

**L'HOMME**

**L'Homme**

Revue française d'anthropologie

**165 | janvier-mars 2003**

**Image et anthropologie**

---

## Esthétique et préhistoire

Pour une anthropologie du style

**Emmanuel Guy**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/15662>

DOI : [10.4000/lhomme.15662](https://doi.org/10.4000/lhomme.15662)

ISSN : 1953-8103

### Éditeur

Éditions de l'EHESS

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2003

Pagination : 283-290

ISBN : 2-7132-1779-2

ISSN : 0439-4216

### Référence électronique

Emmanuel Guy, « Esthétique et préhistoire », *L'Homme* [En ligne], 165 | janvier-mars 2003, mis en ligne le 27 mars 2008, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/15662> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.15662>

---

# Esthétique et préhistoire

Pour une anthropologie du style

Emmanuel Guy

À PROPOS du style des représentations paléolithiques de la grotte Chauvet en Ardèche, Jean Clottes décrit, dans la postface à l'ouvrage de Jean-Marie Chauvet, Éliette Brunel Deschamps et Christian Hillaire, l'usage de procédés formels inédits (comme l'estompe) pour exprimer le modelé des corps ou les effets de perspective créés par la répétition, à une échelle décroissante, d'un même élément (ligne de contour, corne, etc.). Il suggère certains parallèles avec le style des peintures de Lascaux et propose, pour Chauvet, une fourchette chronologique comprise entre 21 000 et 17 000 ans BP (Before Present) tout en évoquant une possible surprise, compte tenu de l'originalité des peintures de la cavité ardéchoise. La surprise a bien eu lieu puisque, quelques mois plus tard, les datations au radiocarbone ont révélé que les figures de Chauvet avaient été réalisées entre 32 000 et 30 000 ans BP et qu'elles comptaient parmi les plus vieilles peintures actuellement connues en Europe. L'ancienneté de ces représentations, dont tout le monde a admiré le degré d'élaboration et la maîtrise technique, s'est ainsi trouvée en totale contradiction avec l'évolution artistique paléolithique établie par les préhistoriens depuis une cinquantaine d'années.

En effet, on pensait, depuis les travaux d'Henri Breuil<sup>1</sup> et, surtout, d'André Leroi-Gourhan<sup>2</sup>, que l'art du Paléolithique supérieur (entre 35 000 et 10 000 ans BP) avait évolué de manière linéaire et cumulative vers un naturalisme de plus en plus abouti. Selon Leroi-Gourhan, l'art débute par des représentations frustes et sommaires qui, au fil des millénaires, deviennent de plus en plus détaillées pour

1. Cf. Henri Breuil, *Quatre cents siècles d'art pariétal : les cavernes ornées de l'âge du renne*, Montignac, Centre d'études et de documentation préhistoriques, 1952.

2. Cf. André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, Mazenod, 1965 (« L'Art et les grandes civilisations » 1).

————— À propos de Jean-Marie Chauvet, Éliette Brunel Deschamps, Christian Hillaire, postface de Jean Clottes, *La Grotte Chauvet à Vallon Pont d'Arc*, Paris, Éditions du Seuil, 1995 (« Arts Rupestres »).

atteindre un « réalisme photographique » vers la fin du Paléolithique supérieur. Plusieurs spécialistes avaient, par le passé, contesté ou relevé des contradictions dans ce modèle, mais il n'en était pas moins resté une référence. La maîtrise formelle des peintures de la grotte Chauvet met définitivement un terme à cette conception. Elle montre que, dès les premières représentations, les hommes ont su développer les moyens nécessaires à une expression très élaborée – plus qu'au cours de certaines périodes suivantes – et que l'évolution du style n'a pas été déterminée par une quelconque finalité naturaliste.

Il nous a semblé que cette profonde remise en question des connaissances ouvrait la voie à une approche renouvelée du style dans l'étude de l'art paléolithique. Une analyse dégagée du postulat évolutionniste qui s'efforce d'observer le style pour ce qu'il est, c'est-à-dire un langage. On sait, aussi bien par l'histoire de l'art que par l'ethnologie, qu'une figuration ne tire pas sa forme du hasard. Toute représentation fait appel à des formes conventionnelles indispensables à l'intelligibilité de l'image pour le milieu social dans lequel elle a été conçue. Chaque style correspond donc à un produit symbolique provenant de la manière particulière que chaque culture, à un moment déterminé de son histoire, a de concevoir le monde. Autrement dit, le dessin d'un cheval ou d'un bison n'est pas le reflet d'une réalité mais celui d'une perception, soit un fait de culture. Ces modes conventionnels de représentation constituent la seule expression, parvenue jusqu'à nous, de l'idéologie sociale des hommes préhistoriques. Ils offrent la possibilité de percevoir la diversité des cultures préhistoriques non plus uniquement sur la base des éléments matériels conservés (outillage, habitat, etc.) mais sur une détermination purement intellectuelle. Le croisement de ces données avec celles des industries pourrait ainsi contribuer, selon nous, à affiner le découpage des identités chrono-culturelles au Paléolithique supérieur. Il nous a donc paru légitime d'entamer une vaste analyse des figurations paléolithiques destinée à déterminer la diversité de leur style et à en étudier les propriétés respectives. On notera, pour finir, que cette démarche se trouve naturellement encouragée par l'investissement parfois très fort qui est porté sur la forme dans l'art du Paléolithique supérieur : excellence du dessin, haut degré d'élaboration de tel ou tel traitement, diversité des techniques utilisées, bref, autant de signes d'une recherche d'expression qui, bien souvent, dépassent la simple nécessité de représentation.

## Caractériser les styles paléolithiques

La difficulté particulière de l'entreprise réside dans l'absence de cadre historique permettant d'analyser des œuvres préalablement circonscrites par une origine commune. À l'exception de l'existence de quelques jalons chronologiques, inévitablement imprécis, toutes les époques se mélangent les unes aux autres. Il s'agit donc, au moins dans un premier temps, de repérer, par l'observation minutieuse des représentations, les traits permettant de caractériser des productions stylistiques distinctes. Cette analyse porte sur tous les champs de l'expression

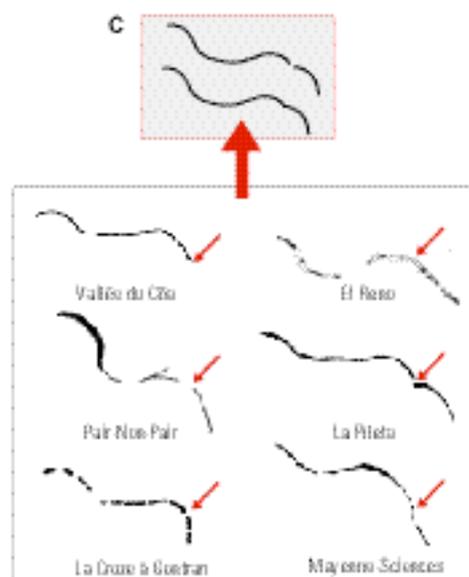
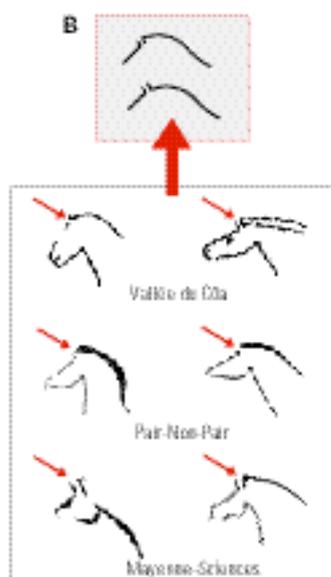
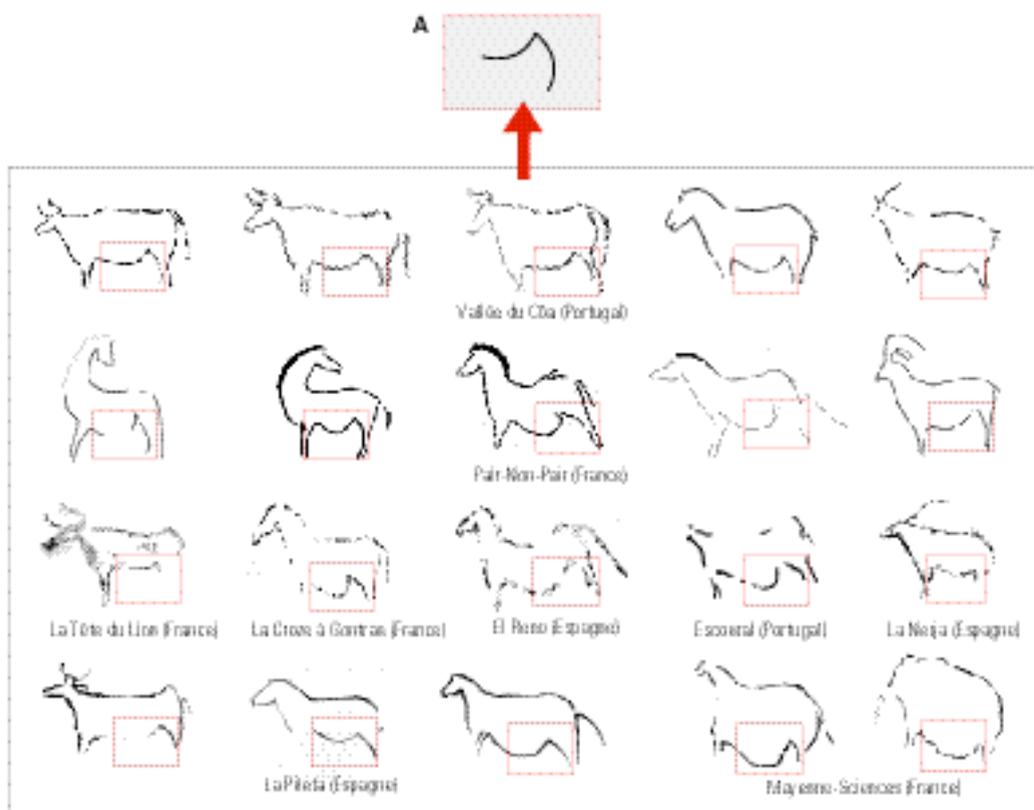
figurative : le contour, les proportions, la profondeur, le degré d'information anatomique, etc. Prenons un exemple. Il est une convention stylistique très caractéristique et bien connue des spécialistes qui consiste à représenter les pattes en perspective par l'intermédiaire d'une « réserve », c'est-à-dire en laissant délibérément un espace vierge entre le corps et la patte destinée à l'arrière-plan afin de suggérer son éloignement. Ce mode apparaît de manière systématique sur les représentations de Lascaux (Dordogne) mais aussi dans d'autres grottes proches comme celles de Gabillou (Dordogne), La Mouthe (Dordogne) et Sous-Grand-Lac (Dordogne).

Les premières analyses<sup>3</sup> que nous avons menées permettent de dégager plusieurs autres partis pris dans l'expression, qui renvoient vraisemblablement à des traditions culturelles différentes les unes des autres. L'objectif futur de notre recherche va consister à approfondir la définition de ces styles et à les replacer respectivement, autant qu'il est possible, dans leur contexte chronologique et géographique. Nous avons eu l'occasion récemment de développer l'une de ces analyses. Celle-ci met en évidence l'existence d'un style commun à plus de cent cinquante représentations réparties sur une dizaine de sites français, espagnols et portugais<sup>4</sup>. L'unité de traitement de ces figures repose, selon nous, sur l'expression de trois modes particuliers.

Le premier consiste dans le traitement géométrique de certaines parties du contour. C'est le cas, notamment, des lignes du ventre et du bord antérieur de la patte arrière, systématiquement exprimées par l'intermédiaire de deux arcs d'orientation opposée (figure A). Le caractère géométrique de cette traduction est encore accentué par l'angle exagérément aigu que dessinent parfois ces deux arcs en se rejoignant au niveau de l'aîne. Certes, la forme même de ces arcs reprend, dans une certaine mesure, la silhouette générale de pattes vues de profil, mais elle n'en témoigne pas moins d'une expression particulièrement géométrique fondée sur un principe d'alternance courbe/contre-courbe. De fait, si ce dessin correspondait exclusivement à l'observation, on le retrouverait sur de nombreuses figures paléolithiques de styles distincts. Or ce n'est pas le cas. En outre, on retrouve des formes ou constructions géométriques en d'autres parties du contour. Prenons l'exemple des chevaux. On constate, au niveau de la tête, la traduction fréquente d'un motif constitué de deux angles droits symétriques et correspondant à la représentation, très graphique, de l'extrémité de la crinière érigée et d'une possible oreille (figure B). De même, la longue courbe qui sert à traduire le contour cervico-dorsal des chevaux a, peut-être, constitué un motif à part entière fondé, là encore, sur un principe d'alternance courbe/contre-courbe (figure C). En effet, on observe une interruption systématique du contour au niveau de la croupe (plus ou moins affirmée selon les cas) indiquant que la queue a été dessinée postérieurement. Cette discontinuité récurrente pourrait se justifier par le fait que la courbe donnée par la queue suit naturelle-

3. Cf. Emmanuel Guy, *Évolution des formes dans l'art figuratif paléolithique occidental. Introduction à une grammaire stylistique*, Paris, Université Paris I, thèse de doctorat, 1998, vol. I.

4. Cf. Emmanuel Guy, « Le style des figurations paléolithiques piquetées de la vallée du Côa (Portugal) : premier essai de caractérisation », *L'Anthropologie*, 2000, 104 : 415-426.



Exemples de traitement géométrique du contour

ment la convexité de la croupe et échappe ainsi à l'alternance courbe/contre-courbe (tête et cou, dos, reins) qui détermine le dessin du contour cervico-dorsal. C'est d'ailleurs, sans doute, ce même jeu d'inversion entre les trois courbes (tête-cou, dos, reins) qui conduit si fréquemment les auteurs à « fermer » exagérément la courbure de la croupe, les obligeant ainsi à placer l'attache de la queue anormalement basse, au niveau du fessier.

Le second mode formel commun à l'ensemble de ces figures concerne le dessin des membres. En effet, on constate que toutes offrent la particularité de posséder un membre unique à chaque train systématiquement dépourvu d'extrémité (figure A). Plus encore, la représentation des pattes se limite à deux traits parallèles sans aucun autre souci descriptif (articulation, jarret, extrémités, etc.). Là encore, de nombreux exemples indiquent que cette façon de traduire les membres ne constitue en aucun cas une constante absolue des figurations paléolithiques.

Enfin, le troisième mode conventionnel commun à l'ensemble de ces représentations consiste, selon nous, dans le désintérêt affiché dont elles témoignent à l'égard des détails internes (figure A). Ainsi, on observe, sur la totalité de ces figures, l'absence systématique de représentation de pelage. En outre, les principales informations anatomiques sont exprimées ponctuellement et toujours de manière économe : un simple point pour l'œil, un trait rectiligne horizontal pour la bouche, deux pour les naseaux, un trait vertical pour marquer le départ du mufle, etc. Cette pauvreté descriptive ne relève pas d'une maladresse ou d'une quelconque incapacité à voir car on note au niveau du contour la traduction de deux observations anatomiques subtiles : un arrondi du tracé qui exprime la ganache des chevaux ou l'indication du garrot et des reins sur les aurochs. Cette sélectivité donne donc le sentiment d'une désinvolture délibérée à l'égard des informations anatomiques d'ordre général, au profit de détails, mineurs en apparence, mais dont la présence se justifie, d'après nous, par le fait qu'ils servent plus directement à la caractérisation du sujet (espèce). Une impression que renforce le caractère invariable et systématique de ces deux annotations (ganache pour le cheval, garrot et reins pour l'aurochs).

## Des écoles artistiques ?

L'analyse du style est aussi susceptible de nous informer sur le plan de la fonction et de l'usage social des images chez les chasseurs-cueilleurs préhistoriques. Ainsi, comme nous l'avons constaté, l'exemple précédent montre la répétition des mêmes conventions depuis l'Andalousie jusqu'en Mayenne, soit sur des distances de plus de 1000 km en ligne droite pour les sites les plus éloignés.

L'hypothèse d'une convergence fortuite de style entre figures nous paraît très peu probable. En effet, la parenté de style ne repose pas ici sur la présence d'un trait formel isolé mais sur la répétition systématique de trois conventions spécifiques qui forment une même combinatoire. De plus, la validité de cette parenté est, en quelque sorte, confortée par l'apparente proximité chronologique de ces figures que les datations disponibles situent entre la fin du Gravétien et le début du Solutréen, soit entre 22 000 et 20 000 ans BP. L'importance de ces distances

exclut bien évidemment l'hypothèse que ces œuvres aient pu être réalisées par un seul et même individu. La répétition de ces formes ne s'explique que par leur diffusion et donc par une transmission des conventions entre les artistes. Ce qui indique que, au moins dans ce cas, les figures paléolithiques ne procèdent pas de l'observation directe mais de formes apprises<sup>5</sup>. Autrement dit, les hommes préhistoriques ne dessinent pas un cheval tel qu'ils le voient mais tel qu'il est donné de le représenter. À ce titre, on ne peut qu'être frappé par la manière dont les figures se répètent parfois, au geste près (cf. par exemple, l'interruption des contours au niveau de la ligne cervico-dorsale et de la queue sur les représentations de chevaux) et ce indépendamment même de la diversité des techniques et des supports employés. On a manifestement affaire à l'expression d'une véritable école artistique dans laquelle la part d'observation individuelle apparaît très faible au profit de la stricte récitation de formes enseignées.

Le caractère hautement stéréotypé de ces figures renforce l'interprétation générale d'Annette Laming-Emperaire<sup>6</sup> et d'André Leroi-Gourhan<sup>7</sup>, selon laquelle les images paléolithiques représentent des symboles et non des portraits. L'hyper-conventionnalisme des œuvres analysées ici suggère qu'elles étaient chargées d'une signification particulière exigeant, en retour, une très grande stabilité de leur forme. À ce titre, on pourrait se demander si les formules géométriques qui président à la traduction des contours ne constituaient pas un procédé mnémotechnique permettant, précisément, de répéter la même figure avec un minimum de variation. En tout état de cause, selon Leroi-Gourhan<sup>8</sup>, lequel se référait à l'usage des images dans d'autres sociétés sans écriture, ces symboles devaient constituer le support d'une parole traditionnelle qu'elles permettaient ainsi de fixer dans la mémoire sociale. Reste à savoir comment ces représentations étaient enseignées : existait-il des ateliers dans lesquels des élèves étaient formés par un maître ? La réalisation ou la manipulation des images était-elle indifférenciée au sein des groupes ou, comme le laisserait à penser leur caractère symbolique, était-elle réservée à des spécialistes ? Il est impossible, au moins à ce stade, d'apporter une réponse à ces questions. Tout au plus pouvons-nous déduire de cette vaste aire de diffusion, l'existence d'échanges et de contacts sociaux suffisamment étroits entre des groupes voisins pour permettre, de proche en proche, la transmission du même code stylistique sur des distances géographiques aussi importantes. Cependant, on ne saurait généraliser les conclusions de cette seule analyse à l'ensemble de l'art paléolithique. De futures études permettront, sans doute, d'en savoir plus sur la notion d'école chez les populations nomades du Paléolithique. D'autres indices, appartenant à des moments variés du Paléolithique supérieur, semblent aller dans ce sens. Il serait évidemment trop long de les détailler tous, mais on peut reprendre, à titre d'exemple, le cas des gravures de la grotte de Gabillou. Nous avons déjà vu que ce style se caracté-

5. Cf. Emmanuel Guy, « Des écoles artistiques au Paléolithique ? », *La Recherche*. Hors série : *La Naissance de l'art*, 2000, 4 : 60-61.

6. Cf. Annette Laming-Emperaire, *La Signification de l'art rupestre paléolithique*, Paris, A. & J. Heard, 1962.

7. André Leroi-Gourhan, *Préhistoire...*, 1965, *op. cit.*

8. Cf. André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole*. I. *Technique et langage*, Paris, Albin Michel, 1964 (« Sciences d'aujourd'hui »).

térise, notamment, par l'expression d'une réserve pour suggérer une représentation tridimensionnelle des membres. L'utilisation d'un moyen d'expression aussi transposé ne va évidemment pas de soi. Il procède d'une interprétation complexe de la représentation et, à ce titre, nécessite une certaine expérience. Or, on est frappé par le contraste qui existe entre, d'un côté, l'usage d'un procédé aussi conceptuel et, de l'autre, la maladresse patente du dessin<sup>9</sup>: tracés hésitants, repentirs, intemptions, disproportions, etc. On serait tenté d'en déduire que le ou les auteurs des gravures de Gabillou ont appris à représenter les animaux de cette manière avant même de savoir véritablement dessiner.



Nous avons évoqué, dans ce texte, notre projet de mettre en place une approche différente du style dans l'étude de l'art paléolithique : une approche qui, affranchie des postulats évolutionnistes longtemps en vigueur, prenne en compte la dimension symbolique des moyens formels élaborés et mis en œuvre par les hommes pour représenter le monde. Le style constitue, sans doute, le seul témoin paléolithique strictement idéologique qui nous soit parvenu. Il nous a donc semblé légitime d'entamer un vaste examen de ces représentations afin de déterminer l'éventuelle diversité de leur style. Bien entendu, il s'agit là d'une investigation de très longue haleine. Les premières observations ont dévoilé plusieurs choix de conception différents les uns des autres, selon les époques et les lieux. Par ailleurs, la répétition des mêmes conventions d'un site à l'autre, parfois sur des distances très importantes, semble indiquer que les artistes ne représentaient pas ce qu'ils voyaient mais des figures apprises qu'ils reproduisaient à la lettre. L'existence de ces écoles confirmerait ainsi le caractère symbolique des figurations paléolithiques que révélaient déjà la spécificité et la constance des thèmes figurés.

De nouvelles analyses permettront, peut-être, de confirmer cette observation. Elles auront aussi pour vocation la caractérisation de nouveaux styles. À terme, et, profitant des progrès récents réalisés dans le domaine des datations, on pourra, sans doute, replacer ces styles dans le temps. Il sera alors possible d'observer les relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres, de déterminer l'évolution d'un répertoire, ses retours ou, au contraire, ses avancées brusques, ses ruptures. Bref, reconstituer, même partiellement, l'évolution formelle de l'art préhistorique et, à travers elle, celle de la pensée des communautés de chasseurs-cueilleurs nomades au cours du Paléolithique supérieur.

MOTS CLÉS/KEYWORDS: art paléolithique/*Paleolithic art* – style – écoles artistiques/*artistic schools* – grotte Chauvet/*Chauvet cave*.

9. Ainsi André Leroi-Gourhan (1965 : 420) évoque, dans la description qu'il donne de cette cavité, la qualité médiocre du tracé de certaines figures.

