



La revue pour l'histoire du CNRS

8 | 2003
Aux origines de l'Homme

De « l'art pour l'art » au chamanisme : l'interprétation de l'art préhistorique

Jean Clottes



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/histoire-cnrs/553>
DOI : 10.4000/histoire-cnrs.553
ISSN : 1955-2408

Éditeur

CNRS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 5 mai 2003
ISBN : 978-2-271-06068-6
ISSN : 1298-9800

Référence électronique

Jean Clottes, « De « l'art pour l'art » au chamanisme : l'interprétation de l'art préhistorique », *La revue pour l'histoire du CNRS* [En ligne], 8 | 2003, mis en ligne le 24 octobre 2006, consulté le 01 mai 2019.
URL : <http://journals.openedition.org/histoire-cnrs/553> ; DOI : 10.4000/histoire-cnrs.553

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Comité pour l'histoire du CNRS

De « l'art pour l'art » au chamanisme : l'interprétation de l'art préhistorique

Jean Clottes

- 1 Tout art est message. Il peut s'adresser à une collectivité plus ou moins étendue, aux connaissances variables en fonction de l'appartenance à un même groupe ou à un groupe différent, en fonction aussi de l'âge, du sexe, des degrés d'initiation, du rôle social et de bien d'autres paramètres. Il peut adresser un avertissement ou formuler un interdit. Il peut aussi raconter une histoire, profane ou sacrée, ou n'avoir d'autre sens que la manifestation ou l'affirmation d'une présence (graffiti). Parfois, il ne s'adresse pas aux hommes mais à la (ou aux) divinité(s) et il s'efforce d'établir un lien avec le monde surnaturel.
- 2 Toutes ces significations sont envisageables lorsqu'on traite d'un art préhistorique, d'un art « fossile » qui ne peut plus être expliqué dans ses nuances et ses complexités par ceux qui l'ont créé ou par leurs successeurs. On conçoit la difficulté de l'entreprise lorsqu'il s'agit d'approcher ces questions de signification des millénaires après la disparition des sociétés qui ont donné naissance à cet art.
- 3 Les difficultés sont telles que la tentation est forte d'abandonner tout essai en ce sens. Des positions pessimistes à des degrés divers ont été exprimées, surtout depuis quelques années. « La connaissance précise des significations est hors du domaine de l'archéologie de l'art préhistorique qui doit modestement se satisfaire d'appréhender des structures plutôt qu'à proprement parler le sens des figurations qu'elle étudie »¹. Certains vont plus loin encore et prônent l'abandon de toute recherche dans ce domaine : « Un nombre croissant de chercheurs ont décidé d'abandonner la vaine quête des significations »², pour éviter de « travailler pour rien »³. « L'interprétation de l'art reste en dehors des possibilités de la science, et il est à présumer qu'il en sera toujours ainsi »⁴, car « la connaissance empirique du monde physique est la seule forme de connaissance qui nous soit accessible »⁵.

- 4 La solution proposée par les pessimistes, se contenter de décrire « objectivement » des faits, voire des structures, et d'en tirer des explications immédiates le plus simples possibles, non seulement n'est pas satisfaisante par son manque d'ambition, mais est dangereuse par son empirisme trompeur. Les empiristes, en effet, prétendent à l'objectivité et ils affirment leur liberté vis-à-vis de toute hypothèse préalable, mais ils se leurrent. « L'observation absolument objective est à ranger parmi les mythes et fantasmes majeurs de la science, car nous ne pouvons voir que ce qui a déjà sa place dans notre espace mental, et toute description inclut une interprétation. »⁶ Confrontés à l'infinité de la réalité matérielle, il est impossible de faire un choix parmi les innombrables alternatives qui s'offrent à nous sans avoir auparavant admis que tel paramètre sera important et que tel autre ne le sera pas, c'est-à-dire avoir préféré une hypothèse à une autre.
- 5 L'on constate ainsi que le danger de l'empirisme est double : d'une part, la prétendue objectivité qu'il revendique n'est en fait que la mise en application implicite, sans discussion, d'hypothèses et théories communément acceptées ; d'autre part, il entraîne une certaine stérilisation de la recherche, réduite au « quand ? », au « comment ? », ou à des dénombrements stériles, sans jamais s'attaquer au « pourquoi ? ».
- Sur quelles bases rechercher les significations ?
- 6 Malgré les dangers et les difficultés, le but ultime de l'archéologie est la compréhension des phénomènes, autrement dit la recherche des significations. D'ailleurs, depuis les premières découvertes d'un art paléolithique au XIX^e siècle, les tentatives d'explication n'ont pas manqué. Les principales, nous le verrons, sont : l'art pour l'art, le totémisme, la magie (de la chasse, de la destruction et de la fécondité), les théories structuralistes et enfin le chamanisme. Si différentes soient-elles, ces interprétations reposent, par la force des choses, sur des bases identiques, utilisées de façons fort diverses selon les époques.
- 7 En effet, lorsqu'on ne dispose pas de traditions orales ou écrites, c'est-à-dire d'explications directes, la recherche dans le domaine de l'interprétation ne peut se baser que sur des arguments que l'on s'efforcera de déduire :
- 8 – de l'art lui-même, des thèmes représentés, de leurs fréquences et de leurs associations, des techniques employées, voire de leur évolution dans le temps et dans l'espace ;
- 9 – du contexte de l'art, qu'il s'agisse des supports utilisés, de la topographie des cavernes ou de la morphologie des parois, ou encore des traces et vestiges associés à cet art, dans la mesure où ils témoignent d'actions que l'on s'attachera à comprendre ;
- 10 – de comparaisons ethnologiques, à savoir des rapprochements envisageables avec certaines sociétés traditionnelles récentes qui pratiquent (ou pratiquaient il y a peu) l'art rupestre et sur lesquelles on possède des renseignements précis.
- L'art lui-même
- 11 L'art paléolithique, en gros entre 38 000 et 11 000 avant notre ère, se présente sous deux formes majeures : l'art mobilier et l'art pariétal.
- 12 Le premier intéresse toutes sortes d'objets en os, en ivoire, en bois de cervidés ou en pierre. Il a dû exister des multitudes d'autres supports, en bois ou sur peaux, à l'existence éphémère, qui ne nous sont pas parvenus. L'art mobilier, trouvé dans des couches archéologiques, est généralement bien daté. Il est assez souvent possible de distinguer des objets utilitaires (lissoirs, sagaies ou harpons, propulseurs, parures) d'autres qui ne le sont pas (plaquettes gravées). Cela peut donner des indications sur les processus mentaux

mis en œuvre lors de leur réalisation. Ainsi, les objets d'usage prolongé, par exemple les bâtons percés pour redresser les sagaies ou encore les propulseurs, sont plus abondamment décorés que ceux d'usage précaire (sagaies)⁷. On peut ajouter que ces objets, décuplant la puissance de la sagaie ou lui redonnant une seconde vie, pouvaient être chargés d'une valeur magique matérialisée dans leur décor abondant et parfois spectaculaire. En revanche, l'art mobilier se présente souvent sous la forme de fragments mis au jour en position secondaire. Rares sont les objets entiers et encore plus rares ceux dont on peut être certain qu'ils n'ont pas bougé depuis leur dépôt. De ce point de vue, l'art mobilier est moins prometteur de sens que l'art pariétal.

- 13 L'art pariétal présente, sur les autres témoignages archéologiques, l'avantage de se trouver nécessairement à l'endroit où il fut réalisé. Cette caractéristique permet d'étudier les représentations en fonction de paramètres physiques inchangés : utilisation des parois, avec les reliefs des surfaces et les choix des panneaux ; localisation des figures dans la caverne et leur relation avec la topographie. Par exemple, des peintures réalisées au milieu d'une grande salle auront vraisemblablement un sens assez différent de celles que l'on trouve au fond d'un diverticule étroit où une seule personne pouvait se glisser. Cependant, les images pariétales ne constituent qu'une partie sans doute infime de ce qui fut dessiné. Même dans les grottes les plus profondes, des destructions et des dégradations ont eu lieu. Quant à l'art des abris ouverts à la lumière et à celui des rochers en plein air, il sera plus ou moins tronqué en fonction des techniques utilisées (la peinture aura bien moins de chance de s'y conserver) ou de l'exposition de la paroi support. La réalité préhistorique à découvrir en sera affectée d'autant.
- 14 Dans l'art des cavernes, d'autres facteurs demandent une interprétation. Les superpositions fréquentes de motifs posent le problème des époques où les divers niveaux de figures furent réalisés et celui du caractère aléatoire ou délibéré des superpositions. Leur sens peut varier considérablement en fonction des réponses apportées à ces questions.
- 15 Enfin, contrairement à une opinion généralement répandue, notre perception des images n'est pas nécessairement la même que celle des contemporains, ce qui peut fausser nos hypothèses. L'exemple des cultures traditionnelles récentes incite à la plus grande prudence dans la reconnaissance de ressemblances ou l'établissement de priorités. Nous avons ainsi tendance à classer les animaux d'après leurs espèces (et peut-être avons-nous raison). Mais la précision avec laquelle les sexes sont définis dans les images – surtout par les masses corporelles puisque c'est le caractère sexuellement déterminant le plus visible pour un observateur éloigné – peut faire penser que d'autres critères d'importance existaient pour les Paléolithiques (sexes, attitudes)⁸. Autrement dit, quand nous comparons, de grotte à grotte, les pourcentages de bisons et de chevaux, rien ne prouve que cette démarche soit plus pertinente que de comparer le pourcentage des mâles et des femelles, ce que nous ne faisons jamais.

Le contexte archéologique

- 16 Il n'a que rarement été étudié jusqu'à une époque récente. Dans la plupart des cavernes profondes, traces et vestiges au sol furent détruits dès la découverte. Rien n'illustre mieux l'importance des paradigmes dominants dans la discipline que ce qui s'est passé dans ce domaine. Pendant des décennies, les fouilles d'habitats préhistoriques furent menées dans une double optique : d'une part, récolter une moisson d'objets, destinés à grossir des collections et à être étudiés hors de leur contexte, en laboratoire ; d'autre part, établir (pour les meilleurs des archéologues du temps) une chronologie aussi précise

que possible. Les relations spatiales des objets et des vestiges entre eux n'étaient conçues qu'à la verticale, stratigraphiquement, jamais ou presque à l'horizontale. Le même état d'esprit – sauf exception, par exemple en 1912, lors de l'exploration du Tuc d'Audoubert en Ariège – prévalut lors de la découverte de grottes ornées profondes. La plupart du temps, les découvreurs, ou les préhistoriens qui étudièrent les cavités, se contentèrent de ramasser les objets gisant sur le sol (Labastide, Bèdeilhac, Lascaux, etc.), par curiosité ou afin d'obtenir des renseignements de type chronologique. Or, les empreintes, les feux, les restes de torches, les objets abandonnés ou déposés au sol ou dans des anfractuosités de la paroi sont porteurs d'informations d'un autre type. Ils sont susceptibles de nous éclairer sur les actions précises qui se sont déroulées dans ces cavernes peintes ou gravées.

Les comparaisons ethnologiques

- 17 On y fit appel dès les premières découvertes. L'assimilation des « primitifs » préhistoriques et des « sauvages » de contrées lointaines était tentante. Bien que les conceptions que l'on avait des uns fussent aussi fausses que celles que l'on avait des autres, ces rapprochements reposaient sur des bases en apparence solides. Aborigènes australiens, tribus indiennes ou Boschimans sud-africains, comme les Magdaléniens⁹ ou les Solutréens, étaient des *Homo sapiens sapiens*, ce qui supposait des affinités dans les comportements, les croyances et les modes de pensée pour des groupes à un même stade économique-social, celui des chasseurs-collecteurs. D'ailleurs, ces cultures traditionnelles contemporaines pratiquaient elles aussi l'art rupestre. Il est donc admissible de s'y référer, en se gardant bien de calquer servilement un modèle moderne précis sur une réalité fossile. La variabilité des croyances et des concepts est telle chez l'Homme que ce genre d'analogie ethnographique serait inmanquablement voué à l'échec. Ce fut le cas des premières tentatives.
- 18 Le comparatisme ethnologique diffère de l'analogie en ce sens qu'il indique des possibilités de concepts et de structures sociales et mentales voisines, ou encore des récurrences fréquentes dans certains contextes. Il ne s'agit pas de rechercher une « prétendue mentalité primitive », mais bien plutôt des convergences dans les façons de penser, de concevoir le monde et d'agir sur lui – des universaux – qui puissent nous donner des clefs possibles pour l'interprétation des faits paléolithiques. Cette démarche est plus logique que celle qui consiste à « laisser les faits parler par eux-mêmes », ce qu'ils ne font évidemment jamais, ou à les interpréter « de façon littérale », puisque, dans ce cas, l'interprétation est obligatoirement le fruit des concepts qui prévalent dans la société où nous vivons. Nous pouvons sans crainte d'erreur postuler que les modes de pensée des Magdaléniens et autres paléolithiques étaient plus proches de ceux des chasseurs-collecteurs d'autres continents qu'ils ne le sont de ceux d'Occidentaux matérialistes, vivant dans une société complexe de type industriel, à la fin du XX^e siècle ou au début du XXI^e.
- 19 C'est en fonction de tous ces éléments, qui n'ont pas manqué de varier dans le passé, que les théories ci-après ont été avancées, discutées et combattues.

Les premières tentatives d'interprétation

- 20 Devant les premières découvertes d'objets décorés, dans la dernière moitié du XIX^e siècle, la réaction initiale fut la perplexité. Elle se manifesta par le silence ou le refus. L'existence d'un art mobilier raffiné s'accordait mal avec la conception d'un homme préhistorique primitif, partagée par tous à l'époque. Édouard Lartet et H. Christy¹⁰ firent part de leur étonnement à cet égard : « Ces œuvres d'art s'accordent mal avec l'état de barbarie inculte dans lequel nous nous représentons ces peuplades aborigènes. » É. Lartet¹¹,

lorsqu'il avait trouvé un andouiller sculpté en forme de tête d'oiseau, gravé d'une tête d'ours, dans la grotte magdalénienne de Massat (Ariège), s'était contenté de le mentionner sans commentaire. D'autres réagirent en refusant l'évidence plutôt que de modifier leurs conceptions – attitude hélas fréquente de tous temps... – et mirent en doute l'authenticité des objets ornés de Massat et du Chaffaud (Vienne)¹². Quelques années plus tard, en 1879, et pendant les deux décennies qui suivirent, les œuvres pariétales d'Altamira subirent la même attitude de rejet.

- 21 Les premières explications furent simples et basées sur les idées préconçues de l'époque. Gravures et sculptures n'avaient d'autre but que d'orner des armes et des outils, pour le plaisir. C'est la théorie dite de l'art pour l'art. Diverses influences la sous-tendent, dont la projection de pratiques contemporaines sur ce passé lointain. Par ailleurs, l'anticléricalisme militant de préhistoriens éminents, tel Gabriel de Mortillet, en des temps où la lutte était vive entre les tenants d'une préhistoire « antédiluvienne » et l'Église, leur faisait refuser toute aspiration religieuse chez les préhistoriques¹³. L'art était donc gratuit et devait se suffire à lui-même. Au moment d'Altamira, cet anticléricalisme joua un rôle dans le refus de la caverne cantabrique, car Émile Cartailhac eut peur qu'il ne s'agisse d'un piège tendu par les Jésuites espagnols pour discréditer les préhistoriens et son jugement en fut faussé. On voit à quel point les luttes idéologiques contemporaines peuvent influencer la recherche.
- 22 Les conceptions du « bon sauvage » jouèrent également un rôle. Les préhistoriques, selon les ethnologues et préhistoriens de l'époque, devaient avoir vécu sans peine dans un monde d'abondance, et « les loisirs d'une vie facile enfantent les arts »¹⁴. Sous des formes diverses, l'hypothèse de l'art pour l'art refait surface à l'occasion. John Halverson¹⁵ a essayé, sans grand succès, de la ressusciter. De nombreux auteurs, devant l'indiscutable caractère esthétique de l'art des cavernes, ont insisté sur le fait que cela implique des connaissances, une recherche et même une jouissance esthétiques de la part des artistes. Cela n'est d'ailleurs pas incompatible avec des motifs pratiques : après tout, le naturalisme des animaux pouvait jouer un rôle dans l'efficacité du rite (« plus le dessin est réussi, mieux la magie fonctionnera »). Cependant, dans les sociétés traditionnelles, l'art pour l'art n'existait pas. En Australie, par exemple, le concept d'« art » était absent du vocabulaire de divers groupes aborigènes. Les images étaient produites dans le cadre de la collectivité et dans un but précis, non pas pour le plaisir de leur auteur et la satisfaction de ses désirs personnels. Le besoin de nouveautés et de création individuelle, visant à exprimer une conception personnelle du monde, est un sentiment propre à notre culture. La création traditionnelle se faisait et se fait encore dans un cadre strict, sur des thèmes et avec des méthodes établis et consacrés par la coutume.
- 23 Après la reconnaissance officielle de l'art pariétal¹⁶, l'art pour l'art fut abandonné en tant que théorie explicative globale. Il ne pouvait rendre compte des peintures et gravures dans les galeries profondes, situées loin des habitats et des regards. Il fallait trouver d'autres motivations que la simple ornementation ou le divertissement fortuit. Ce furent le totémisme et surtout la magie de la chasse.
- 24 Le totémisme a brièvement tenté certains préhistoriens, comme Salomon Reinach, et il en a influencé beaucoup, sans toutefois connaître la vogue d'autres théories¹⁷. Il implique une corrélation étroite, privilégiée, entre un groupe humain et une espèce animale ou végétale particulière. Le groupe est caractérisé par son totem et le vénère.
- 25 Les critiques de cette explication de l'art préhistorique ont fait remarquer que certains animaux paraissaient atteints par des armes de jet, ce qui était incompatible avec le

respect dû au totem. Si les images étaient des emblèmes de clan, au lieu des mélanges d'espèces que l'on connaît sur chaque site, on s'attendrait à trouver dans chacune des grottes un art homogène centré sur un animal particulier (la caverne du bouquetin, celle du lion, du renne, etc). Pourquoi, en outre, les totems seraient-ils aussi peu diversifiés, mettant en scène les mêmes animaux, alors que la faune disponible, sans même parler de la flore, offrait des possibilités étendues ?

- 26 Récemment, R. Layton¹⁸ a comparé l'hypothèse chamanique et l'hypothèse totémique – qui, rappelons-le, ne sont pas incompatibles¹⁹ – et il s'est efforcé de mettre au point une méthode pour les tester.

Magie de la chasse (et autres)

- 27 La magie sympathique se fonde sur une relation si étroite entre l'image et son sujet qu'en agissant sur l'image on agit sur la personne ou l'animal figuré. « C'est une idée généralement répandue chez tous les peuples primitifs, que la représentation de tout être vivant est, en quelque sorte, une émanation même de cet être et que l'homme qui a en sa possession l'image de cet être a déjà un certain pouvoir sur lui. [...] On peut donc admettre que les hommes primitifs croyaient, eux aussi, que le fait de représenter un animal le mettait déjà, en quelque sorte, sous leur domination, et que, maîtres ainsi de sa figure, de son double, ils pouvaient plus facilement se rendre maîtres de l'animal lui-même. »²⁰

- 28 S. Reinach²¹ jeta les bases de la théorie connue sous le nom de « magie de la chasse », fondée sur ces principes. Elle fut adoptée, complétée et popularisée par l'abbé Breuil et le comte Bégouën, au point qu'elle eut force de loi jusqu'à la fin des années 1950. L'ethnologie avait évolué et apporté une autre image de l'homme « primitif » : l'image du bon sauvage s'ébattant dans un monde d'abondance avait fait place à celle d'une créature faible essayant de survivre dans un univers hostile. L'art magique avait donc un but pratique, car il concourait à la survie²². « L'art de cette époque est utilitaire. »²³

- 29 En outre, si les préhistoriques allaient dessiner au fin fond des cavernes, ce ne pouvait être que dans un but magique, puisque ces dessins n'étaient pas destinés à être vus. « Seule l'exécution du dessin [...] importait. La représentation de l'animal était un acte qui valait par lui-même. Une fois que cet acte était accompli, le résultat immédiat et matériel de cet acte, le dessin n'avait plus aucune importance. »²⁴ Cela expliquait les superpositions de figures sur les mêmes parois et le manque de visibilité des gravures.

- 30 Les pratiques magiques avaient trois buts principaux : chasse, fertilité, destruction. La magie de la chasse devait permettre une chasse fructueuse. On apposait des signes en forme de flèches ou de blessures sur certains animaux (Niaux), parfois au cours de cérémonies (Montespan). Les dessins de bêtes incomplètes diminuaient leurs facultés et facilitaient leur atteinte. Cette magie s'appliquait aux grands herbivores chassés, chevaux, bisons, aurochs, bouquetins, cervidés. La magie de la destruction visait les félins et les ours (Trois-Frères, Montespan), concurrents écologiques dangereux pour l'homme. Par la magie de la fertilité, on aidait à la multiplication des espèces utiles, en représentant des scènes de pré-accouplement (bisons d'argile du Tuc d'Audoubert) ou des femelles pleines.

- 31 Dans cette optique, les animaux étaient des images-réalités, les signes participaient de la chasse (armes, blessures, pièges), et les humains étaient les sorciers revêtus de peaux de bêtes ou dotés d'attributs animaux pour mieux capter leurs qualités et leur force, ou encore des dieux régnant sur la faune.

- 32 Les critiques²⁵ ont porté sur la futilité des analogies ethnologiques ponctuelles, sur les interprétations biaisées, sur les contradictions et les absences d'explications pour une conception de l'art qui se voulait globale.
- 33 Parmi les contradictions, on a relevé que les animaux marqués de flèches ou de blessures étaient rares, ainsi que les scènes sexuelles évidentes et les femelles gravides. En outre, les vestiges d'animaux chassés mis au jour lors des fouilles d'habitats ne correspondaient pas, dans leur nature ou leurs proportions, avec les représentations animales²⁶. Selon les termes de Claude Lévi-Strauss, souvent repris, certains animaux étaient donc « bons à manger » et d'autres « bons à penser ». Pour ces derniers, il s'agissait donc d'un « bestiaire », c'est-à-dire de « l'assemblage conventionnel d'une faune liée à des traditions socio-religieuses définies »²⁷. En outre, comment expliquer les mains négatives, les figures humaines isolées et caricaturales, et surtout les créatures composites, ces sortes de monstres qui n'existent pas dans la nature et dont l'on ne pouvait en conséquence souhaiter ni la destruction ni la multiplication ?
- 34 La magie sympathique n'a pas disparu sans laisser de traces. Certaines de ses observations ont été confirmées par les découvertes du demi-siècle écoulé. Elles ne peuvent donc manquer d'influencer la recherche. Par exemple, l'accent mis sur la localisation des figures dans les lieux écartés, leur manque de visibilité pour d'improbables spectateurs, l'utilisation des reliefs naturels des parois, les superpositions fréquentes, vont dans le sens d'une valeur prépondérante de l'action de peindre ou de graver et de l'importance intrinsèque de chaque dessin. Quant aux théories des S. Reinach, H. Breuil et H. Bégouën, elles reposaient sur l'idée fondamentale que l'homme s'efforçait, par certaines pratiques, d'influer sur le cours des événements afin de faciliter sa vie quotidienne. Or, les études ethnologiques modernes ont montré que la plupart des cultures traditionnelles n'avaient pas une attitude différente, qu'il s'agisse d'éviter des catastrophes, de rétablir un certain équilibre dans la nature, de contribuer au retour des saisons ou à la multiplication du gibier, de guérir des malades ou de châtier des ennemis. Cet appel à des forces autres que celles dont on dispose communément fait partie des universaux de la pensée humaine.
- Les cavernes structurées
- 35 Les tentatives structuralistes d'explication de l'art paléolithique, commencées dans les années 1940 avec Max Raphaël, se sont développées avec Annette Laming-Emperaire²⁸ et André Leroi-Gourhan²⁹. Elles continuent sous des formes diverses³⁰.
- 36 Leur postulat est le retour à la caverne et aux œuvres, en dehors de tout comparatisme ethnologique. La caverne jouait un rôle dans la perception que les hommes en avaient et dans l'usage qu'ils en faisaient : les dessins y étaient répartis en fonction des entrées, des fonds, des rétrécissements, diverticules, panneaux centraux, zones éclairées ou obscures. Les accidents des parois délimitaient des surfaces différemment utilisées ou pouvaient avoir une valeur symbolique intrinsèque : par exemple, les fissures étaient femelles. Les animaux et les signes n'avaient pas une répartition aléatoire par rapport aux lieux ou les uns par rapport aux autres. Bisons et chevaux voisinaient dans des proportions telles que cela ne pouvait être dû au hasard. L'on pressentait des constantes et certaines idées directrices.
- 37 Pour les établir, A. Leroi-Gourhan mit en relation les divers paramètres grâce à la statistique. Il arriva à la conclusion que bisons et aurochs, mammoths et chevaux constituaient la base du bestiaire et qu'ils occupaient de préférence les panneaux centraux. Des animaux complémentaires (bouquetin, cerf) étaient souvent en position

seconde. Les animaux redoutables (lions, ours, rhinocéros) étaient relégués dans les fonds. Les signes se combinaient au bestiaire et aux particularités topographiques en des associations complexes.

- 38 Certains animaux étaient toujours associés à d'autres, en un système binaire, le couple de base étant constitué par le bison (ou l'aurochs) et le cheval. A. Leroi-Gourhan, comme A. Laming-Empeiraire à ses débuts, en déduisit qu'il s'agissait d'un symbolisme sexuel où animaux et signes auraient une valeur mâle ou femelle, opposée et complémentaire. Selon lui, bisons et aurochs étaient des symboles féminins. À l'inverse, le cheval serait masculin. Les signes géométriques participeraient de ce symbolisme. Les signes longs, en forme de sagaie, dériveraient du pénis, alors que les signes pleins, les ovales et même les rectangles, viendraient de la vulve. Les représentations pariétales traduiraient donc un système sexuel fondé sur le jeu d'associations d'animaux et de signes dotés d'une signification mâle ou femelle. Curieusement, A. Laming-Empeiraire avait abouti à des conclusions inverses concernant la valeur sexuelle des figures majeures : pour elle, le bison était masculin et le cheval féminin. Ces conceptions étaient censées durer pendant les vingt-cinq mille ans du paléolithique supérieur d'un bout à l'autre de l'Europe.
- 39 A. Leroi-Gourhan³¹ se refusa à envisager le « pourquoi ». Il se contenta de considérer l'« ensemble de l'art figuratif paléolithique comme l'expression de concepts sur l'organisation naturelle et surnaturelle (qui ne pouvaient faire qu'un dans la pensée paléolithique) du monde vivant », admettant qu'il s'agissait d'un « cadre encore excessivement large »³². Cette défiance de la théorie explicative trouve ses origines dans l'opposition aux excès de la magie sympathique. Elle est partagée par bon nombre de chercheurs actuels.
- 40 Dans ses derniers écrits, A. Laming-Empeiraire³³ en revint à des parallèles ethnologiques et vit dans l'art paléolithique la représentation de systèmes sociaux, chaque espèce symbolisant un groupe social dans ses relations complexes avec les autres. De nos jours, dans la lignée de A. Leroi-Gourhan, Georges Sauvet s'efforce de préciser les associations d'animaux sur des bases statistiquement mieux assurées et de déterminer une syntaxe d'après les associations (et les exclusions) des animaux et des signes³⁴.
- 41 Les critiques des conceptions structuralistes portèrent sur plusieurs points. La typologie sexuelle des animaux et des signes fut considérée comme trop subjective et A. Leroi-Gourhan lui-même ne la défendit plus vers la fin de sa vie. Les autres éléments essentiels à l'interprétation structuraliste se révélèrent pareillement entachés de subjectivité : associations des animaux entre eux ou avec des signes, dénombrements préalables aux statistiques, critères topographiques permettant de diviser la caverne en zones distinctes. Certains postulats discutables n'emportèrent pas l'adhésion : peintures effectuées au fil des millénaires les unes en fonction des autres ; équivalence de l'importance du thème (par exemple, le bison) quel que soit le nombre des animaux figurés ; particularisation des animaux (s'ils avaient une valeur symbolique générale, comment expliquer qu'ils aient été dessinés avec tous les détails permettant de reconnaître l'âge, le sexe, l'attitude ou l'action ?). Enfin, les schémas proposés n'étaient pas applicables à de nombreuses grottes, en particulier aux dernières découvertes.
- 42 Malgré leur échec global en tant que tentatives d'interprétation de l'art paléolithique dans son ensemble, ces théories ont profondément influencé la recherche et certains acquis demeurent. Il n'est plus possible de procéder à des parallèles ethnologiques ponctuels et superficiels, même si l'étude des civilisations de chasseurs-collecteurs se révèle toujours riche d'enseignements. L'importance de la caverne dans les choix et les

significations ne peut plus être remise en cause. Les répartitions des dessins en fonction des reliefs et de la topographie sont devenues des éléments fondamentaux des études modernes. Les espèces animales retenues répondent à une logique autre que culinaire. Il est maintenant évident que des animaux ont été favorisés et d'autres dédaignés en fonction de critères culturels, et que certaines associations reviennent trop fréquemment pour être fortuites.

Un chamanisme paléolithique ?

- 43 Mircea Eliade³⁵, Andreas Lommel³⁶, Weston La Barre³⁷, Joan Halifax³⁸ et Noël Smith³⁹, entre autres, ont suggéré que certaines peintures représentaient des chamanes et leurs esprits tutélaires et que l'art paléolithique résultait de pratiques chamaniques. Ces explications avaient le mérite de poser un problème qui aurait dû l'être bien avant. En effet, la nappe de religions chamaniques qui couvre tout le nord de la planète et une partie des Amériques peut donner à penser qu'il s'agissait là d'une religion très ancienne, amenée en Amérique du Nord et dans le nord de l'Amérique du Sud par ceux qui peuplèrent initialement ce continent au paléolithique supérieur. En outre, le chamanisme est la religion par excellence des peuples chasseurs.
- 44 Au cours des dernières années, David Lewis-Williams a été à l'initiative de recherches visant à approfondir et renouveler ce cadre interprétatif⁴⁰. Les religions chamaniques possèdent certaines caractéristiques susceptibles d'éclairer l'art pariétal. La première est la conception d'un cosmos complexe où au moins deux mondes coexistent. Des interactions existent entre ce(s) monde(s) et le nôtre, où la plupart des événements résultent d'une influence du (ou des) monde(s)-autre(s). Deuxièmement, le groupe croit que certaines personnes peuvent, à leur gré, entrer en relation directe avec le monde parallèle, dans un but pratique : guérir les malades, maintenir une bonne relation avec les forces du monde autre, restaurer une harmonie, favoriser la chasse, etc. Le contact s'opère par la visite et l'aide d'esprits auxiliaires, souvent des animaux, qui viennent au chamane ou vers lesquels il va. Le chamane en transe peut aussi envoyer son âme dans le monde autre pour y rencontrer les esprits et obtenir leur aide. Il a donc un rôle de médiateur entre le monde réel et celui des esprits, ainsi qu'un rôle social.
- 45 Les hommes modernes du paléolithique supérieur possédaient un système nerveux identique au nôtre. Par conséquent, certains d'entre eux devaient connaître des états modifiés de la conscience, y compris des hallucinations. C'est une réalité qu'il leur a fallu gérer, à leur façon et selon leurs propres concepts.
- 46 Ils se sont rendus dans les cavernes profondes, pendant vingt millénaires au moins, pour y faire des dessins. Or, partout dans le monde, le domaine souterrain est perçu comme le royaume des esprits ou des morts, une porte sur l'au-delà que l'on se garde le plus souvent de franchir. Aller sous terre, c'était donc braver les peurs ancestrales, s'aventurer délibérément dans le monde surnaturel et partir à la rencontre des esprits. L'analogie avec le voyage chamanique est flagrante, mais le périple souterrain dépassait de loin l'équivalent métaphorique de ce voyage : c'était sa concrétisation dans un milieu où l'on se déplaçait physiquement et où les forces surnaturelles étaient littéralement à portée de la main. Un tel état d'esprit, conforté par l'enseignement reçu, ne pouvait manquer de favoriser la venue des hallucinations que suscite le milieu souterrain. Les grottes pouvaient donc avoir un double rôle, aux aspects fondamentalement liés : faciliter les visions ; entrer en contact avec les esprits à travers la paroi.
- 47 Les représentations pariétales, par leurs thèmes, leurs techniques et leurs détails sont compatibles avec les perceptions au cours des hallucinations. Les images des animaux,

individualisés avec des détails précis, flottent sur les parois, souvent sans ligne de sol ni respect de la gravité, dans l'absence de tout cadre ou décor. Les signes géométriques élémentaires évoquent pour beaucoup ceux perçus dans les divers stades de la transe. Quant aux êtres et aux animaux composites, ils font partie du monde des visions chamaniques.

- 48 Le contact recherché avec les forces que l'on croyait vivre dans les grottes, de l'autre côté du voile que la paroi constituait entre leur réalité et la nôtre, est attesté par l'usage fréquent des reliefs naturels. Si on a l'esprit plein d'images d'animaux, un creux de la roche souligné d'ombre évoquera une croupe de cheval ou un dos de bison. Comment ne pas croire alors que les animaux-esprits, rencontrés dans les visions et que l'on s'attendait à voir dans ce monde-autre qu'est le monde souterrain, ne sont pas là, à demi dégagés de la roche par la magie de la lumière fluctuante de la torche et prêts à y disparaître à nouveau. En quelques traits, ils seront pérennisés et leur pouvoir deviendra accessible.
- 49 Fissures et creux devaient jouer un rôle un peu différent mais comparable. Ces accidents naturels offraient des échappées vers le plus profond de la roche où se tenaient les esprits. Cela peut expliquer pourquoi il existe tant d'exemples d'animaux construits en fonction d'eux (Réseau Clastres, Travers de Janoye, Grand Plafond de Rouffignac, Chauvet, etc.).
- 50 Outre les dessins d'animaux et les signes, la volonté d'entrer en contact avec les esprits-forces du monde souterrain a pu se manifester de trois façons distinctes. D'abord, par les esquilles osseuses plantées dans les creux des parois. Les tracés digitaux et, plus largement, les tracés indéterminés pourraient relever de la même logique. Dans leur cas, le but n'était pas de recréer une réalité, mais de passer ses doigts et de laisser ses traces partout où cela était possible, pour créer un contact direct avec les forces sous-jacentes à la roche, peut-être par des individus non initiés qui participaient au rituel à leur façon. Les empreintes de mains au pochoir permettaient d'aller plus loin encore. Lorsqu'on mettait la main sur la paroi et que l'on projetait la peinture sur la main, celle-ci se fondait dans la roche dont elle prenait la couleur, rouge ou noire. La main disparaissait métaphoriquement dans la paroi, établissant ainsi une liaison avec le monde des esprits. Cela permettait aux « laïques », peut-être aux malades, de bénéficier directement des forces de l'au-delà. Dans cette optique, la présence de mains appartenant à de très jeunes enfants (Gargas) n'a plus rien d'extraordinaire.
- 51 Ce cadre explicatif, suffisamment large pour inclure l'art mobilier et l'art des abris, a bien entendu été abondamment critiqué. On lui a reproché l'impossibilité de connaître les significations, le manque de preuves formelles, la vanité des comparaisons ethnologiques, le rôle trop important attribué à la transe, la diversité de l'art paléolithique qui s'opposerait à une explication « unique » ou globalisante, le caractère limité des interprétations avancées et la présence de caractéristiques dans l'art qui restent extérieures au schéma proposé. Ces objections ont été récemment recueillies, détaillées et analysées, et il leur a été longuement répondu⁴¹. L'avenir dira ce qu'il en est de leur pertinence.
- 52 À l'heure actuelle, tout ce qu'il est possible d'affirmer, c'est que c'est l'hypothèse chamanique qui, bénéficiant des acquis antérieurs, rend le mieux compte des faits établis concernant l'art des cavernes et des objets au paléolithique supérieur.

NOTES

- 1.M. Lorblanchet, « De l'art pariétal des chasseurs de rennes à l'art rupestre des chasseurs de kangourous », *L'Anthropologie*, 92, 1, 1988, p. 271-316, p. 282.
- 2.P. G. Bahn, *The Cambridge Illustrated History of Prehistoric Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 302 p., fig., p. 171.
- 3.P. G. Bahn et J. Vertut, *Journey through the Ice Age*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1997, 240 p., fig., p. 211.
- 4.K. K. Chakravarty et R. G. Bednarik, *Indian Rock Art in its Global Context*, Delhi, India, Motilal Banarsidass Publishers Private Ltd, 1997, 228 p., 198 fig., p. 196.
- 5.*Ibid.*, *op. cit.*, p. 195.
- 6.S. J. Gould, « *The Sharp-Eyed Lynx Outfoxed by Nature* », *Natural History*, 6/98, 1998, p. 23-27, 69-73.
- 7.André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, Mazenod, 1965, 482 p., 804 fig.
- 8.J. Clottes, M. Garner, G. Maury, « Bisons magdaléniens des cavernes ariégeoises », *Bull. Soc. Préhist. Ariège-Pyrénées*, XLIX, 1994, p. 15-49.
- 9.Magdalénien (moyen et supérieur, vers 12 000 avant J.-C.) : l'Europe occidentale connaît, à la fin du paléolithique supérieur, l'expansion d'une culture prestigieuse par ses œuvres d'art, qui témoignent de l'étroite parenté intellectuelle des différents groupes qui composent cet ensemble (source : André Leroi-Gourhan, *Dictionnaire de la préhistoire*, Paris, PUF, 1988).
- 10.É. Lartet et H. Christy, « Sur des figures d'animaux gravées ou sculptées et autres produits d'art et d'industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine », *Revue archéologique*, IX, 1864, p. 233-267, p. 264.
- 11.É. Lartet, « Nouvelles recherches sur la coexistence de l'homme fossile et des grands mammifères fossiles réputés caractéristiques de la dernière période géologique », *Annales des sciences naturelles. II. Zoologie*, 4^e série, XV, 1861, p. 117-122.
- 12.M. Groenen, *Pour une histoire de la préhistoire. Le paléolithique*, Grenoble, Jérôme Million, 1994, 603 p., 99 fig., 24 tabl., p. 307-308.
- 13.H. Delporte, *L'Image des animaux dans l'art préhistorique*, Paris, Picard, 1990, 254 p., 289 fig., p. 191.
- 14.M. Groenen, *Pour une histoire...*, *op. cit.*
- 15.J. Halverson, « *Art for Art's Sake in the Paleolithic* », *Current Anthropology*, 28, I, 1987, p. 63-89.
- 16.É. Cartailhac, « *Mea culpa d'un sceptique* », *L'Anthropologie*, 13, 1902, p. 350-352.
- 17.H. Delporte, *L'Image des animaux...*, *op. cit.*, p. 192-194.
- 18.R. Layton, « *Shamanism, Totemism and Rock Art ; Les Chamanes de la Préhistoire in the Context of Rock Art Research* », *Cambridge Archaeological Journal*, 10, 1, 2000, p. 169-186.
- 19.J. Clottes et D. Lewis-Williams, *Les Chamanes de la Préhistoire. Texte intégral, polémique et réponses*, Paris, la Maison des roches, 2001, 236 p., 20 fig., 29 pl., p. 215-216.
- 20.H. Bégouën, « La magie aux temps préhistoriques », *Mémoires de l'Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres*, 1890, II, 1924, p. 417-432, p. 423.
- 21.S. Reinach, « L'art et la magie à propos des peintures et des gravures de l'âge du renne », *L'Anthropologie*, XIV, 1903, p. 257-266.

- 22.M. Groenen, *Pour une histoire...*, op. cit.
- 23.H. Bégouën, « La magie aux temps... », op. cit., p. 420.
- 24.Idem, « Les bases magiques de l'art préhistorique », *Scientia*, 4^e série, 33^e année, 1929, p. 202-216, p. 211.
- 25.Voir en particulier P. J. Ucko et A. Rosenfeld, *L'Art paléolithique*, Paris, Hachette, « L'univers des connaissances », 1966, 256 p., 106 fig.
- 26.H. Delporte, *L'Image des animaux...*, op. cit., p. 210-214.
- 27.A. Leroi-Gourhan, « Résumé des cours et travaux », *Annuaire du Collège de France*, 82, 1981-1982, p. 477-494, p. 478.
- 28.A. Laming-Emperaire, *La Signification de l'art rupestre paléolithique*, Paris, Picard, 1962, 424 p., 50 fig., 24 pl.
- 29.A. Leroi-Gourhan, « La fonction des signes dans les sanctuaires paléolithiques », *Bull. Soc. Préhist. Fr.*, LV, 5-6, 1958, p. 307-321, et *Préhistoire de l'art...*, op. cit.
- 30.Voir à ce sujet H. Delporte, *L'Image des animaux...*, op. cit., p. 232.
- 31.A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art...*, op. cit., p. 120.
- 32.Ibid.
- 33.A. Laming-Emperaire, « Art rupestre et organisation sociale », *Santander Symposium*, 1972, p. 65-82.
- 34.G. Sauvet et Wlodarczyk, « Éléments d'une grammaire formelle de l'art pariétal paléolithique », *L'Anthropologie*, 99, 2-3, 1995, p. 193-211.
- 35.M. Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1951.
- 36.A. Lommel, *The World of the Early Hunters*, Londres, Everlyn, Adams & Mackay, 1967.
- 37.W. La Barre, « *Hallucinogens and the Shamanic Origin of Religion* », in Furst P. (éd.), *Flesh of the Gods : the Ritual Use of Hallucinogens*, Londres, Allen & Unwin, 1972.
- 38.J. Halifax, *Shamanism: the Wounded Healer*, New York, Crossroad, 1982.
- 39.N. W. Smith, *An Analysis of Ice Age Art: its Psychology and Theory*, New York, Wiley, 1992.
- 40.D. Lewis-Williams et T. Dowson, « *The Signs of all Time. Entoptic Phenomena in Upper Paleolithic Art* », *Current Anthropology*, 29, 2, 1988, p. 201-245, et J. Clottes et D. Lewis-Williams, *Les Chamanes de la Préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*, Paris, Le Seuil, 1996, 120 p., 114 fig.
- 41.J. Clottes et D. Lewis-Williams, *Les Chamanes de...*, 2001.

RÉSUMÉS

From « Art for Art's Sake » to Shamanism: Interpretation of Prehistoric Art

Interpreting fossil art – as Paleolithic art is – is an obviously difficult endeavor, because the ultimate meaning of the works is unreachable. This is why a few specialists were tempted by pessimism and recommended to abandon all research on meaning. However, it is still possible to reach a certain degree of understanding, an interpretative framework rather than a global interpretation. This can be done by using three types of arguments from the art itself, its archaeological context and from comparisons with some recent traditional societies that used to practice rock art.

Since the second half of the XIXth century, several explanations were put forth, for portable as well as for wall art. The first one was the Art for Art's sake theory. Engravings and carvings would have had no aim but to adorn weapons and tools, for the fun of it. It was abandoned because it could not explain the works of art deep inside the caves, out of sight far from habitation sites.

Totemism briefly tempted some prehistorians and influenced many. It implies a narrow privileged relationship between a human group and a particular animal or vegetable species that will characterize the group and be venerated by it.

Sympathetic magic was more successful. It was the prevalent theory for half a century. It is based upon a straight relationship between the image and its subject: by acting upon the image one can act upon the animal it represents. Magical practices would have had three main purposes: to help with the hunting and fertility of useful animals and to destroy the dangerous noxious ones.

The second half of the XXth century was that of structuralism. Animals and geometric signs had a particular symbolic meaning and they were put all through the caves in relation to each other as well as in relation to topographic peculiarities.

More recently, cave art was interpreted within the framework of a shamanic type of religion. Its authors would have gone underground to explore the supernatural world and to get into touch with the spirits that lived there. Taking advantage of the work previously done, this hypothesis is the one that currently explains best the data to-day known for portable and cave art in the Upper Paleolithic.

INDEX

Mots-clés : peinture, préhistoire, archéologie, chamanisme, chamane, grotte, Chauvet, paléolithique, graure, rupestre, magdalénien, caverne, chasse, ethnologie, empreinte

AUTEUR

JEAN CLOTTES

Conservateur général du Patrimoine, ancien président du Comité international d'art rupestre de l'Icomos, Jean Clottes a dirigé les recherches dans la grotte Chauvet, à laquelle il a consacré un ouvrage, *La Grotte Chauvet, l'art des origines*, Paris, Seuil, mai 2001. Il a aussi publié récemment *Les chamanes de la préhistoire. Texte intégral, polémique et réponses*, éditions La Maison des Roches, janvier 2001 ; *Grandes girafes et fourmis vertes. Petites histoires de préhistoire*, éditions La Maison des Roches, janvier 2002 et *Passion Préhistoire*, février 2003.