant dès 1855 le catalogue des œuvres exposées par le peintre qui font un scandale retentissant. G. Courbet y écrit « j'ai voulu puiser dans l'entière connaissance de la tradition le sentiment raisonné et indépendant de ma propre individualité [...]. Faire de l'art vivant, tel est mon but » (Courbet, 1855). Chacun à leur façon, Maupassant, les frères Goncourt, Duranthy et d'autres se placent dans cette lignée, en complexifiant encore leur approche (Hamon, 2015). Petit à petit, il ne s'agit plus seulement de montrer le réel tel qu'il est, de l'exposer fidèlement, mais il faut aussi l'expliquer, en saisir le fonctionnement et en exposer les difformités : « toute l'opération consiste à prendre les faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des faits, en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux, sans jamais s'écarter des lois de la nature » (Zola, 1880, p. 8). Le roman inachevé de Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* (1881), constitue ainsi un modèle du genre, l'auteur allant jusqu'à faire de ses héros des naturalistes qui s'ignorent, dans une mise en abyme restée célèbre où ils deviennent peu à peu tels des insectes observés sous le microscope du lecteur attentif. Alors, le naturalisme, véritable système de pensée, s'éloigne du réalisme afin de décrire et d'exposer la réalité sociale. Il porte une part d'expérimentation, de mise à l'épreuve du réel. Derrière les faits narrés qui apparaissent au premier abord parfaitement objectifs, ces auteurs entendent rechercher, documenter, mettre en scène et manipuler à des fins idéologiques la nature profonde de leur réalité, de la réalité sociale qu'ils traduisent par leur style et leur personnalité, effacés ou parfois plus voyants. L'entière construction romanesque des Rougon-Macquart n'est pas autre chose.

Finalement, n'est-ce pas ainsi que nous devrions considérer les représentations figuratives préhistoriques dans leur double ascendance matérielle et idéale ou sensible ? Une image froidement « réaliste », une « photographie banale de la vie » (Maupassant, 1888) n'aurait besoin d'aucune convention pour fonctionner, puisqu'elle serait un simple reflet matériel, imprimé sans émotion sur une surface quelconque, un reflet impersonnel de la réalité,

n'ayant aucune intention conceptuelle et donc aucune réaction particulière à provoquer. C'est bien cette fois-ci la définition de ce réalisme et son application éventuelle à l'art du Paléolithique, qui peuvent être questionnées. Si l'on reprend la proposition de Georg Lukács, il faut pouvoir distinguer le « raconter » du « décrire » (1936 ed. 2021). Puisque l'art préhistorique est fait de conventions, ou plutôt d'une alternance de respects et de transgressions de ces conventions, c'est bien qu'il vise autre chose qu'une simple description du référent, quelque chose de sa nature essentielle et significative, quelque chose qui appartient à une vision du monde. Dans ce sens l'art animalier préhistorique nous semble donc bien « naturaliste » méthodiquement, d'abord dans sa capacité à rechercher, voir, documenter, penser, étudier, expérimenter, dépasser et transcender le réel, à agir en quelque sorte sur la réalité, et en même temps dans sa fonction sociale, c'est-à-dire sa faculté à en extraire de la substance à méditer (fig. 10). Zola dégagait trois grands thèmes du naturalisme littéraire à la française, à savoir l'influence de l'hérédité, le choix des héros parmi les basses classes et l'utilisation du monde urbain. À notre tour, nous pouvons proposer de distinguer trois grands thèmes de l'art naturaliste paléolithique. Il s'agirait d'abord du corpus, relativement réduit, des animaux représentés. Les mammifères ongulés dominent dans l'esprit et à travers la main de leurs créateurs. Dans cette même optique, l'utilisation préférentielle du monde animal et humain, aux dépens du monde végétal et minéral, doit être soulignée. Enfin, accordons une place à l'influence du tempérament et du comportement des bêtes, qui infusent dans chaque représentation et servent, bien plus que les détails anatomiques, au surgissement de l'« effet de réel » (Barthes, 1968).

Ces trois critères, sur lesquels nous reviendrons, nous obligent à rappeler enfin que toute représentation artistique figurative est profondément subjective. Champfleury écrit dans *Le Réalisme* que « ... La reproduction de la nature par l'homme ne sera jamais une *reproduction*, ni une *imitation*, ce sera toujours une *interprétation*. » Il poursuit sa pensée en donnant l'exemple de dix élèves en paysage, sous la direction d'un même maître et réunis à la campagne pour copier le même site, et dont aucune des esquisses finales ne se ressemble, alors qu'en même temps dix appareils photographiques (des daguerréotypes à l'époque) ont rendu exactement le même paysage. « Cependant tous les dix (élèves) ont copié avec toute l'exactitude possible les mêmes arbres, la même prairie, la même colline. Il y a même de telles dissemblances que l'herbe des champs qui paraît *verte* à celui-ci, a été peinte *rousse* par celui-là ; le site est riant et gai, quelques-uns l'ont vu mélancolique et sombre. A quoi tient cette différence ? A ce que l'homme, quoi qu'il fasse pour se rendre l'esclave de la nature, est toujours emporté par son tempérament particulier qui le tient depuis les ongles jusqu'aux cheveux et qui le pousse à rendre la nature suivant l'impression qu'il en reçoit » (Champfleury, 1857, p. 92). Il en était ainsi à l'époque paléolithique face à un même – ou semble-t-il le même – animal. Gombrich complète cette pensée simplement : « Nous voyons tous les mêmes formes vivantes, mais d'un regard différent » (Gombrich, 1996, p. 10). Dans ce sens l'art animalier préhistorique est bien « réaliste », dans sa capacité à rechercher, interpréter et reconstruire le réel, dont il témoigne d'une connaissance directe, et, en même temps, à en extraire du sensible et de l'éphémère. Comme l'écrit le peintre William Turner : « Mon travail consiste à peindre ce que je vois, non ce que je sais être là » (Turner, éd. 2020).

L'art animalier préhistorique est donc naturaliste par sa quête de l'essence du vivant et réaliste par ses apparences trompeuses.

Des images ... mais quelles images ?

Nous découvrons les animaux encore vivants de la Préhistoire, comme les chevaux, les bovinés, les cervidés et les caprinés par exemple, avec un regard nouveau à travers les représentations préhistoriques, et avec le regard de l'artiste. « C'est au souvenir des images créées par l'art que nous sommes redevables de cette conscience plus aiguë et plus raffinée » (Gombrich, 1996, p. 152). Les chevaux de Przewalski, les bisons d'Europe ou les bouquetins par exemple, que nous n'avons guère l'occasion d'observer tous les jours dans notre nature anthropisée, sont venus à évoquer devant nos yeux les chevaux de Lascaux, les bisons d'Altamira ou les bouquetins de Niaux. Ainsi ces représentations créent des sortes de rapports réciproques. L'art peut apprendre à voir. « Les choses sont parce que nous les voyons, et ce que nous voyons, et comme nous le voyons, dépend des arts qui nous ont influencés ... les gens voient des brouillards, non parce qu'il y en a, mais parce que des poètes et des peintres leur ont enseigné la mystérieuse beauté de ces effets ... Ils n'existent qu'au jour où l'art les inventa » (Wilde, 1928, p. 56).

Les images deviennent supports d'intention destinés au spectateur. C'est ainsi que Ph. Descola perçoit l'ontologie du monde qu'il qualifie de naturaliste, née de la ressemblance entre la création humaine et une « nature » toute choisie, voire idéalisée, dont l'artiste n'hésite pas à modifier les propriétés (Descola, 2021).

Parmi les animaux, ce sont notamment ceux que l'on mange ou que l'on exploite qui sont des acteurs iconographiques privilégiés, toujours dans des proportions respectives qui varient d'une époque à l'autre, d'une région à l'autre, d'un site à l'autre. Les grands herbivores comme les équidés, les bovinés (bisons et aurochs), les cervidés (rennes, cerfs et biches notamment) et les caprinés (bouquetins) par exemple sont souvent, voire toujours, fidèles au rendez-vous donné par le chasseur et l'artiste. Mais les animaux que l'on redoute, comme les mammouths, les rhinocéros, les félins (lions des cavernes) ou les ours par exemple, ne sont pas toujours rejetés au fond des grottes où dans des répertoires quantitativement négligeables (fig. 11). Ils constituent parfois, dans certaines périodes anciennes comme l'Aurignacien (félins, rhinocéros, ...) ou dans certains sites comme la grotte de Rouffignac (mammouths), des thèmes figuratifs dominants (fig. 12). Les oiseaux, sédentaires ou migrants, les nocturnes ou les diurnes, et les poissons aussi (salmonidés notamment) ne sont pas rares, même si nous sommes souvent en peine pour les qualifier plus précisément du point de vue générique, *a fortiori* spécifique. Ce flou zoologique entoure bien d'autres animaux, parfois même majoritaires dans certains corpus, et que l'on range dans la catégorie bien nommée des « indéterminés ». Mais indéterminés pour nous, pas forcément pour les préhistoriques. Faut-il voir là les effets de notre incapacité naturelle à décrypter ces images parce que leur pouvoir de projection ne s'exerce plus à notre endroit ? Nous ne parvenons pas à faire entrer ces animaux dans nos catégories zoologiques. Faut-il y voir alors un soubresaut de cette approche naturaliste où la caractérisation se joue de la classification linnéenne du vivant en offrant la part belle à ce qui constitue profondément l'animal en tant que quadrupède ou plus rarement bipède non-humain, fut-ce partagé d'une espèce à l'autre, ou différent au sein d'un même cortège spécifique ? Les artistes préhistoriques n'ont que faire de la classification taxonomique du vivant. Nos familles, nos genres ou nos espèces n'ont guère de sens ou en tous cas ne possèdent pas ce sens classificatoire à leurs yeux. Faut-il alors, plus simplement encore, considérer que les bêtes à cornes, à bois, à griffes, à dents, à peau nue, à poils ou à plumes, mangeurs de viande ou d'herbe, bonnes ou moins bonnes à consommer, paisibles ou irascibles, mâles ou femelles, etc., avaient à leurs yeux plus de sens et suffisaient à leurs intentions ? Ce qui ne les privait

pas d'ailleurs et à l'inverse de caractériser certains animaux presque au niveau de l'individu, par la médiation de multiples détails anatomiques ou éthologiques uniques.

Pour en terminer avec le bestiaire, d'autres animaux sont plus exceptionnels que ceux mentionnés plus haut, sans que leur importance économique ne soit systématiquement négligeable (Sauvet 2019). C'est le cas par exemple des mammifères marins (phoques, cétacés), des canidés (loups, renards), de certains félins (panthères, lynx), de certains cervidés (mégacéros, élans, daims) et caprinés (chamois), des mustélidés (belettes, gloutons, loutres), des rongeurs (lapins, lièvres, marmottes), de certains antilopinés (saïgas), des reptiles (serpents, tortues), des batraciens (salamandres, tritons, grenouilles) et même des insectes (sauterelles, coléoptères) (fig. 13). Ils sont discrètement présents çà et là sur des parois de grottes, plus souvent sur des os, des bois ou des morceaux de pierre. Le bestiaire terrestre, aérien et aquatique est donc multiple et polymorphe.

Mais il suffit d'une poignée d'espèces, à peine une dizaine, pour décrire l'essentiel des représentations animales de l'art paléolithique. À l'évidence, le bestiaire ne constitue pas une image fidèle et complète, un corpus raisonné de la biocénose locale, mais bien une sélection idéale de celle-ci. C'est une projection de leur réalité que les artistes nous proposent. Malgré son apparente pluralité, le bestiaire n'exprime donc pas la diversité animale. Il traduit une vision culturelle du vivant et non pas une histoire naturelle des bêtes sauvages disparues ou émigrées. Ce n'est pas davantage un manuel d'anatomie, d'éthologie ou de biologie des animaux disparus ou émigrés, même si nous sommes nombreux à pratiquer cet exercice de lecture plus ou moins littérale des représentations (Bandi *et al.*, 1984).

« Séduisez-moi par les détails » (Diderot, 1770)

L'animal représenté devient allégorique. Pourtant, d'une manière presque implacable, face aux représentations préhistoriques, nous mettons en œuvre une opération de déchiffrement du réel. Impossible de nous en dégager. Nul ne déroge à cette règle de l'Histoire naturelle, qui veut que la zoologie et/ou l'anatomie du vivant soient à un moment convoquées dans la lecture et l'interprétation des représentations animales. Et comment pourrait-il en être autrement, les artistes ayant mis à nu le mécanisme des corps et de la psychologie animale, pour paraphraser E. Zola (1866). Fouillant le formidable creuset des images animales, intentionnellement et culturellement sélectionnées, le préhistorien cherche toujours à extraire des bribes d'anatomie ou de comportements disparus. Il tente de faire surgir le vivant, son vivant, à travers le filtre de la représentation, sans toujours mesurer combien et comment elle traduit la vie. Nous avons vu qu'il faut la situer dans l'espace ménagé entre la réalité et l'illusion de la réalité (Gombrich, 1996) et entre l'impression visuelle et l'intention conceptuelle. C'est toute la question du langage de l'art face au monde visible (fig. 14). C'est dans la discrétion des détails des corps, ceux de leur anatomie, et dans les détails de leurs gestes, ceux des mouvements et des comportements, que prend place centrale l'approche naturaliste du bestiaire. Et elle a parfois cette qualité inattendue de provoquer le processus d'individuation, c'est-à-dire cette faculté de discriminer dans un collectif animal la ou les qualités d'un individu en particulier. Ce sont dans les détails, y compris dans les moins conformes au vivant, que la bête peut acquérir une personnalité, un caractère qui lui est propre et qui la distingue des autres. Ce peut être au détour d'un membre cambré, d'un regard « furieux », d'une déformation de membres ou d'encornures, d'une « tête bizarre », que surgit l'individu de la masse de ses semblables (fig. 15). Les détails sont effectivement séduisants quand ils donnent à voir autre chose que de simples caractères physiques,

quand ils donnent à voir du tempérament par exemple. Les individualités ainsi apparues ont des qualités qui dépassent leur simple apparence. En quelque sorte, les artistes tirent ces animaux de leur contexte naturel pour mieux les soumettre aux lois de leur pensée. Ils appartiennent en propre à leur créateur et à la société qui les a fécondés. On devine derrière ces individualités leurs propriétés symboliques plus que leurs propriétés zoologiques et leur étude en constitue une histoire culturelle et non naturelle. Une histoire qui recherche plus dans la métaphysique que dans l'observation scrupuleuse du vivant une forme de vérité, c'est-à-dire la vraie nature de l'animal en quelque sorte, au moins celle que les hommes lui attribuent.

Le bestiaire de la Préhistoire, dans sa dimension mentale, sociale et culturelle, doit donc être ainsi appréhendé, sans que cela n'interdise de le voir épisodiquement et trivialement par le prisme de la zoologie moderne, ne serait-ce que pour en faciliter la description et nous donner l'impression satisfaite que nous en maîtrisons l'interprétation et les caractères.

Animaux pensés, recomposés, réinterprétés.

Le grand imagier de la fin du Paléolithique donne à voir une multitude d'exemples de ces jeux de la *mimésis* qui éloignent ou qui rapprochent les représentations de leur modèle vivant tout en demeurant des imitations forcément infidèles. Mais c'est aussi le cas des images que nous qualifions aujourd'hui d'« abstraites » ou d'« indéterminées », parce que nous ne savons plus les reconnaître ni les décoder et malgré le sens confus ou ambigu de ces mots. La signification de ces images s'est évaporée dans les millénaires qui nous séparent de leur réalisation, mais nul ne remettra en cause l'importance symbolique qu'elles possèdent. On peut légitimement considérer que ces figures correspondent aussi à une recherche de la plus simple expression du concept qu'elles portent. Même si elles dérivent peut-être de représentations réelles du monde, elles s'en sont si éloignées que nous ne pouvons retrouver leur identité première. À l'inverse, il y a bien dans les représentations animales – peut-être plus rarement humaines du fait de leur anticonformisme figuratif - cette part de symbolique qui habille chaudement ou qui drape plus légèrement le modèle. Cette double ascendance fait la force et l'originalité de ce corpus animalier et justifie parfaitement l'emploi de la notion de « naturalisme » telle que nous l'avons définie. Il s'agit bien de rechercher le réel et de le dépasser, voire de transcender l'ordre de la nature.

Il nous faut déterminer en quoi le réel est simultanément respecté et transgressé au sein du bestiaire paléolithique. Pour cela nous avons proposé une approche possible qui reposait sur le principe assez simple des « clés d'identification » (Man-Estier, 2009 et 2011), c'est-à-dire des caractéristiques formelles, des codes de représentation et des attributs morpho-anatomiques et/ou éthologiques conventionnels dont le rôle est de servir l'expression économique de l'essentiel, à savoir la nature profonde du sujet, ainsi dépouillé de ses détails jugés inutiles. Les clés d'identification expriment ce que retient par exemple une vision éloignée, furtive, ou bien instantanée de l'animal. Et ce ne sont pas les détails qui comptent, ou si peu, plutôt qu'une stature générale, qui peut être massive (mammouths, bisons, bouquetins, ours) ou plus fluide (cerfs, biches, félins), une forme du corps anguleuse ou arrondie, sans oublier l'essentiel, celui que l'animal ne saurait dérober au regard, sa ligne cervicale et son profil dorso-lombaire (Poplin, 1984), dont les inflexions, les décrochements, les ruptures, les directions ou les inclinaisons constituent la charpente reconnaissable et diagnostique dans la nature (fig. 16). Par exemple, on distingue un renne d'un cerf, après la chute de leurs bois, et un aurochs d'un bison, principalement sur le dessin de leur colonne

vertébrale. D'une certaine manière, la multiplication des attributs devient inutile. On reconnaît aussi le haut de la silhouette du cheval qu'on aurait du mal à confondre avec celle d'un autre ongulé, comme l'âne ou l'hémione par exemple pour rester dans la même famille, et, sans hésitation, on comprend la ligne du dessus du mammoth, dont le dessin est fréquemment réduit à une double flexuosité essentielle (fig. 4). La silhouette, et plus particulièrement sa partie sommitale comme nous venons de le décrire, constitue la principale clé d'identification. Le profil supérieur a des conséquences dans l'identification des animaux et dans leur distinction (Poplin, 1984, p.234), et si nous avons parfois du mal à séparer certains genres, ou certaines espèces sur ce seul indice, gageons que les préhistoriques avaient un regard autrement plus aigu que le nôtre, celui du chasseur et celui de l'artiste. D'autres attributs plus originaux se détachent surtout au niveau de la tête et jouent également un rôle substantiel dans l'identification. Même si elles ne sont pas toujours présentes, loin s'en faut, les ramures et les encornures permettent là aussi de distinguer les deux principaux genres dans la famille des cervidés (renne et cerf) et dans la sous-famille des bovinés (bison et aurochs). La courbure des perches ou des merrains (fig. 17), selon que l'on parle du renne ou du cerf, et la forme, ainsi que l'emplacement de leurs ramifications sont diagnostiques de leurs bois respectifs, y compris dans leur formulation graphique la plus cursive (Averbouh, Feruglio, 2016). L'implantation et la sinuosité des cornes de bisons et d'aurochs sont dissemblables. Et s'il fallait réduire l'animal à sa coiffure, il suffirait alors de bien distinguer la spirale du cornage primigène, conventionnellement représentée en C ou en S souvent projetée vers l'avant, de la double courbure du cornage du bison, plutôt dessinée en S régulièrement dressée vers le haut (Guintard, 2005 ; Pales et Tassin de Saint-Péreuse, 1981). En vue frontale l'encornure de l'aurochs dessinerait une lyre, celle du bison un berceau en deux parenthèses opposées. Voilà deux manières de faire à la fois respectueuses du vivant et audacieuses, réinterprétées en quelque sorte. Si les appendices céphaliques des cervidés et des bovidés (nous y incluons cette fois-ci les caprinés que sont les bouquetins et les chamois) ont constitué des éléments naturels fondamentaux et référentiels, à l'inverse, les défenses des mammoths, que l'on aurait pu croire tout aussi nécessaires tant elles contribuent à la démesure de la bête, sont parfois, voire systématiquement absentes (fig. 18), comme sur les plaquettes gravées du site de Gönnersdorf (Bosinski, 2007, 2008). La vraie nature du pachyderme serait-elle ailleurs que dans ces deux masses d'ivoire pourtant providentielles comme matière première ?

Espèce par espèce, en décortiquant de la sorte les façons de représenter (Man-Estier, 2011 ; Paillet, 1999 ; Pigeaud, 1997 ; Plassard, 2000), on parvient à reconnaître à la fois des traits homogènes et d'autres plus spécifiques à des groupes culturels, à des périodes ou à des territoires donnés. Ces variations sont dues à l'expression plastique elle-même, c'est-à-dire à l'ensemble des filtres techniques extrêmement contraignants qui maintiennent résolument une distance avec la réalité, aux filtres culturels qui opposent parfois leurs réseaux de conventions graphiques et symboliques et enfin à la manière propre de l'artiste et à son ressenti de l'objet. Et c'est là, entre impressions et manières, entre savoirs et conventions, que peut surgir la nature véritable de l'animal, son essence en quelque sorte. Poussée à l'extrême, cette recherche essentialiste aboutit à des formes en apparences contradictoires, à la fois totalement épurées et puissamment évocatrices. La dame de Lespugue (fig. 19) et quelques-unes de ses semblables gravettiennes et plus récemment les figures féminines schématiques, nombreuses durant le Magdalénien supérieur, gravées ou sculptées, dépourvues pour une grande majorité de tête, de membres et de seins, et enfin réduites à un tronc et une épaisse cuisse séparés par un fessier proéminent (fig. 20), en

constituent des exemples saillants. Leur succès est à la mesure de leur immense diffusion géographique. Dans l'art moderne, l'œuvre sculptée de Constantin Brancusi réalise cette synthèse emblématique du vivant raboté, débarrassé de tout détail superflu, épuré, simplifié, presque géométrisé à l'extrême (fig. 9). Dans l'art paléolithique, ce qui pourrait apparaître comme une abstraction devient le résultat d'une compréhension subtile de ce qui fait et de ce qu'est l'animal. De la multiplication des détails, comme dans les romans des frères Goncourt, à la mise en abyme comme dans *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, les « trucs » des écrivains sont variés. Si l'on observe les représentations préhistoriques à l'aune de cette nouvelle proposition, on s'aperçoit que là aussi, les artistes ont employé de nombreux artifices afin de rendre leurs dispositifs visuels et les messages qu'ils véhiculaient peut-être plus intelligibles et mémorisables. On en revient à ces mécanismes de la projection détaillés par E. Gombrich (1996).

Cà et là, dans les coins de nature explorés par les artistes préhistoriques, les formes épurées laissent la place à des difformités. Ainsi, à la fin du Magdalénien et dans un territoire (20 sites) contracté autour du bassin Aquitain et plus spécialement encore autour de l'abri de La Madeleine (Tursac, Dordogne), plus de 230 chevaux gravés et/ou sculptés en bas-relief sur plus de 70 outils ou armes façonnées en bois de renne (bâtons percés, outils intermédiaires, pointes de projectiles) et sur une vingtaine de bois et d'os sans fonction apparente, jamais sur des supports lithiques et sur les parois des grottes et des abris, sont affectés d'hypertrophies. Ils sont qualifiés de méga- ou macrocéphales (à grosses têtes) ou bien de barygnathes (à lourdes mâchoires) ou macrognathes (à grosses mâchoires). Cette écriture graphique, qui concerne dans une moindre mesure les rennes (une trentaine d'individus) et de très rares bouquetins (5), est tout à fait singulière, même si le concept formel n'est pas obligatoirement rigide. Ces contours sont même imprécis. La seule constante pourrait être la disposition en file des individus, exceptionnellement isolés. Chez le cheval (fig. 21), l'emphase est généralement portée sur la tête, qui peut occuper entre un quart et un tiers de la longueur totale de l'animal, et certains de ses attributs comme les naseaux, le menton, l'arcade zygomatique (saillante), la joue (épaisse) et l'œil (dilaté), et souvent sur la crinière, dressée en heaume hachuré ou non, le trait d'épaule et la profonde gouttière jugulaire. Quand l'espace du support l'autorise le rachis dorso-lombaire est correctement exprimé et s'achève sur une épaisse et très longue queue oblique clairement détachée de la fesse. La plupart du temps les membres inachevés, en paires de parenthèses tirées vers l'arrière, échappent délibérément à toute volonté mimétique. La silhouette générale, fréquemment incomplète, est anguleuse. Son contour est polygonal, mais il n'est pas figé. Ce concept formel est très souple, car, d'un individu ou d'un groupe d'individus à un autre, il est possible de voir d'importantes variations dans le trait et l'expression. Les artistes ont dressé un portrait inventif, original et très libre de l'animal, transformé et réinterprété, pétri d'anomalies qui ont été parfois interprétées de manière littérale comme des indices de chétivité, d'amaigrissement, de maladies ou de morts. Mais il n'y a rien de vraiment réaliste dans ces animaux. Et paradoxalement, parfois poussés dans leur schématisation hypertrophique la plus extrême, aux limites de la géométrie, on ne peut s'empêcher de reconnaître des chevaux ou des rennes, plutôt bien observés dans l'intimité même de certains détails anatomiques qui nous sembleraient anecdotiques, s'ils n'avaient été jugés pertinents voire fondamentaux par leurs auteurs. Là est la singularité de l'art stylisé de la fin du Magdalénien qui s'éloigne de l'observation scrupuleuse et « photographique » du vivant tout en se rapprochant en même temps de la vraie nature de l'animal, de son essence en quelque sorte, infusées par l'esprit et la main de son créateur.

On pourrait multiplier les exemples de ces difformités qui affectent aussi l'autre partenaire de la dyade dominante du bestiaire paléolithique : le bison. Ainsi, dans la grotte de Font-de-Gaume (Les Eyzies, Dordogne) certains bisons, pour ne pas dire une majorité, montrent une disproportion antéro-postérieure telle que le contour de la tête, du chignon, et de l'encolure évoque presque le profil cervical et dorso-lombaire du mammoth, autre animal figuré en nombre dans cette cavité et intimement associé plastiquement, et à coup sûr symboliquement, au bison. Ce sont en quelque sorte des « hyper-bisons » qui font comprendre que par-delà la zoologie et ses modifications, quelque chose les rattache, les rapproche des mammoths laineux.

Un autre artifice fréquemment employé est la simplification. Elle est conçue selon deux manières. La première peut être illustrée à travers le traitement du pelage. Bien que le corps des mammifères en soit presque entièrement couvert, le pelage n'est généralement figuré que sur certaines parties des animaux, des parties soigneusement sélectionnées (tête, œil, avant-train, barbe, poitrail, arrière-train, etc.) et parfois différentes selon les espèces (fig. 22). Il est assez souvent organisé par des séries de fines incisions, ou de hachures parallèles ou par des aplats colorés. Le résultat est surprenant, parfaitement lisible et interprétable. Il suffit à habiller l'animal de pied en cap et ce à tel point que nous classons l'individu qui en est doté d'animal « réaliste », alors que l'information n'est que partielle et abrégée. À l'abréviation l'artiste peut ajouter ou substituer la géométrisation. C'est notamment le cas sur de nombreuses représentations pariétales ou mobilières de rennes. La robe contrastée du renne est barrée de bandes plus ou moins foncées sur le ventre et les flancs, et elle montre parfois des marques ou des taches alignées en bord d'échine. Si on observe ces caractéristiques sur l'animal vivant, notamment à la fin de l'été, elles sont très souvent figurées d'une manière presque emphatique par des taches, des traits ou des bandes réguliers et parfois même par des alignements de chevrons (fig. 23). On est dans le vrai tout en étant invraisemblable. Mais si emphase il y a, c'est probablement que les artistes préhistoriques accordaient un intérêt particulier à ce pelage du renne, exceptionnel par sa texture, et dont l'usage au quotidien était essentiel (Soubeyran, 1993).

La deuxième manière de la simplification, qui nous permettra d'achever ce tour d'horizon forcément incomplet des animaux réinterprétés, est paradoxalement celle qui consiste à redoubler certaines clés d'identification, quitte à se jouer des règles de l'anatomie. La double oreille alignée de l'ours (Man-Estier, 2009), le double museau ou les doubles encornures de certains bovinés (Paillet *et al.*, 2020) constituent des artifices visuels efficaces pour désigner l'importance de certains éléments du corps, dans un jeu de synecdoque où la partie l'emporte amplement sur l'ensemble (fig. 24). Pouvant être lus comme des artifices destinés à susciter l'illusion du mouvement (Azema, 2003, 2009, 2010), ils n'en sont pas moins, ou encore plus, une singulière façon de désigner définitivement l'animal idéalisé.

Conclusion

Dans le contexte naturel et culturel du Paléolithique supérieur, avec ses multiples soubresauts climatiques qui vont régulièrement contribuer à la transformation des environnements et des paysages et à la recomposition des faunes, des modifications dans les pratiques et peut-être même dans les idées vont émerger au sein des dernières communautés humaines de la Préhistoire du froid.

Aurignaciens, Gravettiens, Solutréens, Magdaléniens, et même Aziliens, ... ont exploré et écrit la réalité dans des directions et des formes multiples. Mais il apparaît désormais que la fidélité au réel n'a jamais constitué pour eux une règle stricte. Et quand bien même elle aurait été recherchée, le réel traduit, c'est-à-dire le « vrai » au sens médiéval, la nature au sens du naturalisme du XIX^{ème} siècle, est avant toute chose une image intérieure habillée de la forme et du sens propre à l'auteur et à sa communauté.

On l'aura compris, entre l'animal perçu par l'œil et conçu dans le cerveau et l'animal produit et matérialisé sur un médium, image artificielle s'il en est, se développe tout l'espace de la subjectivité et de l'interprétation du réel, jusqu'à son abolition. Réalisme, naturalisme et illusionnisme des artistes se confondent jusqu'à nous entraîner vers une nouvelle réalité, la leur et la nôtre entremêlées.

Remerciements :

Nous remercions vivement les deux rapporteurs de cet article pour leur relecture attentive et leurs conseils avisés qui ont largement permis d'améliorer notre texte.

Bibliographie

AUERBACH E. (1946) - *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, ed. A. Francke, 528 p.

AVERBOUH A., FERUGLIO V. (2016) - L'ancrage du symbolique dans le réel. Réflexions sur les représentations de bois de cerfs à Lascaux (Dordogne, France), *Paleo*, numéro hors-série, p. 91-102.

AZEMA M. (2003) – *La représentation du mouvement dans l'art pariétal paléolithique de la France : approche éthologique du bestiaire* (thèse de doctorat en Préhistoire, archéologie, histoire et civilisations de l'Antiquité et Moyen-Âge (dir. Robert Chenorkian) ; 2 parties, 3 vol.

AZEMA M. (2009) - *L'art des cavernes en action, t. 1 : Les animaux modèles : aspect, locomotion, comportement*, éditions Errance, coll. « Hespérides », 2009, 222 p.

AZEMA M. (2010) - *L'Art des cavernes en action, t. 2 : Les animaux figurés : animation et mouvement, l'illusion de la vie*, éditions Errance, coll. « Hespérides », 2010, 470 p.

BANDI H.G., HUBER W., SAUTER M.R. et SITTER B., dir. (1984) – *La contribution de la zoologie et de l'éthologie à l'interprétation de l'art des peuples chasseurs préhistoriques*, Actes du 3^{ème} colloque de la Société suisse des sciences humaines, Sigriswill, 1979, Fribourg, éditions universitaires de Fribourg, 440 p.

BARTHES R. (1968) – L'effet de réel, *Communications*, vol. 11, p.84-89.

BASCHET J. (2008) – *L'iconographie médiévale*, Paris, Collection Folio Histoire inédit, éditions Gallimard, 468 p.

BAXANDALL M. (1985) - *L'Oeil du Quattrocento. L'Usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Editions Gallimard coll. bibliothèque illustrée des histoires, traduction Y. Delsaut. [1972], 240 p.

BEAUNE S. de (2018) – Le proche et le lointain. La perception sensorielle en Préhistoire, *L'Homme*, 227-228, *Actes et artefacts graphiques. Les sens de la Préhistoire*, p. 69-100.

BEAUNE S. de et HILAIRE-PÉREZ L. (2012) – Esthétique de la technique, *Revue de synthèse*, T.133, 6^e série, N°4, p. 471-476.

BELTING H. (2004) – *Pour une anthropologie des images*, Paris, collection Le temps des images, NRF Gallimard, 348 p.

BOSINSKI G. (2007) - Gönnersdorf und Andernach-Martinsberg. Späteiszeitliche Siedlungsplätze am Mittelrhein. Mit Beiträgen von Hannelore Bosinski zu den Rondellen und zum Schmuck, *Archäologie an Mittelrhein und Mosel* 19, Coblenz.

BOSINSKI (2008) - Tierdarstellungen von Gönnersdorf. Nachträge zu Mammot und Pferd sowie die übrigen Tierdarstellungen. Mit Beiträgen von Alexandra Güth und Wolfgang Heuschen. Der Magdalénien-Fundplatz Gönnersdorf 9, *Monographien des Römisch-Germanischen Zentralmus*, 72. Mainz.

CHAMPFLEURY J. (1857) – *Le réalisme*, Paris, Michel Lévy frères éditeurs, 320 p.

COURBET G. (1855) – Prologue. *Exhibition et vente de 40 tableaux et 4 dessins de l'œuvre de M. Gustave Courbet*, catalogue de vente, Paris.

DAGEN P. (2006) – L'art préhistorique vers 1900 : un « réalisme » fort incongru, *Préhistoire, art et société*, *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées*, LXI, p. 35-42.

DESCOLA Ph. (2009) - « L'Envers du visible : ontologie et iconologie », Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 28 juillet 2009, <https://doi.org/10.4000/actesbrantly.181>

DESCOLA Ph. (2010) – Manières de voir, manières de figurer, in Ph. Descola (dir.), *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, Paris, éditions d'Art Somogy, p. 11-19.

DESCOLA Ph. (2021) – *Les formes du visible*, éditions du Seuil, collection les livres du nouveau monde, 848 p.

DIDEROT D. (1770) – Les deux amis de Bourbonne, *Correspondance littéraire*, Paris.

FIGUIER L. (1876) – *L'Homme primitif*, Paris, Librairie Hachette et Cie (quatrième édition), 462 p.

FLAUBERT G. (1881) – *Bouvard et Pécuchet. Œuvre posthume*, Paris, Alphonse Lemerre éditeur, 400 p.

FRIED M. (1993) – *Esthétique et origines de la peinture moderne, II - Le réalisme de Courbet*, éditions Gallimard [1990], Paris, 424 p.

FOCILLON H. (1981) – *Vie des formes*, Paris, Quadrige, Presses Universitaires de France, 132 p.

FORTEA PÉREZ J., FRITZ C., GARCIA M., SANCHIDRIÁN TORTI J.L., SAUVET G. et TOSELLO G. (2004) – L'art pariétal paléolithique à l'épreuve du style et du carbone 14, in M. Otte (dir.) *La spiritualité*, Actes du colloque de la Commission 8 de l'UISPP (Paléolithique supérieur), Liège, 10-12 décembre 2003, ERAUL, N°106, p. 163-175.

GOMBRICH E.H. (1996) – *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Paris, NRF, Gallimard, 386 p.

GOMBRICH E.H. (2004) – *La préférence pour le primitif*, éditions Phaidon, coll. Beaux-arts, 323 p.

GROENEN M. (2007) – Réalisme et réalité : la notion de mimésis à l'épreuve de l'art des grottes, in T. L'autreLenain et D. Lories (dir.), *Mimésis. Approches actuelles*, Bruxelles, Collection Essais la lettre volée, p. 129-155.

GROSOS P. (2021) – *Des profondeurs de nos cavernes*, éditions du Cerf, 326 p.

GROSSE E. (2009) – *Les débuts de l'art*, éditions esthétiques du divers [1984], 318 p.

GUINTARD C. (2005) – Le cornage primigène (ou primigenius), caractéristiques, variabilités, intérêt pour l'aurochs reconstitué, *Revue de paléobiologie*, Genève, vol. 10, p. 259-269.

GUY E. (2020) – *Ce que l'art préhistorique dit de nos origines*, éditions Flammarion, coll. Au fil de l'histoire, 352 p.

HADOT P. (2004) – *Le voile d'Isis, essai sur l'histoire de l'idée de nature*, éditions Gallimard, Paris, 400 p.

HAMON P. (2015) - *Puisque réalisme il y a*, éditions La Baconnière, Genève, 351 p.

HUYGHE F.-B. (2006) – Absence. Occultation et refus modernes de l'image, *in* L. Gervereau (dir.), *Dictionnaire mondial des images*, Paris, édition Nouveau monde, p. 10-11.

KANDISKY V. (1989) – *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, éditions Gallimard, coll. Folio essais, [1910], 216 p.

KLEE P. (éd. 1982) – *Théorie de l'Art moderne*, bibliothèque médiations, Denoël Gonthier, Bâle, 172 p.

LE QUELLEC J.-L. (2004) – *Arts rupestres et mythologies en Afrique*, éditions Flammarion, Paris, 212 p.

LE QUELLEC J.-L. (2021) – *Avant nous le déluge ! L'humanité et ses mythes*, Editions du Détour, Paris / Bordeaux, 264 p.

LABRUSSE R. (2019) - *Préhistoire : l'envers du temps*, éditions Hazan, coll. Beaux-arts, Paris, 240 p.

LORBLANCHET M. (1986) – De l'homme aux animaux et aux signes dans les arts paléolithique et australien, *in Cultural attitudes towards animals including birds, fish and invertebrates*, Actes du World archaeological congress, vol.3, 1-7 septembre 1986, Southampton and London, p. 1-50.

LORBLANCHET M. (1992) – Le triomphe du naturalisme dans l'art paléolithique, *in* J. Clottes et T. Shay (ed.), *The limitations of archaeological knowledge*, Liège, ERAUL n°49, p. 115-139.

LUKÁCS G. (1936) – *Raconter ou décrire ?*, Paris, Éditions Critiques (édition française 2021), 153 p.

LUQUET G.-H. (1923) – Le réalisme dans l'art paléolithique, *L'Anthropologie*, T.XXXIII, p. 2-48.

LUQUET G.-H. (1926) – *L'art et la religion des hommes fossiles*, Paris, éditions Masson, 231 p.

MAN-ESTIER (PAILLET) E. (2009) – *Les ursidés au naturel et au figuré pendant la préhistoire*, Thèse de doctorat du Muséum national d'histoire naturelle, Paris, 1 vol. 802 p.

MAN-ESTIER (PAILLET) E. (2011) – *Les Ursidés au naturel et au figuré*, Liège, ERAUL, n°127, 120 p.

MAN-ESTIER E. et PAILLET P. (2013) – Réflexions sur le réalisme et le naturalisme dans l'art préhistorique. L'exemple de l'ours, *in* M. Groenen (ed.), *Expressions esthétiques et comportements techniques au Paléolithique*, Actes des sessions 36 et 37 du XVIe congrès

mondial de l'UISPP, 4-10 septembre 2011, Florianopolis, BAR International Series 2496, vol.3, Archaeopress, Oxford, p. 73-86.

MAUPASSANT G. de (1888) – *Le Roman* (préface), *Pierre et Jean*, Paris, Paul Ollendorf éditeur, 277 p.

MICHEL-SCOTTI D. (2011) – Le masque, entre soi et l'autre. Accompagner les personnes adoptées à Espace adoption, de l'individu au collectif, in Actes du 13^{ème} colloque de la revue transculturelle *L'autre, Filiations, Affiliations, Adoptions ...*, Revue Transculturelle *L'Autre*, 2-3 décembre 2011, Genève, non paginé.

PAILLET P. (1999) – *Le bison dans les arts magdaléniens du Périgord*, XXXIII^e supplément à Gallia-Préhistoire, Paris, éditions du CNRS, 475 p.

PAILLET P. (2011) -Le mammouth de la Madeleine (Tursac, Dordogne), *PALEO*, vol. 22, p. 223-270.

PAILLET P. (2019) – *Itinéraires symboliques à la fin du Tardiglaciaire : continuités et discontinuités figuratives en Europe occidentale*, mémoire d'Habilitation à diriger des recherches, Muséum national d'Histoire naturelle, Paris, 304 p.

PAILLET P., PAILLET E. et NOÛS C. (2020) – La grotte ornée de la Mairie (Teyjat, Dordogne, France) dans les musées. Fragments d'un discours symbolique, *PALEO*, vol. 230-2, p. 222-249.

PALES L. et TASSIN de SAINT-PEREUSE M. (1981) – *Les gravures de la Marche, vol. 3 : Equidés et Bovidés*, éditions Orphys, Bordeaux, 408 p.

PASTOUREAU M. (2011) – *Bestiaires du Moyen-Âge*, Paris, éditions du Seuil, 239 p.

PIGEAUD R. (1997) – Les proportions des chevaux figurés dans l'art pariétal paléolithique : problème esthétique ou affaire de point de vue ?, *PALEO*, vol. 9, p. 295 -324.

PLASSARD F. (2000) – *Les grottes ornées de Combarelles, Font-de-Gaume, Bernifal, et Rouffignac. Contexte archéologique, thèmes et style des représentations*, thèse de doctorat de l'Université de Bordeaux.

POPLIN F. (1984) – Sur le profil dorso-lombaire des bisons dans la nature et dans l'art paléolithique (in) Bandi H.G., Huber W., Sauter M.R. et Sitter, dir. *La contribution de la zoologie et de l'éthologie à l'interprétation de l'art des peuples chasseurs préhistoriques*, Actes du 3^{ème} colloque de la Société suisse des sciences humaines, Sigriswill, 1979, Fribourg, éditions universitaires de Fribourg, p. 217-240.

RAPHAËL M. (éd. 2013) – *Die hand an der Wand*, Diaphanes Verlag, Zürich, [1952], 176 p.

SAUVET G. (1990) – Les signes dans l'art mobilier, in J. Clottes (dir.) *L'art des objets au Paléolithique, les voies de la recherche*, T.2, Actes des colloques de la Direction du Patrimoine, Colloque de Foix-Mas d'Azil, 16-21 novembre 1987, Ministère de la Culture, p. 83-99.

SAUVET G. (2019) – The hierarchy of animals in the Paleolithic iconography, *Journal of Archaeological Science : Reports*, 28, p. 1-9.

SEVERI C. (2007) – *Le principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire*, Paris, Aesthetica, éditions rue d'Ulm, Presses de l'École normale supérieure, 370 p.

SOUBEYRAN F. (1993) - La Vie quotidienne des rennes entrevue dans l'art magdalénien. Essai d'éthologie préhistorique sur quelques représentations. *Bulletin de la société historique et archéologique du Périgord*, vol. CXX, p. 229-264.

SPITZER L. (1970) - *Études sur le style. Analyses de textes littéraires français (1918-1931)*, éditions Ophrys, Bibliothèque de Faits de Langues, Paris, 409 p.

TURNER W. (2020) – William Turner, collection Paroles d'artiste, Lyon, Fage éditions, 62 p.

VALERY P. (1944) – *Variété V, la tentation de (Saint) Flaubert*, éditions Gallimard, Paris.

WILDE O. (1928) – *Intentions. Le déclin du mensonge*, Intentions, Paris, Librairie Stock, 230 p.

ZOLA É. (1866) – Deux définitions du Roman, *in ZOLA Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux (éd. 1968), vol.X, p. 273-283.

ZOLA É. (1868) – *Thérèse Raquin. Préface de la deuxième édition*, Paris, Librairie Internationale, p. I-IX.

ZOLA É. (1880) – *Le roman expérimental*, Paris, G. Charpentier éditeur, 416 p.

Légendes des figures



Figure 1 : Frise des cerfs nageant, Lascaux (Montignac, Dordogne), © photo J.-M. Geneste, Ministère de la culture

Figure 1: Frieze of swimming deer, Lascaux (Montignac, Dordogne), © picture J.-M. Geneste, Ministère de la culture

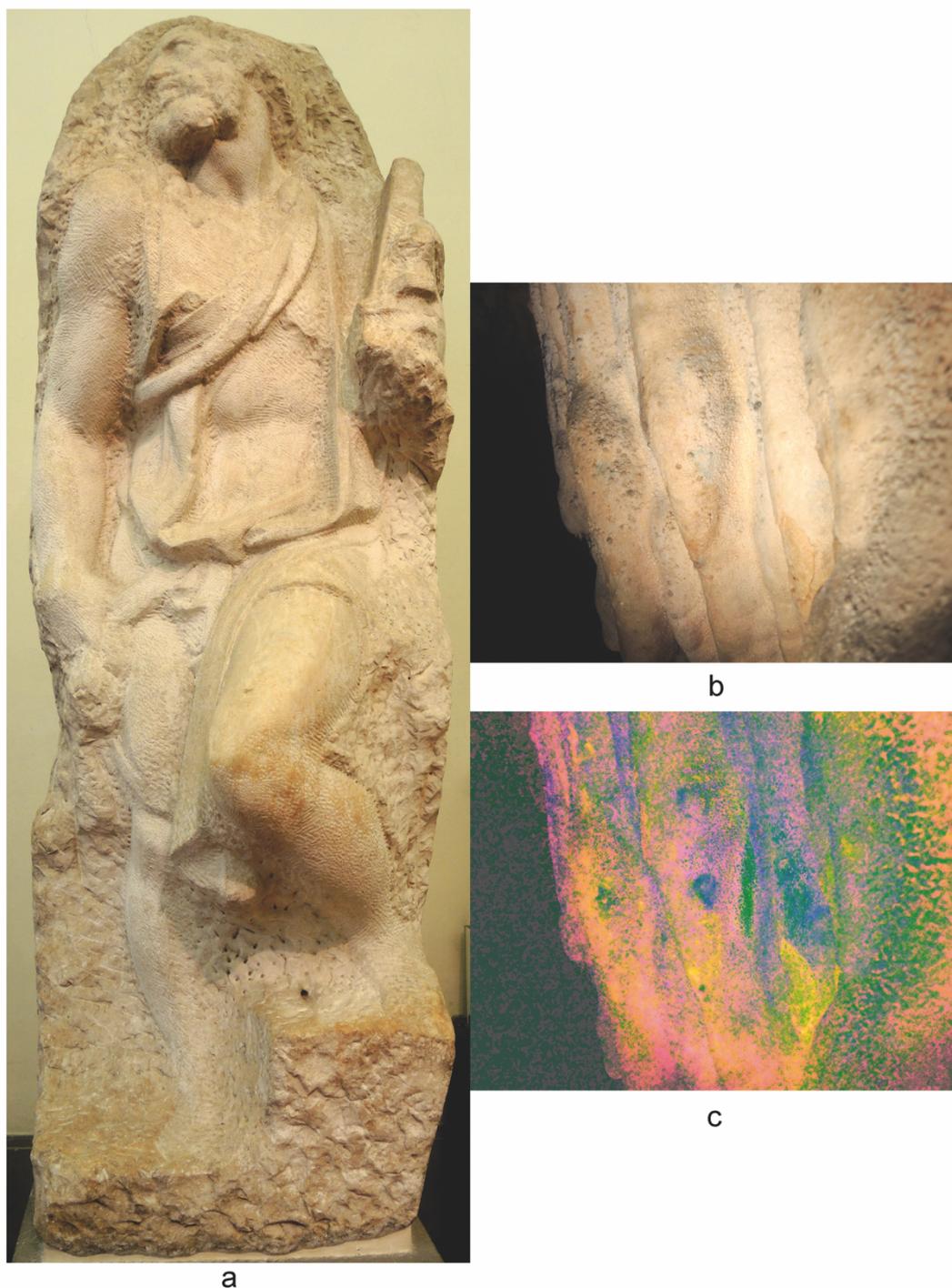


Figure 2 : a – Sculpture de Saint-Matthieu, Michel-Ange, Galerie de l'Académie, Florence, © photo P. Paillet ; b – masque animal (?) dessiné sur un relief naturel, Font-de-Gaume (Les Eyzies, Dordogne), galerie latérale, © photo P. Paillet ; c – même masque avec traitement DStretch ybl.

Figure 2: a - Sculpture of St. Matthew, Michelangelo, Galleria dell'Accademia, Florence, © photo P. Paillet; b - animal mask (?) drawn on a natural relief, Font-de-Gaume (Les Eyzies, Dordogne), lateral gallery, © photo P. Paillet; c - same mask with DStretch ybl.



Figure 3 : Panneau C (gravures de cerf, rennes, cheval, ...), La Mairie (Teyjat, Dordogne) ; a - relevé H. Breuil ; b – relevé P. Paillet.

Figure 3: Panel C (engravings of deer, reindeers, horse, ...), La Mairie (Teyjat, Dordogne) ; a - tracing H. Breuil ; b - tracing P. Paillet.

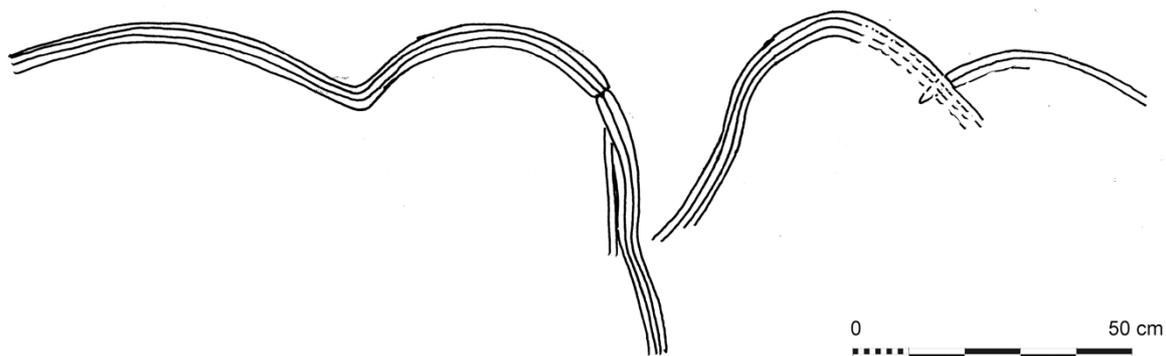


Figure 4 : Mammouths schématiques affrontés, Rouffignac (Rouffignac, Dordogne), relevé C. Barrière.

Figure 4: Schematic mammoths facing each other, Rouffignac (Rouffignac, Dordogne), tracing C. Barrière.

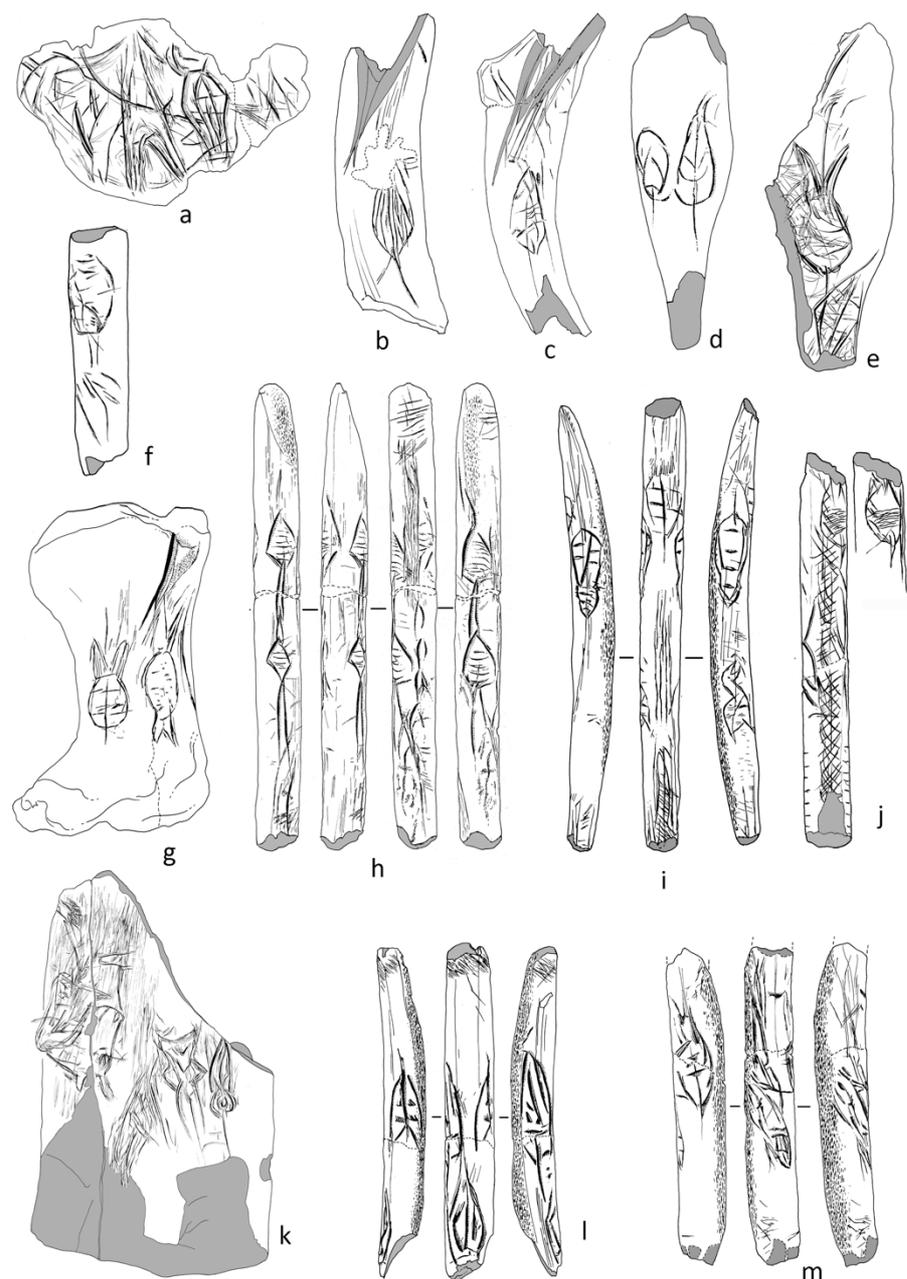


Figure 5 : Motifs élaborés d'apparence non figurative, Rochereil (Grand-Brassac, Dordogne) : a – os, L.7,3 cm ; bois de renne, L.11,5 cm ; c – bois de renne, L.13,3 cm ; d – bois de renne, L.11,25 cm ; e – os, L.9,5 ; f – bois de renne, L.7,9 cm ; g – bois de renne, L.12,2 cm ; h – bois de renne, L.15,5 cm ; i – bois de renne, L.14,4 cm ; j – bois de renne, L.11,2 cm ; k – os, L.11,1 cm ; l – bois de renne, L.10,2 ; m – bois de renne, L.9,9 cm, relevés P. Paillet

Figure 5: Elaborate motifs with non-figurative appearance, Rochereil (Grand-Brassac, Dordogne): a - bone, L.7.3 cm; b - reindeer antler, L.11.5 cm; c - reindeer antler, L.13.3 cm; d - reindeer antler, L.11.25 cm; e - bone, L.9.5; f - reindeer antler, L.7.9 cm; g - reindeer antler, L.12.2 cm; h - reindeer antler, L.15.5 cm; i - reindeer antler, L.14.4 cm; j - reindeer antler, L.11.2 cm; k - bone, L.11.1 cm; l - reindeer antler, L.10.2 cm; m - reindeer antler, L.9.9 cm, tracings by P. Paillet



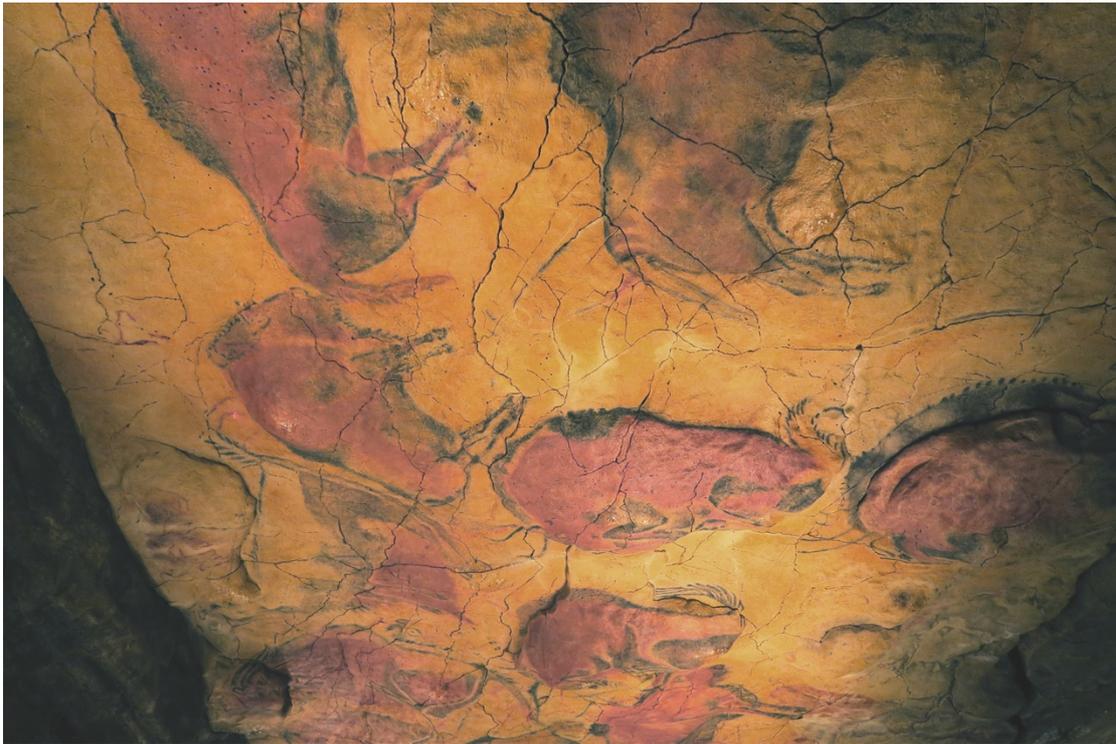
Figure 6 : Tête de propulseur aux bouquetins, Enlène (Montesquieu-Avantès, Ariège), Musée de l'Homme, © photo J.-C. Domenech, MNHN

Figure 6: Ibex on spearthrower, Enlène (Montesquieu-Avantès, Ariège), Musée de l'Homme, © photo J.-C. Domenech, MNHN



Figure 7 : Andouiller de bois de renne sculpté en forme d'oiseau (cygne ?), Laugerie-Basse (Les Eyzies, Dordogne), Musée de l'Homme, © photo J.-C. Domenech, MNHN

Figure 7: Reindeer antler carved in order to figure a bird (swan?), Laugerie-Basse (Les Eyzies, Dordogne), Musée de l'Homme, © photo J.-C. Domenech, MNHN



Figure

8 : Grand plafond des bisons, Neocueva Altamira (Santillana-del-Mar, Espagne), Musée national et Centre de recherche d'Altamira, © photo P. Paillet

Figure 8: Ceiling of polychrome bisons, Neocueva Altamira (Santillana-del-Mar, Spain), National Museum and Research Center of Altamira, © photo P. Paillet



Figure 9 : Phoque II, marbre, Constantin Brancusi, Centre Pompidou (Paris), © photo P. Paillet

Figure 9: *Phoque II*, marbre, Constantin Brancusi, Centre Pompidou (Paris), © photo P. Paillet



Figure 10 : Figures composites gravées (ours à queue de bison et ours à tête de loup), Les Trois-Frères (Montesquieu-Avantès, Ariège), relevé H. Breuil

Figure 10: Engraved composite figures (bear with bison tail and bear with wolf head), Les Trois-Frères (Montesquieu-Avantès, Ariège), tracing H. Breuil



Figure 11 : Ours peint dans la ligne ventrale d'un aurochs, Salle des taureaux, Lascaux (Montignac, Dordogne), © photo J.-M. Geneste, Ministère de la culture

Figure 11: Bear painted in the ventral line of an aurochs, Salle des taureaux, Lascaux (Montignac, Dordogne), © picture J.-M. Geneste, Ministère de la culture

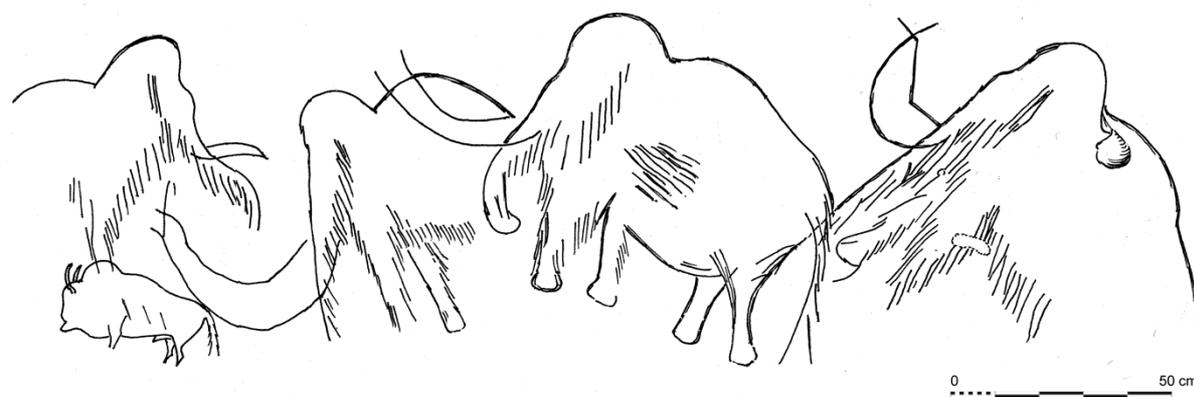


Figure 12 : Frise de mammoths gravés, Voie sacrée, Rouffignac (Rouffignac, Dordogne), relevé C. Barrière

Figure 12: Frieze of engraved mammoths, Sacred Way, Rouffignac (Rouffignac, Dordogne), tracing C. Barrière

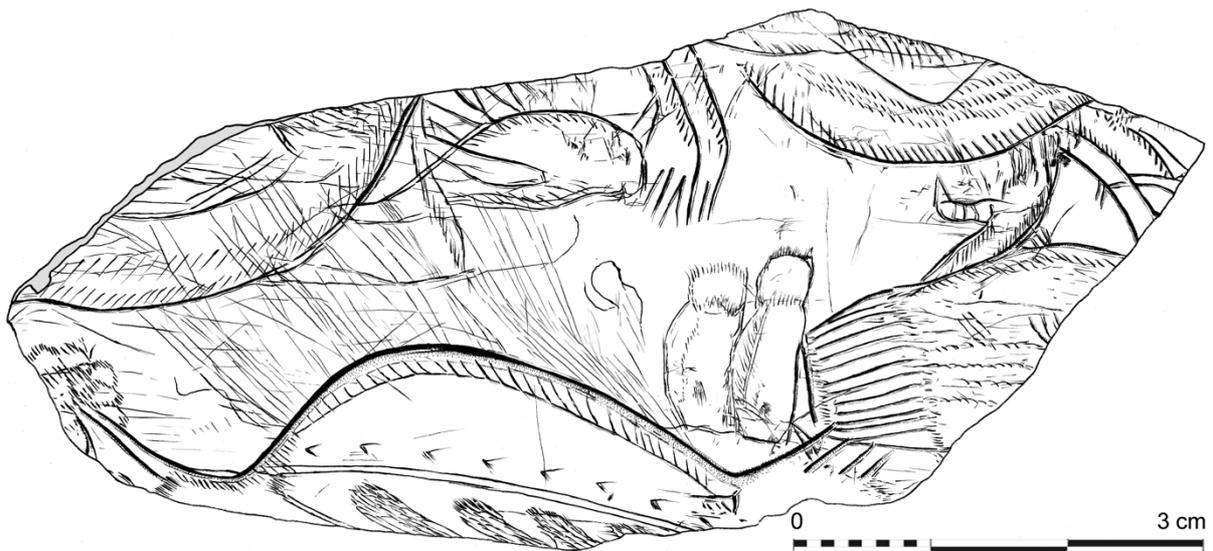


Figure 13 : Sauterelle, oiseaux et figures indéterminées gravés sur diaphyse osseuse, Enlène (Montesquieu-Avantès, Ariège), relevé P. Paillet

Figure 13: Grasshopper, birds and undetermined figures engraved on bone diaphysis, Enlène (Montesquieu-Avantès, Ariège), tracing P. Paillet

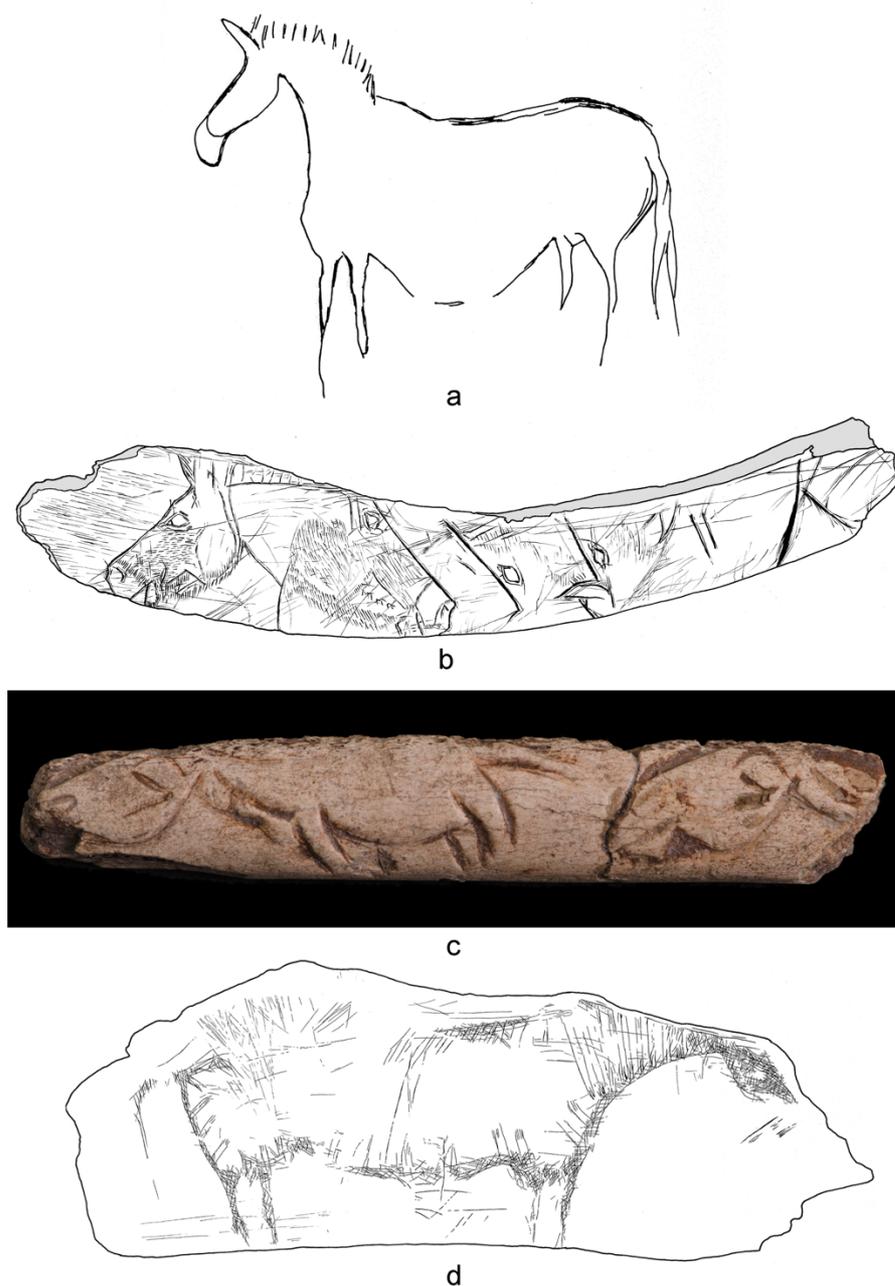


Figure 14 :

Représentations de chevaux : a – cheval gravé, vestibule du Camarin, Gargas (Aventignan, Hautes-Pyrénées), L.56 cm (Gravettien, vers 30 000 ans cal BP) ; b – chevaux gravés sur côte, Laugerie-Basse (Les Eyzies, Dordogne), L.20 cm (Magdalénien moyen, vers 17 000 ans cal BP) ; c – chevaux macrocéphales gravés/sculptés sur outil intermédiaire, Laugerie-Basse (Les Eyzies, Dordogne), L.9 cm (Magdalénien supérieur, vers 15 000 ans cal BP) ; d – cheval gravé sur diaphyse os, Pont d'Ambon (Bourdeilles, Dordogne), L.11,4 cm (Laborien, vers 11 500 ans cal BP)

Figure 14: Representations of horses: a - engraved horse, vestibule of Camarin, Gargas (Aventignan, Hautes-Pyrénées), L.56 cm (Gravettian, ca. 30,000 cal BP); b - engraved horses on rib, Laugerie-Basse (Les Eyzies, Dordogne), L.20 cm (Middle Magdalenian, ca. 17,000 cal BP) ; c - macrocephalic horses engraved/sculpted on intermediate tool, Laugerie-Basse (Les Eyzies, Dordogne), L.9 cm (Upper Magdalenian, ca. 15,000 cal BP) ; d - bone diaphysis, Pont d'Ambon (Bourdeilles, Dordogne), L.11.4 cm (Laborian, ca. 11,500 cal BP)

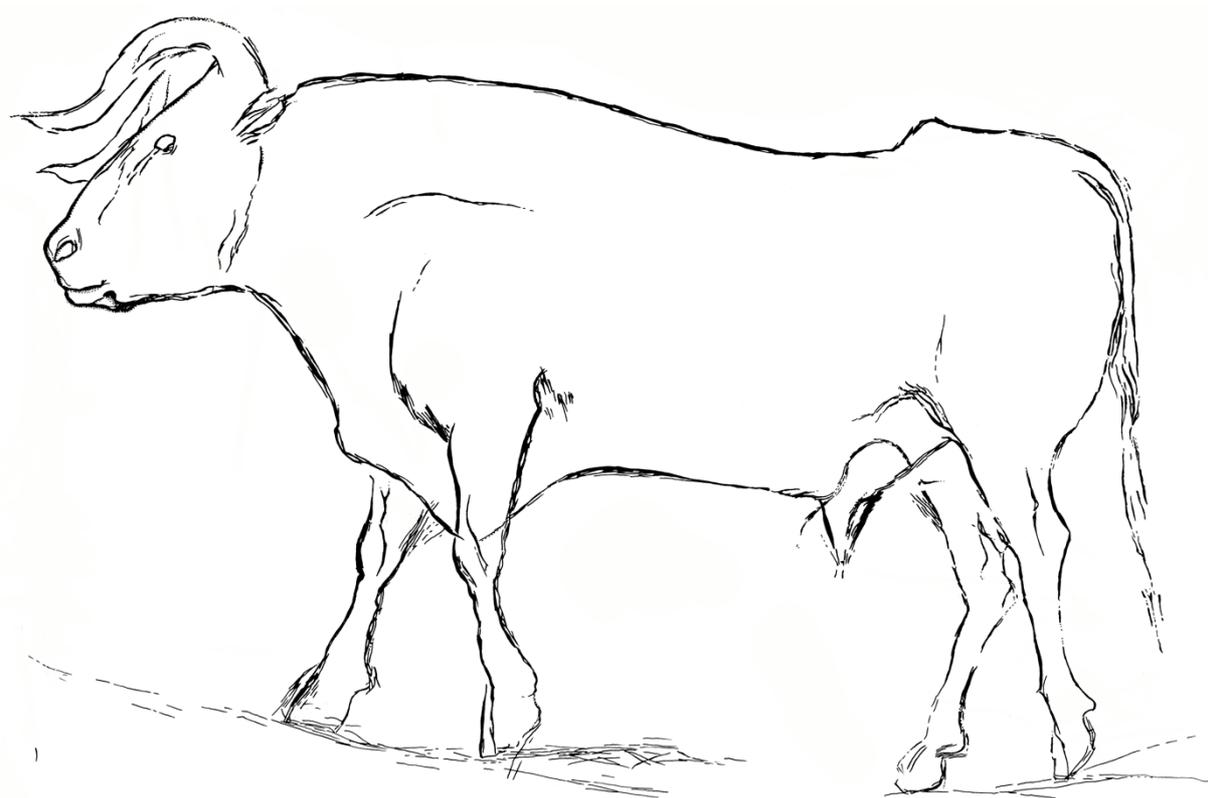


Figure 15 : Aurochs mâle gravé, panneau F, La Mairie (Teyjat, Dordogne), © relevé P. Paillet

Figure 15: Engraved male aurochs, panel F, La Mairie (Teyjat, Dordogne), © tracing P. Paillet



Figure 16 : Bison polychrome et gravé, galerie principale, Font-de-Gaume (Les Eyzies, Dordogne), © photo P. Paillet

Figure 16: Engraved and polychoured bison, main gallery, Font-de-Gaume (Les Eyzies, Dordogne), © picture P. Paillet



Figure 17 : Comparaison de bois de cerf (a) et bois de renne (b), © dessin P. Paillet

Figure 17: Comparison between deer and reindeer antler, © drawing P. Paillet

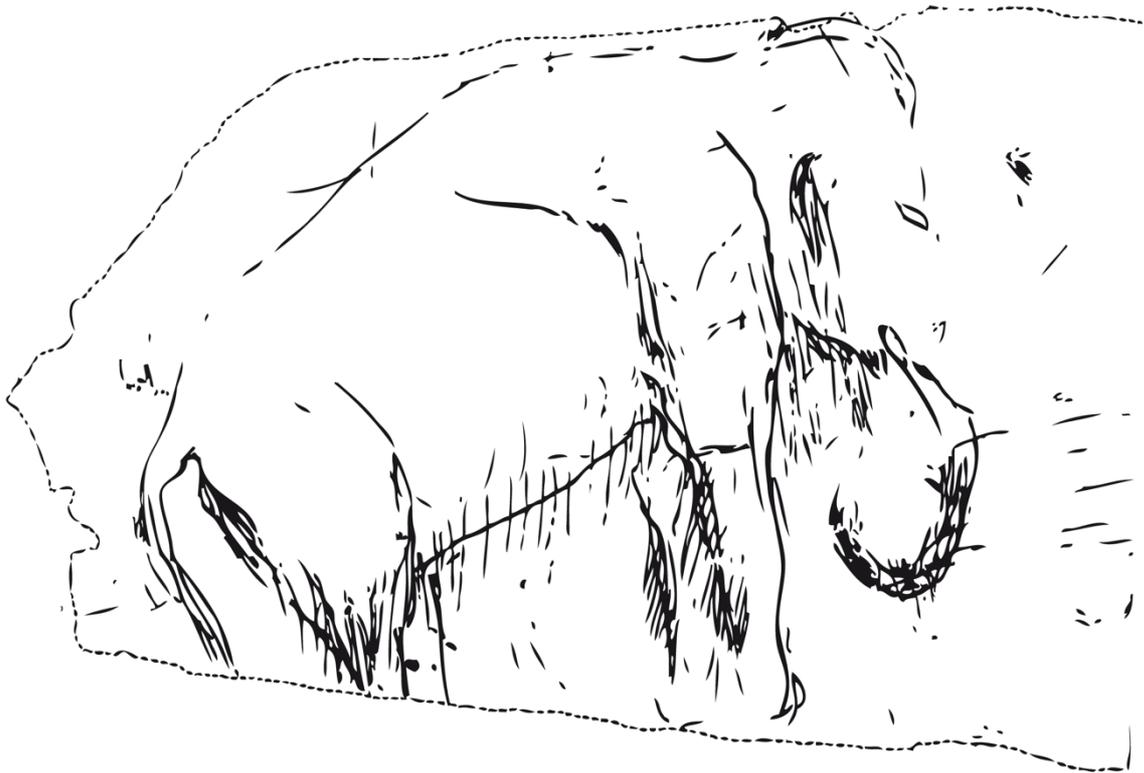


Figure 18 : Mammouth gravé sur plaquette de schiste, Gönnersdorf (Allemagne), © relevé G. Bosinski

Figure 18: Engraved mammoth on shale, Gönnersdorf (Germany), © tracing G. Bosinski



Figure 19 : Vénus de Lespugue (Lespugue, Haute-Garonne), © photo J.-C. Domenech, MNHN

Figure 19: "Venus" from Lespugue (Lespugue, Haute-Garonne), © picture J.-C. Domenech, MNHN



Figure 20 : Figures féminines schématiques (FFS) gravées, Fronsac (Vieux-Mareuil, Dordogne), © photo P. Paillet

Figure 20: Schematic female figure engraved, Fronsac (Vieux-Mareuil, Dordogne), © picture P. Paillet



Figure 21 : File de chevaux macrocéphales gravée sur outil intermédiaire, Le Souci (Lalinde, Dordogne), © photo Musée d'Art et d'Archéologie du Périgord

Figure 21: "big-headed" horses in line on chisel, Le Souci (Lalinde, Dordogne), © picture Musée d'Art et d'Archéologie du Périgord

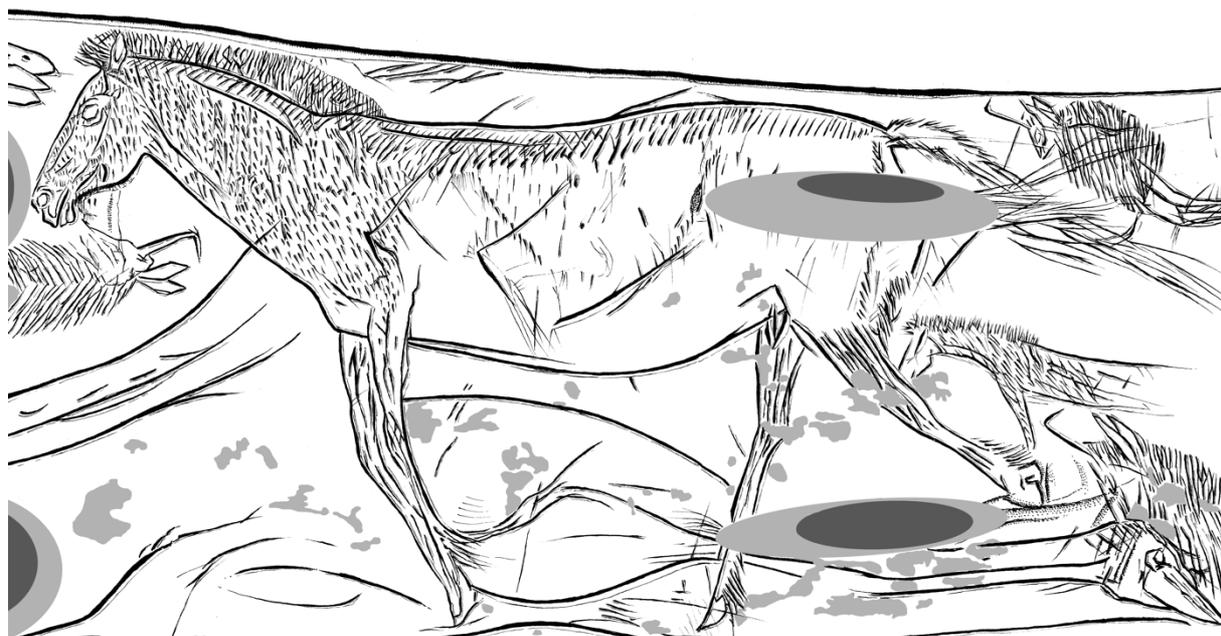


Figure 22 : Chevaux et êtres hybrides gravés sur bâton percé, abri Mège (Teyjat, Dordogne), © relevé détail P. Paillet

Figure 22: Horses and hybrid figures engraved on bored stick, Mège rockshelter (Teyjat, Dordogne), © tracing P. Paillet



Figure 23 : Renne gravé sur baguette demi-ronde, Laugerie-Basse (Les Eyzies, Dordogne), © photo J.-C. Domenech, MNHN

Figure 23: Engraved reindeer on half-round stick, Laugerie-Basse (Les Eyzies, Dordogne), © picture J.-C. Domenech, MNHN

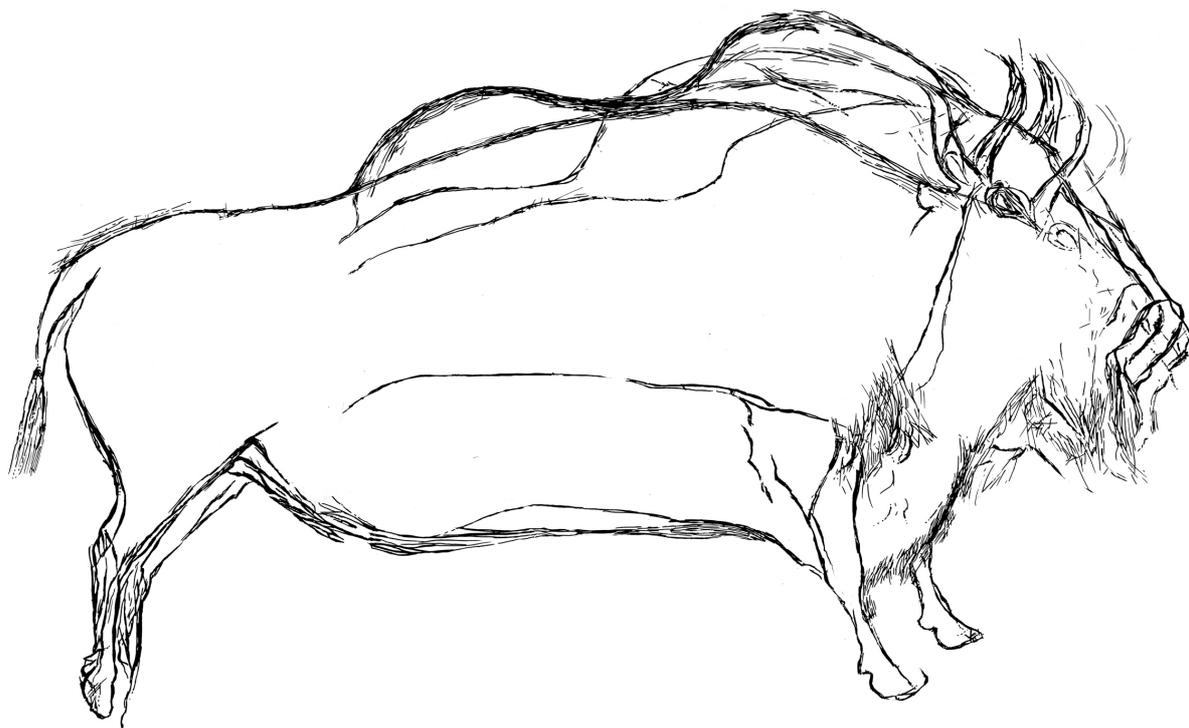


Figure 24 : Bison gravé, panneau F, La Mairie (Teyjat, Dordogne), © relevé P. Paillet

Figure 24: Engraved bison, panel F (La Mairie (Teyjat, Dordogne), © tracing P. Paillet

Patrick PAILLET, Maître de conférences Hors Classe, HDR, Muséum national d'Histoire naturelle, Département Homme & Environnement, UMR 7194 « Histoire naturelle de l'Homme préhistorique », Musée de l'Homme, Paris (France).

Elena PAILLET, Conservatrice du Patrimoine, DRAC-SRA Bretagne, UMR 6566 CReAAH, Université de Rennes 1 (France)