

Trois essais  
sur la signification de  
**L'ART PARIÉTAL PALÉOLITHIQUE**

*Ce livre est dédié aux peuples de France et d'Espagne  
qui se battent pour leur liberté.*

*Max Raphaël 1945*

MAX RAPHAEL

**TROIS ESSAIS SUR LA SIGNIFICATION ET  
L'ART PARIÉTAL PALÉOLITHIQUE**

**Traduction établie sous la  
direction de Patrick Brault  
par Marie-France Brault, Patrick Brault,  
Evelyne Kuhn, Rainer Rochliz**

**Le couteau dans la plaie/Kronos**

*Ouvrage publié avec le concours  
du Centre National des Lettres*

### **Remerciements**

L'édition définitive de cet ouvrage n'aurait pas été possible sans le soutien de : Bernard Beney, Marie-France Brault, Françoise Lebrun, du Dr. Jean-Marie Lebrun, du professeur Claude Schaefer.

Nous remercions particulièrement Gilles Tosello pour l'établissement de l'iconographie et sa contribution à l'appareil critique pour lequel les remarques bienveillantes de Denis Vialoux ont été très utiles.

Enfin, Marie-France Orillon a assumé la lourde tâche de frapper la mosaïque de textes qui lui était fournie.

*Patrick Brault*

*Présentation*

MAX RAPHAEL :  
L'ART PARIÉTAL PALÉOLITHIQUE  
ET SON INTERPRÉTATION (1)

*Le contexte d'un projet éditorial*

Nous avons entrepris en 1981 de rassembler et de préparer pour l'édition un recueil des principaux textes dans lesquels Max Raphaël avait formulé ses thèses sur la méthode d'analyse et sur l'interprétation de l'art pariétal paléolithique. Ce projet avait alors pour but de rendre accessibles en français des recherches dont l'ensemble de la communauté scientifique reconnaît qu'elles ont joué un rôle important dans l'avancement des connaissances sur l'art quaternaire en postulant pour la première fois que les décors pariétaux avaient un caractère organisé et systématique. Plusieurs années de recherches ont été nécessaires pour élaborer cette publication, et leurs résultats ont sensiblement modifié les conceptions éditoriales primitives ; aussi faut-il aujourd'hui les redéfinir et en préciser plus avant le cadre général.

Deux types de données nouvelles doivent en effet être pris en compte : les travaux préparatoires à l'établissement des textes ont permis de mettre en évidence un ensemble très important de manuscrits et de documents inédits qui n'avaient, jusqu'à présent, fait l'objet d'aucune investigation scientifique ; s'il est encore prématuré d'en évaluer avec précision l'intérêt sur le plan théorique, ils permettent du moins d'avancer considérablement dans la compréhension des méthodes d'analyses, des thèses, et plus généralement du contexte théorique dans lequel Raphaël a travaillé. Ces observations, sur le détail desquelles nous reviendrons plus loin, montrent que les textes que Raphaël avait publiés ou mis en circulation sous forme dactylographiée de son vivant, constituent en fait un premier état de nature essentiellement programmatique, de recherches qui sont demeurées inédites et dont le degré d'avancement est notablement supérieur à ce que pouvait laisser présupposer les éléments de réflexion disponibles en 1981. Nous pensons principalement au bref compte-rendu qu'en avait donné A. Laming-Emperaire dans *La Signification de l'Art Rupestre Paléolithique* (Paris, Picard, 1962. p. 118-120, 369), ainsi qu'aux mentions qui en ont été faites par S. Giedion (1964), F. Bourdier (1961-1967-1968), A. Varagnac

(1969), G. Charrière (1970), E. Nief (1971), A. Leroi-Gourhan (1979/80-1980), A. Marshack (notice inédite de mai 1979). Le travail éditorial prévu s'en est trouvé considérablement modifié : il ne s'agissait plus seulement de réunir, de traduire et de présenter des textes ayant eu une diffusion plus ou moins restreinte, mais d'en établir une première édition scientifique et critique comportant environ 50 % de matière inédite. L'appareil critique s'en trouve donc considérablement amplifié.

D'autres considérations, d'ordre plus général, doivent également être prises en compte. Relativement isolée à ses débuts, notre initiative est intervenue au moment où, comme nous avons pu nous en rendre compte par la suite, l'ensemble de l'œuvre de Raphaël, dont les travaux sur l'art pariétal paléolithique ne constituent qu'une partie, sortait peu à peu de l'oubli et suscitait un regain d'intérêt de la part des chercheurs en sciences de l'art. Plusieurs thèses universitaires lui ont été consacrées en Angleterre, en R.D.A. et en R.F.A. ; d'autres sont en cours (2). Bien que Raphaël y ait publié deux de ses principaux ouvrages avant la dernière guerre, la France était un peu à l'écart de ce renouveau des réflexions sur son œuvre. Il n'existait en effet que deux centres de documentation où les chercheurs pouvaient consulter les archives inédites des travaux de Raphaël, le fonds Max Raphaël qui fait partie de l'*Archiv für Bildende Kunst* du Germanisches National Museum de Nuremberg, et le centre Max Raphaël, dirigé par le professeur R.S. Cohen à l'Université de Boston, Massachusetts. Claude Schaefer qui était professeur (Histoire de l'Art) à l'Université de Tours et qui est l'exécuteur testamentaire de Raphaël possède en outre un ensemble très important de textes inédits et de lettres. Un dernier point mérite d'être signalé : les éditions Qumran, de Francfort, ont entrepris la publication des écrits théoriques de Raphaël ; depuis 1983, (cf. la bibliographie) ces développements, en effet, conduisent à renforcer la mise en évidence et la présentation des articulations majeures entre la théorie de l'art de Raphaël et ses recherches sur les décors pariétaux paléolithiques. Ce dernier point a entraîné l'adjonction à l'appareil critique prévu initialement d'un ensemble de contributions originales.



Afin de préciser le plan de cette publication, il est nécessaire de rappeler brièvement quelques données importantes sur la vie et l'œuvre de Raphaël, de situer la place qu'a occupée la recherche sur l'art pariétal dans ses travaux et d'en esquisser les axes majeurs.

### 1. Éléments biographique et bibliographique (3)

C'est à l'occasion d'un voyage d'étude, en 1935, qu'il visite les cavernes ornées de la région des Eyzies. Mais ses projets de recherche et de publica-

tion sont interrompus par la guerre : Raphaël est arrêté avec son épouse et détenu au camp de Gurs puis aux Milles, près de Marseille. En 1941, il parvient à quitter la France et à gagner le Portugal d'où il émigrera aux USA.

De 1941 à sa mort en 1952, Raphaël vit à New York dans des conditions matérielles très difficiles : il termine et complète les remarquables essais méthodologiques qui seront publiés en 1968 par l'Université de Princeton, *The Demands of Art* ; mais l'essentiel de ses recherches va porter sur l'art des formes de civilisation antérieure au système de production capitaliste : la Grèce (*L'Homme Classique dans l'Art Grec* — inédit), l'Égypte prédynastique (*Prehistoric Pottery and Civilisation in Egypt* — Les poteries de la civilisation préhistorique égyptienne— 1947) et surtout le Paléolithique supérieur, auquel il consacrera les dernières années de sa vie. Il publie en 1945 un premier état de ses travaux, *Prehistoric Cave Paintings*, (Les peintures des cavernes préhistoriques) ; afin de prolonger les hypothèses de cet ouvrage, il entreprend une monumentale *Iconographie de l'Art Quaternaire* qui devait compter plusieurs volumes : il constitue un inventaire exhaustif des œuvres connues à cette époque, correspond avec les chercheurs européens et rédige plusieurs essais méthodologiques préliminaires. Pour pouvoir étudier les ensembles pariétaux et en faire de nouveaux relevés, il prépare son retour en Europe ; mais ce projet ne verra pas le jour, il meurt à New York, le 14 juillet 1952.

Si l'on veut s'interroger sur l'importance de la pensée de Raphaël et l'influence qu'elle a exercée dans les différentes disciplines auxquelles elle s'est appliquée, il convient de distinguer deux moments principaux ; du vivant de Raphaël, plusieurs théoriciens importants ont insisté sur la valeur de ses contributions à la gnoséologie et à la sociologie de l'art : Georg Lukacs, Karl Korsch, Henri Lefebvre, Pierre Francastel, Herbert Read, Meyer Schapiro, etc. Mais l'ensemble de ses travaux sur l'analyse et la lecture des œuvres d'art étant demeuré inédite jusqu'à ces dix dernières années, cette évaluation était nécessairement partielle. Les publications posthumes, qui sont loin d'être terminées, se sont inscrites dans un contexte scientifique nouveau et que l'on peut schématiquement caractériser par deux faits marquant le débat entre la sémiologie structuraliste et l'analyse fonctionnaliste des œuvres de civilisation, ainsi que la réflexion méthodologique sur l'apport des thèses issues du matérialisme historique et dialectique aux sciences sociales. C'est à partir de cette problématique qu'une nouvelle génération de chercheurs s'est, depuis quelques années, intéressée aux travaux de Raphaël (John Tagg de l'Université de Leeds, G.B., Tanja Frank de l'Université Humboldt de Berlin-Est, M. Klatt de R.D.A., Prof. Klaus Binder de R.F.A., etc.).

En ce qui concerne les recherches sur l'art pariétal paléolithique, nous reviendrons sur l'apport de Raphaël après avoir examiné plus en détail cette partie de son œuvre.

## 2. Les travaux de Raphaël sur l'art quaternaire

Dans un échange de correspondance avec l'abbé Breuil que nous avons récemment découvert, Raphaël indique que le point de départ de ses recherches sur l'art pariétal se situe en 1935, lors d'un séjour aux Eyzies qui lui avait permis de visiter et d'examiner les principales cavernes de cette région. « *Devant les originaux, écrit-il (j'ai conçu) l'hypothèse que là où il y a proximité spatiale entre plusieurs animaux, un sens a été intentionné, qu'il nous faut retrouver* ».

Malheureusement aucun document datable avec certitude de cette période de la vie de Raphaël n'a pu être retrouvé, et ce n'est donc qu'à partir de son installation à New York en 1941 que nous rencontrons les premiers textes sur l'art quaternaire. Entre cette date et 1952, on peut distinguer trois périodes.

La première, jusqu'en 1945, est liée à l'élaboration et à la rédaction de *Prehistoric Cave Paintings* : on y trouve principalement des documents de travail, des reconstitutions en bandes de déroulement continues, des décors pariétaux d'une vingtaine de sites, ainsi que plusieurs états du manuscrit. La documentation rassemblée porte d'une part sur les hypothèses d'interprétation émises entre les premiers travaux de Piette et les commentaires de Breuil ainsi que de Begouën sur Lascaux, publiés peu de temps après la découverte de cette cavité ; on y trouve d'autre part un premier fichier iconographique sur les sites publiés par Breuil dans les archives et les monographies de l'Institut de Paléontologie Historique.

De 1945 à 1949, Raphaël élargit le champ de ses recherches à l'ensemble des données paléo-ethnologiques disponibles à cette date. Il rédige plusieurs ouvrages de synthèse demeurés inédits : *Die Altsteinzeitliche Jagdkultur* (La civilisation de la chasse du Paléolithique supérieur), *Zur Chronologie der Quaternären Kunst* (Sur la chronologie de l'art quaternaire), et *Zur Methode der Interpretation der Paläolithischen Kunst* (Sur la méthode d'interprétation de l'art paléolithique) ; ce dernier texte constitue un premier état des *Methodische Bemerkungen* de la dernière période. Il constitue d'autre part un corpus exhaustif des documents artistiques pariétaux et mobiliers publiés au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècles ; il le complètera par la suite en y adjoignant des documents inédits communiqués par les chercheurs avec qui il correspondait. Cet ensemble constitue un fonds documentaire de plusieurs milliers de feuillets. C'est au cours de cette période que Raphaël reprend et modifie sur certains points importants le texte de *Prehistoric Cave Paintings* publié en 1945. Il envisageait une seconde publication en Allemagne afin de remédier à la traduction de Norbert Guterman, qu'il considérait comme fautive sur trop de points, et afin de rendre compte de l'évolution de sa réflexion. Cette seconde version, inédite, constitue la base de notre publication.

Enfin, à partir de 1949 et jusqu'à sa mort, Raphaël poursuit ses recherches documentaires et rédige plusieurs ouvrages et essais : *Jaegerkultur des Paläolithikums* (La Civilisation des Chasseurs Paléolithiques), *Die Wiedergeburtsmagie in der Altsteinzeit: Ein Beitrag zur Geschichte der*



*Religionen und Religiöser Symbole* (La magie de la re-naissance à l'époque paléolithique : contribution à l'histoire des religions et des symboles religieux — ce texte a fait l'objet d'une publication en Allemagne— Fischer Verlag, 1979), *Methodische Bemerkungen Zur Interpretation der Quaternären Kunst* (Réflexions de méthode sur l'interprétation de l'art quaternaire), *Der Begriff des Geschichtlichen Fortschritts: Ein Beitrag zur Loesung des Problems der Paläolithischen Kunst* (Sur le concept de progrès historique : contribution à la résolution des problèmes posés par l'art paléolithique), *Die Gesamtkomposition in Altamira, Combarelles und Font-de-Gaume* (Sur la composition globale à Altamira, Combarelles et Font-de-Gaume). Il convient également d'ajouter à ces textes un document de travail, les *statistiques et remarques* sur l'art quaternaire, qui constituent l'appareil méthodologique des recherches de Raphaël.

Au cours de cette période, il échange une correspondance d'un très grand intérêt scientifique avec les principaux chercheurs de son temps (Glory, Breuil, Lemozi, Laming-Empeire, Begouën, Drouot, Movius, Casteret, Hamard, Bayol, Meroc, Vaufrey, Graziosi, Peyrony, Saint-Just Péquart, Barandiaran, Octobon, Garrod, etc.). Afin de justifier les questions qu'il leur posait, et qui portaient principalement sur l'organisation des décors pariétaux, il a fréquemment rédigé à leur intention de brèves synthèses sur ses axes de recherche. Lorsque l'échange d'idées se poursuivait, Raphaël envoyait à ses correspondants des traductions ou des versions synthétiques de ses essais méthodologiques sur la chronologie et l'interprétation de l'art pariétal, ainsi qu'un bref résumé de son matériel statistique, *A quelles fins ont servi les grottes aux temps paléolithiques ?* Ce fut le cas, entre autres, avec M<sup>me</sup> Laming-Empeire, l'abbé Glory et le Docteur Drouot, qui a d'ailleurs très généreusement mis à notre disposition des documents importants. A la fin de 1951, Raphaël entreprit de réunir les travaux préparatoires à un ouvrage de synthèse sur ses conceptions, *l'Iconographie de l'Art Quaternaire* ; les méthodes d'approche et d'analyse des œuvres pariétales qu'il avait mises au point nécessitaient en effet une reprise complète de la documentation, l'essentiel des données sur lesquelles il travaillait n'ayant jamais été pris en compte dans les publications de sites disponibles à l'époque : mentionnons, entre autres, la disposition relative des figures, leur position topographique, l'analyse des fragments de figures ou des « traits ininterprétables » non reproduits dans les relevés, l'étude des techniques graphiques et picturales, etc. En 1952, Raphaël prépara ce voyage d'étude tout en élaborant une première problématique de son « Iconographie » qui comporte environ 160 feuillets. Mais sa disparition en juillet 1952 devait interrompre ce projet.

Postérieurement à sa mort deux textes furent publiés : en 1974, dans la revue *Raison Présente* (n° 32), le professeur Claude Schaefer présenta un état ancien et incomplet sur de nombreux points de *Sur la Méthode d'Interprétation de l'Art Paléolithique* ; en 1979, le D<sup>r</sup> Ilse Hirschfeld et M<sup>me</sup> Shirley Chesney, qui fut l'assistante de Raphaël, ont assuré pour les éditions Fischer de Francfort la publication de *Wiedergeburtsmagie in der Altsteinzeit*.

Pour nous résumer, l'apport de ces thèses peut aujourd'hui se mesurer de la manière suivante :

— Le seul ouvrage connu est la version de 1945 de *Prehistoric Cave Paintings* : ce texte a été fréquemment cité dans les bibliographies des livres de synthèse publiés au cours des années 1950, 1960 et 1970. Les comptes-rendus et les analyses principales sont ceux d'A. Laming-Empeaire (1962, op. cit.) et de S. Giedion (*The Eternal Present. The beginnings of art*, New York, 1964),

— du vivant de Raphaël, quelques textes de synthèse ont connu une diffusion restreinte auprès de certains préhistoriens. Un bref compte rendu en a été donné par A. Laming Empeaire en 1962. Les mentions qui en ont été faites par la suite sont, pour la plupart, de seconde main,

— la partie inédite des travaux de Raphaël n'a fait l'objet d'aucune recherche.

Il est encore trop tôt pour mesurer l'importance de la publication de *Wiedergeburtsmagie* en 1979, bien qu'un texte inédit d'A. Marshack insiste sur l'intérêt de ces recherches.

Deux points importants méritent d'être soulignés, si l'on s'en tient aux mentions des travaux de Raphaël qui ont été faites par divers préhistoriens dont nous avons donné une brève liste au tout début de cette présentation : aucun d'entre eux ne semble avoir connu les publications théoriques antérieures à 1945 ; curieusement Raphaël a été décrit comme « un chercheur autrichien installé en Amérique et qui vint mourir en France en 1951 » (Varagnac 1969), « un jeune chercheur autrichien mort prématurément » (Charrière 1970), etc. Cependant, tous s'accordent à reconnaître que Raphaël est le premier chercheur à avoir postulé le caractère organisé et systématique des ensembles pariétaux, ce qui en fait le précurseur des thèses d'A. Laming-Empeaire et d'A. Leroi-Gourhan. Cette appréciation s'est doublée dans certains cas de considérations d'ordre polémique sur l'influence réelle des travaux de Raphaël sur les conceptions d'A. Laming-Empeaire.

### 3. Remarques sur les hypothèses de Raphaël

Il serait hors de propos, dans le cadre nécessairement restreint de cette présentation, d'entreprendre l'analyse des thèses de Raphaël. Nous nous bornerons donc à en esquisser les axes principaux.

Loin de constituer une accumulation aléatoire de figures isolées, comme le pensait l'abbé Breuil et l'ensemble des préhistoriens de l'époque, les décors pariétaux doivent être conçus comme des ensembles cohérents, organisés sur un dispositif de type iconographique (au sens d'Émile Mâle) qui concrétise formellement, en les réalisant dialectiquement, les contenus majeurs de l'idéologie des civilisations paléolithiques. Si l'on considère que l'artiste quaternaire partait d'un programme ou d'une commande sociale définie rigoureusement pour parvenir à la forme artistique, il est possible,

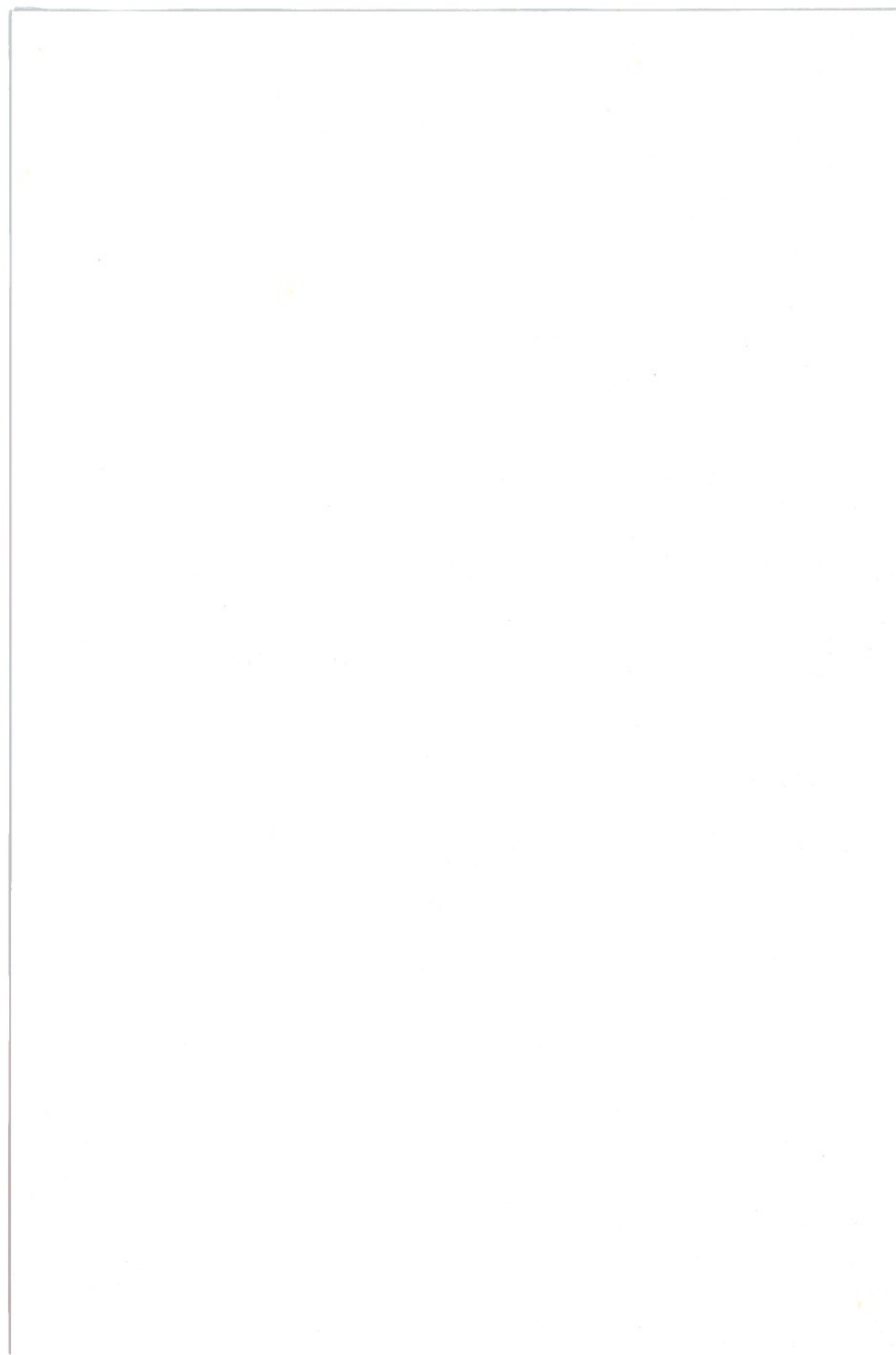
en étudiant sa méthode de création, de remonter des œuvres aux sentiments esthétiques réalisés par la superstructure idéologique et d'entrevoir les configurations sociales qui lui sont sous-jacentes. Au-delà de leurs significations propres, les animaux et les signes valent fondamentalement par les relations spatiales qu'ils entretiennent. La confrontation de l'ensemble des œuvres d'une cavité, puis de l'ensemble des décors pariétaux connus, permet de dégager statistiquement des types d'associations préférentielles ou des configurations récurrentes dont les inter-relations correspondent à un système. C'est en particulier le cas pour les compositions d'ensemble, dont la structure formelle, elle-même signifiante, s'organise sur une représentation positive de l'espace et sur une conception séquentielle et cinétique de la visualisation. Les réalisations picturales successives des données socio-politiques et idéologiques propres à chaque groupement humain ne se juxtaposent pas au hasard lorsqu'elles s'effectuent dans une même cavité, elles définissent au contraire une sorte de trame monumentale dynamique. L'étude des données topographiques, et surtout celle des superpositions, tantôt complémentaires (et donc diachroniques), tantôt symboliques (et donc synchroniques), semblent définir une plurifonctionnalité des cavernes ornées dont les deux axes principaux sont l'inscription des contenus idéologiques et, de façon dialectique par rapport à celle-ci, la représentation des rapports entre les différents groupements humains (conflits ou alliances). Si cette hypothèse se vérifie, il serait dès lors possible de reconstituer, au moins partiellement, les continuités et les ruptures qui ont marqué l'histoire de la société paléolithique et de ses idéologies. Il est à souligner, à ce propos, que Raphaël a envisagé à partir de 1947-48 une chronologie courte de l'art pariétal proprement dit (d'environ - 18 000 à - 8 000). L'ensemble des faits dégagés par l'analyse formelle et structurale des œuvres permet de faire l'hypothèse que les animaux figurés sont les emblèmes des différents groupements humains, ainsi que de certains contenus idéologiques qui leur sont propres. S'agit-il de clans, et donc de clans totémiques, c'est probable, mais il peut également s'agir de classes matrimoniales ou sexuelles, d'associations ou de partitions sociales fonctionnelles. L'étude des textes montre que la pensée de Raphaël a plusieurs fois évolué sur ce point. Quoiqu'il en soit, il serait aventureux de raisonner à partir du comparatisme ethnographique, dont Raphaël considérait que les fondements méthodologiques étaient insuffisants ou ambigus : dans la mesure où le totémisme est une formation historique, il n'est nullement prouvé qu'il avait alors les formes que nous connaissons aujourd'hui. Il serait trop long ici de rendre compte des recherches de Raphaël sur la signification des signes, qui sont intervenues assez tard dans sa réflexion, il faut cependant mentionner qu'entre autres catégories, il avait défini deux séries, les signes en  $\wedge$  qu'il associait au paradigme flèche/phallus/homme/tuer/mort, et les signes  $\sim \vee$ , liés au paradigme vulve/femme/vie/naissance.

Aussi schématique qu'il soit, nous en sommes conscients, ce bref résumé permet peut-être de comprendre l'intérêt d'une publication scientifique de ces textes inédits ou partiellement connus. S'il s'y trouve des axes qui ont

été considérablement développés depuis, de nombreux points méritent encore d'être débattus : l'insuffisance des sources documentaires et les moyens d'y remédier, sur lesquels Raphaël a beaucoup insisté, gardent toute leur actualité, si l'on prend en compte le fait que depuis le symposium de Santander en 1970, la nécessité d'établir un corpus scientifique des ensembles pariétaux est devenu le leit-motiv des congrès. De façon plus générale, il faut souligner que les recherches et les hypothèses de Raphaël, si elles recourent les conclusions de certains chercheurs, ne sont nullement parties de l'archéologie préhistorique et de ses problématiques, mais des sciences de l'art. Sans entrer dans le débat de la pluridisciplinarité, il faut noter que les travaux de Raphaël s'inscrivent, par leur haut niveau théorique et leur exigence méthodologique, dans une visée globale qui prend précisément en compte les articulations entre ces différents champs. C'est à partir de cette volonté que l'on peut le mieux comprendre l'importance des directions de recherche sur l'organisation iconographique des associations pariétales dont Raphaël a défini les fondements et les méthodes : cette voie constitue, encore aujourd'hui, un domaine pratiquement inexploré. Les progrès décisifs dans l'approche des faits quaternaires qu'ont permis les travaux d'A. Leroi-Gourhan et d'A. Laming-Emperaire ont en effet porté sur la mise en évidence des assemblages et des associations syntagmatiques par des méthodes et des problématiques différentes de celles de Raphaël : il nous paraît aujourd'hui important de poser la question d'une sémiotique des organisations formelles qui sous-tendent ces assemblages. Bien qu'anciennes et dépassées sur certains points, les thèses de Raphaël permettent d'en esquisser la problématique.

1. Ce texte reprend sous une forme légèrement modifiée un texte de présentation que P. Brault avait rédigé au cours de son travail.
2. Au moment où nous mettons sous presse la *Revue Française de Sociologie* (XXVII-3, 1986) dans une livraison consacrée à : « Sociologie de l'art et de la littérature » publie un article de J.C. Passeron « Production symbolique et formes sociales » indiquant la place de M. Raphaël dans la théorie marxiste de l'art.
3. NDLR: on trouvera dans la contribution de C. Schaefer des développements plus importants. Ne figure ici que ce qui nous a paru nécessaire à l'exposé du plan de P. Brault.

# L'ART PARIÉTAL PALÉOLITHIQUE



### Avertissement I

*Ecrit en 1943/44, Prehistoric Cave Painting (PCP) constitue le premier essai important de Max Raphaël sur l'art du Paléolithique supérieur. Il s'agit là d'un texte que Max Raphaël considérait en 1952 comme « une première tentative » (lettre à l'abbé Breuil) ; en regard de l'étendue et de la complexité des travaux inédits élaborés entre 1945/46 et 1952, ce point de vue se comprend parfaitement. La mort de Max Raphaël, le 14 juillet 1952, interrompait en effet un vaste projet dont PCP, quelle qu'ait pu être son importance sur le mouvement des idées en préhistoire, ne constitue qu'une première problématique. Max Raphaël avait entrepris en effet une monumentale Iconographie de l'art quaternaire dont les travaux inédits constituent à la fois le programme, le champ, les sources documentaires et les hypothèses majeures. L'intention de Max Raphaël était en effet de quitter les U.S.A. pour l'Europe, et en particulier la France, afin d'y entreprendre une étude de terrain systématique des œuvres laissées par les chasseurs-collecteurs quaternaires. L'hypothèse fondamentale de Max Raphaël (dont il semble qu'il ait eu une première intuition en 1935, lors des visites qu'il fit de certaines cavités décorées de la région des Eyzies) est que l'art pariétal, bien loin de constituer une somme de figures isolées, exécutées successivement, sans considération des œuvres réalisées antérieurement, doit être conçu comme un dispositif de type iconographique (au sens de Mâle) dans lequel les figures, au-delà de leur signification propre, doivent être analysées comme des unités sémiotiques en relation les unes avec les autres. Cette hypothèse, considérée aujourd'hui comme acquise (en particulier par les travaux de A. Laming-Emperaire et de A. Leroi-Gourhan), se heurtait à l'époque de la parution de PCP, en 1945, à un problème méthodologique dont les fondements ne doivent pas être cherchés dans une difficulté spécifique à l'art pariétal, mais dans la nature même des conceptions dominantes en préhistoire, auxquelles Max Raphaël s'opposait radicalement. Les préconceptions des préhistoriens, et en particulier de l'abbé Breuil, avaient en effet renvoyé l'art quaternaire à un statut de primitivité tel qu'il paraissait inenvisageable de saisir sur les parois des cavernes des ensembles, des assemblages ou à plus forte raison des compositions. Les conséquences d'une telle erreur ont joué, et continuent dans une certaine mesure, à jouer un rôle très important dans l'étude des documents. Les figures relevées sur calque (avec un très grand sens de la fidélité aux originaux pour ce qui concerne les travaux de Breuil) étaient publiées comme elles étaient comprises, c'est-à-dire indépendantes les unes des autres. A de très rares exceptions, la documentation disponible à l'époque des travaux de Max Raphaël, et dont il avait fait une compilation exhaustive, ne permet pas de se faire une idée précise des rapports spatiaux réciproques des différentes figures et signes qui constituent l'essentiel de l'art quaternaire. Or Max Raphaël postule très précisément que les rapports de proximité, d'orientation mutuelle et de position topographique des sujets renvoient à des significations qu'il nous faut retrouver.*

*Cette butée méthodologique ne pouvait être dépassée que par une reprise systématique de tous les documents connus, et c'est bien ce que Max Raphaël se proposait de*

faire au moment de sa mort. A défaut d'être saisie dans son statut très largement programmatique, la pensée de Max Raphaël serait mal comprise, comme d'ailleurs ses enjeux immédiatement actuels. Le caractère provisoire, parfois l'inachèvement des thèses principales ne touchent pas que les travaux inédits, et la « première tentative » de PCP fut soumise à une importante révision critique après sa publication, probablement afin d'être l'objet d'une édition révisée. Mais l'évolution de la pensée de Max Raphaël n'aurait qu'un intérêt secondaire pour quelques spécialistes si celle-ci n'avait pas joué, sous sa forme « publique », un rôle prépondérant, voire même essentiel dans la remise en cause des conceptions classiques de l'art paléolithique par l'Ecole française, et dans l'élaboration de ses thèses majeures. Il serait trop long ici de montrer ce que les fondements méthodologiques de la préhistoire moderne doivent à Max Raphaël : c'est l'objet de la présentation de cette nouvelle édition. Mais il est nécessaire d'en souligner l'importance afin de justifier le principe retenu pour l'établissement du texte et l'appareil critique.

Nous disposons de trois états de PCP qui correspondent à trois moments d'élaboration :

- PCP O : il s'agit d'un premier texte dactylographié de 70 pages numérotées (en fait 69, la page 36 ayant été notée 37). Il comporte quelques corrections mineures.
- PCP A (69 feuillets : même remarque) : cet état, bien qu'étant un double de PCP O, comporte de très nombreuses corrections et des remaniements importants : c'était le document de travail principal de M. Raphaël. Par comparaison avec PCP O, on peut distinguer une première série de modifications qui sont contemporaines de la traduction de Guterman pour l'édition de 1945. Guterman a en effet travaillé sur ce document et a laissé une série de remarques, questions ou indications de difficultés de traduction. Un certain nombre de choix ont été opérés par M. Raphaël à partir de ces annotations, qui sont toutes au crayon. La comparaison avec le texte anglais permet donc de distinguer clairement l'état de 1944/45. Dans l'appareil critique, nous désignons cet état comme PCP A proprement dit. A une époque postérieure, M. Raphaël a repris ce même texte qu'il a modifié de manière importante.
- PCB B : ce texte dactylographié de 63 pages reprend l'ensemble des corrections et modifications apportées à PCP A, y compris les modifications postérieures à l'état de 44/45. Enfin, il comprend une dernière série d'ajouts ou de suppressions manuscrites. C'est l'état que nous appelons PCP B.

Le principe retenu est d'établir le texte à partir de PCP B et d'indiquer systématiquement les divergences avec PCP A dans les notes. Secondairement, les versions différentes de la traduction Guterman sont mentionnées dans ce même appareil critique, afin de préciser certains points importants.

La traduction suit donc ce principe pour les cinq premières pages du premier chapitre. La suite est une traduction de la version anglaise du texte, elle a été reprise sur le principe de la confrontation des différents états originaux. C'est également le cas pour la première moitié du chapitre II. La seconde moitié ainsi que le troisième chapitre dans son ensemble ont été revus à partir des originaux allemands.

Afin de préciser certains points, les notes renvoient à plusieurs textes inédits de la période 45-52 ; leurs titres ont été abrégés sur le principe suivant :

- ALTJAGD : Die Altsteinzeitliche Jagdkultur. Manuscrit dactylographié de 115 pages. Ouvrage portant sur la paléontologie du quaternaire.
- ZURCHRON : Zur Chronologie der Quaternären Kunst. Manuscrit dactylographié de 26 pages. M. Raphaël a réuni dans ce texte ses conceptions sur la chronologie de l'art glaciaire. Ce document, en version allemande, ainsi qu'une



*traduction en français réalisée sous le contrôle de M. Raphaël, ont été envoyés à divers préhistoriens entre 1950 et 1952.*

— **KLEINJAGD** : Klein Manuscript-Jaegerkultur des Palaeolithikums. *Manuscrit dactylographié de 29 pages. Il s'agit là du texte d'un petit ouvrage que M. Raphaël projetait de publier (vers 50-52). On y trouve une synthèse tardive de ses idées (à l'exception des données de l'« Iconographie »). Sur de très nombreux points, KLEINJAGD permet de contrôler les thèses de PCP, ALTJAGD et WIEDERGEGB.*

— **WIEDERGEGB** : Wiedergeburtsmagie in der Altsteinzeit. *Ouvrage tardif (1949/50) dans lequel M. Raphaël a rassemblé ses thèses sur le culte des morts au paléolithique. Ce texte a été publié par Fischer en 1979.*

— **ICONOG** : Iconographie der Quaternären Kunst. *Manuscrit dactylographié d'environ 120 pages. Il s'agit d'une ébauche de la seconde partie de l'ouvrage que projetait M. Raphaël peu de temps avant sa mort. Il comptait y reprendre l'essentiel de ses thèses après une étude systématique des documents paléolithiques conservés en Europe.*

— **KLEINZAUB** : Klein Manuscript-Wiedergeburtsszauber in der Paläolithischen Kunst. *Petit texte de 55 pages qui constitue une synthèse de WIEDERGEGB.*

— **ONTHEMETH** : On the Method of Interpreting Paleolithic Art. *Manuscrit dactylographié de 32 pages. Ce texte en anglais a été envoyé à plusieurs préhistoriens européens. M. Raphaël y résumait les articulations fondamentales de sa méthode. Il en existe trois versions allemandes. Ce texte est joint à cette édition.*

*Par ailleurs, plusieurs textes importants de M. Raphaël ont été mentionnés dans l'appareil critique. Les abréviations sont les suivantes :*

— **TDOA** : The Demands of Art. *Ouvrage posthume publié par Princeton en 1968. On y trouve rassemblés plusieurs textes majeurs de M. Raphaël sur la théorie de l'art.*

— **AKUK** : Arbeiter, Kunst und Künstler. *Ouvrage posthume publié par Fischer en 1975. Rédigé entre 1936 et 1939, ce texte contient l'essentiel des thèses de M. Raphaël sur la théorie marxiste de l'art.*

— **PREPOT** : Prehistoric Pottery and Civilization in Egypt. *Ouvrage publié par Princeton en 1947. M. Raphaël y analyse l'évolution des décors géométriques de la poterie prédynastique égyptienne.*

Patrick Brault

## Avertissement II

*Le premier avertissement avait été rédigé par Patrick Brault après l'établissement de la première traduction provisoire selon les principes précédemment exposés. Elle avait été entièrement reprise ultérieurement par confrontation des différents états du texte. Le but poursuivi ne se limitait pas en effet à la seule traduction mais était également de procéder à l'établissement scientifique d'une nouvelle édition originale des textes. Signalons qu'il n'existe pas d'édition allemande de ce texte, seule la version anglaise avait été publiée. D'où l'importance de l'appareil critique, le soin extrêmement minutieux apporté à la vérification de toutes les références iconographiques, à la vérification des sources mêmes, ce qui avait d'ailleurs conduit à analyser les correspondances qu'entretenait M. Raphaël avec les principaux chercheurs de cette époque. Ainsi a été retrouvée une correspondance avec l'abbé Breuil. D'où aussi le souci de reconstituer à partir d'une série d'hypothèses théoriques ce qui aurait pu être l'ultime version de ce texte remanié par M. Raphaël. Cette traduction n'en est donc pas tout à fait une, elle est avant tout une première édition de ce texte établi à partir des précédentes moutures et de l'ensemble des autres textes consultés à cette fin (y compris de nombreux manuscrits non publiés) (1).*

*A la mort de P. Brault, il nous a fallu reprendre l'ensemble des textes afin d'en assurer la publication en respectant le projet qui avait été le sien dès le départ et dont nous avons longuement et régulièrement discuté. Aussi nous sommes-nous efforcés de nous tenir, après vérification de tous les éléments y compris de ceux que la version mentionnait comme devant être repris, au plus près du projet initial. Malheureusement nous avons dû mettre un terme à l'énorme travail accompli par P. Brault en arrêtant volontairement les nombreuses pistes de recherche complémentaires qu'il avait amorcées et indiquées sur la traduction dans l'appareil critique. Nous nous sommes limités à la seule vérification des adjonctions déjà établies et à la recherche des références manquantes.*

*La version provisoire corrigée comportait en plus de ces pistes de recherche complémentaires, la reprise de remarques manuscrites portées par M. Raphaël, en général quasiment illisibles surtout pour quelqu'un qui n'avait pas progressivement acquis une longue pratique de l'auteur et de son écriture ; éléments donc non-réintégrables dans le texte. Toutefois, afin de tirer parti quand même de ce travail, nous avons choisi, quand l'état du texte le permettait, de le restituer comme tel en note, même de façon lacunaire. D'autre part, lorsque la traduction s'écartait d'une traduction « normale » en raison du contexte ou de difficultés particulières du passage, ce qui en général était indiqué par la présence dans cette version du concept original entre parenthèses, nous l'avons donné avec sa traduction en note afin d'autoriser la comparaison.*

*D'une façon générale, nous nous sommes efforcés de donner la plus large place à l'appareil critique afin que cette édition soit non seulement une édition originale mais*

*Aussi un instrument de travail et de réflexion sur les sources iconographiques aussi précis que possible, destiné à tous ceux qui souhaiteraient poursuivre le travail de recherche initié par M. Raphaël, poursuivi par P. Brault, au-delà de ce qui est seulement donné à lire ici.*

*Tous les renvois de notes correspondent donc à l'appareil critique, aussi avons-nous inclu directement dans les textes, entre parenthèses et en italique, les références bibliographiques que donne M. Raphaël de façon à éviter toutes confusions. Celles-ci sont d'ailleurs très rares et ne perturbent guère la lecture, la plupart des références étant allusives sans mention bibliographique précise. Toutes les autres références émanent donc de P. Brault ou, de façon complémentaire, de G. Tosello qui a assuré la responsabilité de l'iconographie et de la vérification des services. Nous les avons numérotées et regroupées à la fin de chaque chapitre. Les notes de G. Tosello sont suivies d'un astérisque.*

Jean-Paul Simon

(1). Sur tous ces points, cf. la présentation de P. Brault.



## CHAPITRE I

*Les fondements de l'art pariétal*

Ce travail porte sur les plus anciennes peintures qui nous soient parvenues, mais il n'y sera question ni d'art primitif ni même des origines de cet art. Même si nous écartons les grandes divisions paléontologiques et géologiques pour ne considérer que l'industrie lithique, nous pouvons distinguer à l'intérieur du paléolithique deux périodes principales (1). La première, et la plus primitive, se retrouve en Europe, en Afrique du Nord et au Proche-Orient : plusieurs bras de terre qui traversaient la Méditerranée ont permis aux groupes humains de cette époque des relations et des échanges constants. Lorsque ces voies de communication eurent disparu, il se produisit dans la partie de l'Europe qui s'étend des Pyrénées à la Sibérie (2) une évolution très différente de celle que connaissaient l'Afrique du Nord et le Sud de l'Espagne ainsi que les régions où avait probablement commencé l'histoire de l'humanité. C'est dans cette seconde période du paléolithique que nous rencontrons pour la première fois des œuvres d'art, mais rien ne nous permet d'affirmer qu'il s'agisse là des origines effectives de la création artistique. Car les armes représentées sur les parois des cavernes de Dordogne et des Cantabres ainsi que la coexistence, sur les plus anciens documents graphiques, (*fig. 49*) d'« ornements » géométriques et de figures réalistes (3), tendent à prouver qu'une peinture et une gravure sur bois ont dû se développer à une époque antérieure, mais qu'en raison de la fragilité de leur support ces œuvres sont à jamais perdues pour nous (4). Une incompréhension théorique de la nature de l'histoire et une totale incapacité à lire et à interpréter les formes artistiques ont conduit les préhistoriens à écarter ces données effectives en faveur du préjugé selon lequel l'art paléolithique serait un art « primitif » : il serait incapable de maîtriser la surface et de représenter l'espace, il ne pourrait figurer que des animaux isolés et non des groupes ou, à plus forte raison, des compositions. Mais de telles affirmations sont fausses : il y a non seulement des groupes isolables mais des compositions qui occupent toute la longueur d'une paroi ou la surface d'un plafond, nous trouvons une représentation de l'espace, des images renvoyant à des événements précis et même à la section dorée ! (5).

Bien qu'à l'époque de leur découverte, les peintures pariétales aient frappé tous ceux qui les avaient approchées par leur modernité (6), il n'y a

pas d'art qui soit plus lointain et plus étranger dans la mesure où nous sommes habitués à ce que notre création spirituelle soit fondée sur l'homme ou sur la relation de l'homme aux dieux qu'il a créés. L'art du paléolithique part au contraire de la forme ; il n'utilise pas l'axe central, la symétrie et l'équilibre des masses qui s'inspirent de la structure du corps humain. Tout y est au contraire asymétrique : il ne s'agit pas d'une distorsion obtenue à partir d'une symétrie antérieure, mais d'une absence de régulation des masses : la construction s'organise sans axe central et sans répétition des mêmes formes dans des positions équivalentes de chaque côté de cet axe central (7). Dans l'art paléolithique, il n'y a pas de représentation des objets tels qu'ils apparaissent lorsqu'on les observe à distance, c'est-à-dire comme la peinture nous a habitué à les voir depuis l'Antiquité classique (8) : ils sont figurés comme s'ils étaient à portée de la main, parce que la lutte avec l'animal —malgré les pièges et les battues (9) était une lutte rapprochée, un corps-à-corps. L'éloignement du point de vue devint possible après l'apparition et l'usage prolongé de l'arc, qui constitua pour l'ère paléolithique une révolution comparable à l'invention du bateau et de la charrue pour le néolithique, ou à l'apparition de la machine à vapeur pour le monde chrétien. Finalement, ce n'est pas le cosmos mais l'objet isolé (10) qu'il représente ; ce dont il s'empare, c'est de la vie collective des animaux et des hommes, c'est-à-dire de la représentation des hardes et des hordes, ou inversement, de la réduction à des parties isolées dotées d'une signification précise, comme la tête ou l'arrière-train (11). Si malgré tout, les peintures pariétales nous frappent par leur modernité, au point de nous paraître familières, c'est parce qu'elles sont le produit de conditions historiques très particulières et ont, par là-même, une forte signification symbolique par rapport à toute création d'ordre spirituel et moral : elles sont apparues au moment précis où l'humanité commença à dominer les animaux au lieu d'être dominée par eux. Cette libération trouva une expression artistique aussi forte et aussi universelle que celle de la Grèce lorsqu'elle s'affranchit de l'agriculture pour se consacrer au commerce maritime et abandonna une existence liée exclusivement à la terre pour entrer dans la vie sociale et politique de la cité. L'art paléolithique nous rappelle que notre présent assujettissement peut n'être que transitoire et que notre liberté future est une réalité effective (12). Ainsi pouvons-nous comprendre qu'au prix de sacrifices monstrueux et avec une conscience encore imparfaite, nous luttons pour transformer notre histoire en pure préhistoire, et que dans ce qu'on appelle préhistoire il y a le même effort incessant d'une histoire en train de se transformer (13). Ce qui est le plus loin de nous devient ainsi ce qui nous est le plus familier, comme ce qui nous est le plus étranger nous devient le plus proche.

Une étude de l'art pariétal envisagée du point de vue exclusif de son éloignement, ou même de sa proximité par rapport à nous, ne peut conduire qu'à des erreurs théoriques qui accroissent encore les problèmes objectifs posés par cet art. Une de ces préconceptions veut interpréter l'histoire comme une progression rectiligne et imaginer que tout ce qui nous entoure aujourd'hui n'était pas autrefois, mais a été progressivement

créé, comme si l'histoire suivait une *creatio ex nihilo*, suivant le modèle de la Genèse. Les faits démontrent amplement que personne n'est parvenu à saisir ponctuellement une telle « origine absolue », parce qu'il ne s'agit là que d'une hypothèse métaphysique. Mais par contre, un certain nombre de catégories demeurent par principe constantes dans la réalité de l'être et dans celle de la pensée, ainsi que dans leurs rapports mutuels : seules leurs manifestations concrètes varient historiquement, se transforment et évoluent (14). L'histoire conçue comme progrès graduel à partir du néant jusqu'à la perfection est le paradoxe même : son énoncé nous empêche précisément d'expliquer ce que nous voulons comprendre. Ceci ne veut pas dire qu'il n'y a pas d'évolution historique, mais plutôt que les forces sociales qui créent l'histoire s'opposent entre elles : comme les forces de l'univers physique, elles se construisent sur l'alternance des énergies statiques et cinétiques, l'une s'exerce autour d'elle-même à partir d'une portion de l'espace, tandis que l'autre fait passer d'un moment à un autre moment dans le temps (15). Cet antagonisme convertit les forces en un état d'équilibre puis désintègre celui-ci en forces agissant d'une manière négative. Il sépare donc la coupe transversale de l'existence historique de la coupe longitudinale de l'évolution historique, tout en les associant l'une à l'autre : la coupe transversale développe en qualités réelles les potentialités contenues dans la coupe longitudinale tandis que celle-ci résulte nécessairement de l'interaction des états d'équilibre qui naissent et disparaissent dans la coupe transversale. Toutes les actions et les événements des sociétés humaines reposent sur un nombre limité de conditions matérielles préalables : d'un côté la nature, et de l'autre, les outils et les armes avec lesquels l'homme met la nature à sa portée pour la satisfaction de ses besoins. Plus sa domination physique effective du monde par l'économie, la science, l'organisation sociale et les institutions politiques est faible, plus grand devient son besoin d'une domination spirituelle imaginaire par la religion, la morale, l'art et la philosophie : c'est à partir de la reproduction continue — qu'elle aille en s'élargissant ou en se figeant — des contenus et des méthodes de ces deux moyens de productions, à la fois hétérogènes et complémentaires, et à partir de leur interaction, que se créent les différenciations et les intégrations, c'est-à-dire les complexifications croissantes de chaque civilisation (16). C'est ce développement d'une base déterminée et limitée qui permet à l'homme d'assurer graduellement sa relative domination sur le monde qu'il connaît : mais de la même manière, il est amené à en détruire les frontières lorsqu'elles s'avèrent matériellement trop étroites et spirituellement trop restreintes. Ainsi les procès internes de la coupe transversale tendent vers le développement de la coupe longitudinale, c'est-à-dire la création d'une nouvelle et plus large base d'existence, à partir de l'ancienne, puis à côté d'elle et enfin, à sa suite. Vue de cette nouvelle étape de la coupe longitudinale, la phase précédente donne l'impression d'être plus simple : le monde de l'agriculture égyptienne semble plus simple que le monde du commerce maritime phénicien, et le monde du chasseur nomade plus simple que celui du paysan mésopotamien. Mais cette notion de « simplicité » est tout-à-fait relative : la période finale de

l'âge de la chasse est plus complexe que la proto-agriculture de la houe et du bâton à fouir, et, pour cette raison, le plafond d'Altamira est plus complexe que la décoration des poteries néolithiques (17). Avec chaque nouveau groupe social créateur d'histoire, l'humanité repart à nouveau du commencement et s'élève alors à un niveau supérieur, autrement dit, elle découvre de nouvelles formes d'expression pour des développements qui ont déjà suivi leur cours en d'autres lieux et tend vers de nouveaux niveaux qui n'ont jamais encore été parcourus. Mais même au stade le plus bas, toutes les catégories fondamentales *coexistent*. Que ce soit à la base ou au sommet de la spirale de l'évolution, leur champ d'action se déploie dans des dimensions antagonistes et des domaines diversifiés, lesquels se constituent à leur tour en une totalité qui est ensuite volatilisée par le courant qui continue à avancer. C'est en ce sens que l'art paléolithique représente un stade de développement très complexe au sein d'une période très primitive de l'humanité.

Comme le montre l'évolution de leurs industries et de leurs styles artistiques, les populations du paléolithique étaient par excellence des sociétés qui construisaient l'histoire : elles étaient engagées dans un procès de transformation continu parce qu'elles affrontaient résolument les obstacles et les dangers du monde qui les entourait et s'efforçaient de les surmonter en adaptant leurs outils et leurs armes aux exigences de l'environnement. En cela, elles sont fondamentalement à l'opposé de ce qu'on appelle les sociétés primitives : celles-ci choisissent en effet leur milieu en fonction des moyens de production qu'elles ont adoptés une fois pour toutes et, dès lors, évitent tous les changements et les difficultés de la vie matérielle qu'elles n'ont pas la possibilité de maîtriser. En compensation, ces sociétés élaborent une domination imaginaire et idéologique du monde qui est d'autant plus large, superstitieuse et rigide. Mais les paléolithiques n'ont certainement pas connu cette considérable antinomie entre une base matérielle totalement restreinte et une prolifération effrénée de la production idéologique, ou bien ils ne l'ont pas tolérée longtemps parce qu'ils vivaient dans une lutte incessante contre les pressions d'un milieu qui les dominait matériellement (18). Cette différence fondamentale rend impossible toute reconstruction de la préhistoire à partir des données ethnographiques. L'explication de faits paléolithiques obscurs par des faits identiques observés chez des peuples « primitifs » contemporains doit elle-même être maintenue dans des limites très étroites, car nous sommes très loin d'être certains qu'une même institution, par exemple le totémisme, ait du avoir au paléolithique des caractères et des fonctions identiques à ceux qu'elle présente aujourd'hui, quand bien même on ne prendrait en compte que les plus primitives des tribus de chasseurs. L'art pariétal n'est de toute façon pas possible à interpréter par analogie avec les créations plastiques des « primitifs ». Quant aux tentatives de le comparer, pour mieux le comprendre, avec le dessin d'enfant, elles sont tout simplement puériles : les hommes de l'Aurignacien eux-mêmes ne témoignent nullement du jeune âge de leur société et les enfants d'aujourd'hui doivent toujours apprendre à s'orienter dans l'espace et dans le temps, ce que tout adulte



aurignacien ou même magdalénien avait dû, lui aussi acquérir il y a de cela des millénaires (19). Pour toutes ces raisons, nous devons nous efforcer d'appréhender l'art paléolithique comme une manifestation spirituelle *sui generis*.

Parvenus à ce point, nous nous heurtons au second paradoxe de cette science humaine moderne qu'on appelle l'histoire de l'art : elle est dans l'incapacité de déchiffrer l'objet qui lui est propre et de traduire le langage des formes artistiques en concepts philosophiques. L'archéologie paléolithique, en particulier, a pratiquement tourné en dérision ses magnifiques découvertes dans la mesure où elle a fragmenté ces documents, à partir d'une hypothèse de travail fautive, en autant d'éléments sans relation entre eux : elle a ainsi rendu presque totalement inintelligibles les formes comme les contenus de cet art. Pourtant, aussitôt qu'on se laisse guider par les faits eux-mêmes et qu'on rejette la préconception selon laquelle l'artiste paléolithique n'était capable de dessiner et de peindre que des animaux isolés, il devient évident que ces figures sont associées et que ces groupes ont une signification (20). La répétition fréquente de ces thèmes, ainsi que la modification de leurs moyens de représentation, nous montrent d'autre part que ces significations renvoient à leur fonction historique propre et donc à l'évolution historique générale. La condition préalable à toute appréhension de l'art pariétal paléolithique, c'est par conséquent la mise en évidence des groupes de figures associées et des ensembles homogènes : à l'intérieur de ceux-ci, le contenu de chaque partie doit être interprété à partir de sa relation au tout et ne doit pas être isolé de façon arbitraire. La méthode que nous suivons est fondée sur l'hypothèse qu'en art, contenu et forme tendent à devenir identiques. Les rapports formels élargis peuvent dès lors nous aider à découvrir les faits liés au contenu et ceux-ci nous renvoient à leur tour aux diverses méthodes de configuration de l'époque paléolithique.

Dans presque toutes les cavernes que nous connaissons apparaissent les mêmes animaux : en dehors de quelques carnassiers, comme le lion et l'ours, ce sont principalement des herbivores, comme les chevaux, les bisons, les bœufs, les mammoths, les bouquetins, etc. Les rapports numériques entre les espèces varient suivant les cavités. A La Pasiega, par exemple, ce sont les cerfs et les biches qui sont majoritaires, aux Combarelles les chevaux, tandis qu'à Font-de-Gaume, ce sont les bisons. Dans chaque site, les autres animaux sont représentés comme jouant un rôle subordonné par rapport à l'espèce majoritaire et leurs relations demeurent constantes durant une grande partie des différentes époques auxquelles ont été réalisées les œuvres de cette caverne. C'est ainsi qu'aux Combarelles, les chevaux sont sans cesse figurés comme entretenant des rapports hostiles avec les bisons et les bœufs alors qu'ils se montrent amicaux avec les rennes et les mammoths (21) ; il est manifeste que trois variétés de chevaux vivent paisiblement ensemble et forment des croisements tandis qu'une quatrième variété apparaît occasionnellement avant de s'éloigner à nouveau (22). A Font-de-Gaume, les bisons luttent contre les chevaux qu'ils ont trouvés à leur arrivée avant d'être finalement supplantés par les mammoths. Le conflit entre la biche et le bison qui occupe la superficie du plafond d'Altamira se retrouve également au Castillo et aux Combarelles (23)

Comme les sujets (les animaux) et les thèmes, les caractères semblent être limités et constants : en tous lieux, les rennes vivent une idylle lumineuse et sereine, et les bisons un drame orageux ; les chevaux manifestent une sensibilité enjouée et presque excessive tandis que les mammoths font preuve d'une dignité et d'une gravité inébranlables. Qu'est-ce que l'artiste a ainsi représenté avec tant d'insistance ? Les animaux tels qu'il les avait observés dans la nature. Les animaux comme objet des actions qu'il entreprenait pour satisfaire ses besoins fondamentaux ? (24). Ou bien les animaux comme représentants de lui-même, c'est-à-dire du groupement social auquel il appartenait et des différentes fonctions sociopolitiques particulières qui existaient à l'intérieur de ce groupement ? (25). Ou encore les animaux étaient-ils le support des représentations liées aux croyances religieuses dont témoignent par ailleurs les inhumations cérémonielles de certains personnages et qui semblent indiquer que les paléolithiques croyaient en une sorte de survie au-delà de la mort ? L'abbé Breuil a d'autre part insisté à plusieurs reprises sur le fait que les animaux figurés ne sont pas toujours ceux qui étaient chassés, et qu'on a pu identifier grâce aux ossements retrouvés dans les résidus culinaires : c'est le cas par exemple du mammoth qui a continué à être représenté souvent, et même en groupes importants après qu'il eût totalement disparu du territoire français (26). Que signifie cette discordance entre la vie et l'art ? Quelle était la motivation profonde de ces œuvres : était-ce l'imitation de la nature, la magie, le culte des morts, le totémisme ou bien l'association de ces quatre conceptions.

Avançons d'un pas ; les animaux sont disposés selon plusieurs types de groupements ; dans le plus simple, la paire, ils sont représentés l'un à côté de l'autre, l'un dans l'autre ou encore l'un « croisant » l'autre. Pour les animaux du premier groupe, on trouve trois juxtapositions possibles : face à face, croupe à croupe ou tête à croupe. Dans ce dernier cas, nous avons une forme rudimentaire du cortège, comme à Teyjat où se suivent un taureau, une génisse et un veau (27) (*fig. 5*). Le face à face est le dispositif de base d'une conjonction qui, dans certains cas, va jusqu'à la fusion complète des deux animaux en un *seul* corps à deux têtes allant dans des directions opposées (*fig. 39*). Lorsque deux animaux sont représentés l'un à l'intérieur de l'autre (*fig. 17*), leurs têtes sont orientées soit dans la même direction, soit dans le sens contraire ; ils peuvent appartenir à des espèces identiques ou différentes. Dans ce type de groupement, il est possible que l'artiste ait eu l'intention de les disposer l'un à l'arrière plan de l'autre, le corps du second étant conçu comme transparent ; si c'est le cas, la forme visualisée ou suggérée de l'animal entier était préférée à une vue partielle de la figure située à l'arrière-plan. Les groupes que nous avons définis comme « croisés » sont caractérisés par la superposition de deux animaux venant de directions opposées ; nous avons ici la forme la plus rudimentaire de hordes, une superposition de nombreuses figures ne laissant entre elles aucun espace. La difficulté que représente l'interprétation de ces groupes d'animaux superposés a conduit à la théorie du palimpseste selon laquelle une même surface a été, par manque de place, recouverte par plusieurs

strates de peinture sans que la décoration antérieure eût été remarquée ou effacée. Quelle que soit la diversité de ces groupes, ils sont rarement construits à partir d'une structure géométrique imposée *a priori*, comme c'est par exemple le cas pour trois mammoths des Combarelles (*fig. 8*) ; s'il y a une structure, elle a généralement la forme de la lettre « V » ou d'une oblique avec des angles à chaque extrémité (*fig. 11*). Ce qui est important c'est que dans les groupes qui comportent le plus grand nombre de sujets, on voit apparaître non seulement des acteurs mais aussi des spectateurs, une sorte de chœur qui donne à l'événement représenté une grande solennité en même temps qu'une validité dans la conscience sociale.

A quels contenus renvoyaient ces animaux appariés, en cortège, « croisés », rassemblés en foule ou disposés selon une structure géométrique ? En ce qui concerne les figures associées à des flèches ou à d'autres armes, la signification est facilement reconnaissable (*fig. 6, 35, etc.*). Toutefois le désir de tuer, même dans le cadre de la magie de chasse, n'est qu'une composante. Sur de nombreux sujets, des lignes verticales séparent les parties charnues des côtes ou des os, c'est-à-dire les zones les plus vulnérables et celles qui le sont le moins ; plus tardivement, le modelé de l'animal s'incline horizontalement et délimite trois secteurs : la tête, la partie médiane et la croupe. L'allongement de la section centrale est tout à fait surprenant ; par la suite sa dimension décroît tandis que l'avant et l'arrière train gagnent en importance. La tête et l'organe sexuel revêtant une signification toute particulière pour la magie de la fertilité et pour la confection des masques, on peut suivre, d'après les changements de taille des différentes parties du corps, l'accroissement du pouvoir de la classe dirigeante des chamans. A la magie de dissection vient s'ajouter la magie propitiatoire : l'animal abattu est assis sur ses membres postérieurs et des offrandes votives lui sont présentées, comme on peut le voir dans un exemple isolé de Niaux (*fig. 36*). Outre la magie de chasse, existait une magie de fertilité ; on retrouve souvent des diagonales allant de la croupe de l'animal à son ventre et elles pourraient être interprétées dans ce sens, il apparaît beaucoup plus fréquemment et sous des formes beaucoup plus diverses dans l'art plastique et mobilier. Il y a enfin la magie de transfert dont le but était de capter les qualités enviées à certains animaux ; c'est le cas pour le groupe « cheval-lion » de Font-de-Gaume (*fig. 20*) dans lequel la force du lion est manifestement transférée au couple de chevaux situés immédiatement en-dessous de son cou tandis que des animaux plus grands et plus anciens jouent le rôle de spectateurs.

Mais ici même une question se pose : à qui la force du lion est-elle transférée ? Au nom de qui se livre-t-on à cette magie ? Nous passons ici à un second groupe de significations celui des significations de caractère socio-historique, et, spécialement, de caractère totémique : c'est à cette catégorie sociale qu'appartiennent sans doute la plupart des groupes de trois, dans lesquels l'ordre où apparaissent le mâle ou la femelle, les mères qui nourrissent leur petit, change souvent ; l'on pourrait penser que l'on désigne peut-être ainsi certaines formes de la famille, telles qu'elles prédominent dans chacun des différents clans. Relève également de cette catégo-

rie la scène de Font-de-Gaume (*fig. 26*) où le combat entre un bison mâle et un bison femelle se transforme en groupe associé : ce sont des clans que représentent ici les différents animaux. Le plus souvent ils sont figurés en position « croisée ». L'inclusion d'un animal à l'intérieur du corps d'un de ses semblables dont la première interprétation peut être la gravidité, signifie aussi une alliance dans le combat, tandis que les superpositions indiqueraient une domination, une médiation ou la promesse d'un appui. Cette dernière interprétation s'applique probablement aux nombreux panneaux comportant un mammoth superposé à d'autres groupes (*fig. 17*). Dans les couloirs des Combarelles, on peut constater une nette différence entre les parois de gauche sur lesquelles les scènes de bataille prédominent et les parois de droite où sont majoritaires les tableaux idylliques et paisibles. A Font-de-Gaume, deux bisons, mâle et femelle, sont représentés une première fois en plein combat, puis comme un groupe associé (*fig. 18*), ce qui peut être interprété comme une alliance matrimoniale ou une cérémonie de réconciliation entre deux clans. Si la cérémonie de réconciliation de Niaux citée plus haut relève de la magie liée à l'acquisition des moyens de subsistance, on ne peut l'intégrer au plafond d'Altamira (dont l'interprétation va suivre) que dans la mesure où il s'agit d'une cérémonie de réconciliation entre deux clans, ou entre deux groupes du même clan ; mais même dans le cas où l'on interpréterait comme une cérémonie propitiatoire vis-à-vis des animaux morts, l'animal officiant (la biche) représente un clan, ou une fonction au sein d'un clan. La compréhension de la paroi finale des Combarelles est plus difficile : deux chevaux représentant la race lybique écartent de leur groupe un étalon de la variété tarpan, avec l'aide et l'assistance des alliés (les mammoths) et des ennemis de ces deux clans. Mais peut-être la capture de ce cheval symbolise-t-elle les funérailles d'un chef de clan. En effet, à l'extrémité du panneau, les deux animaux primitivement emboîtés se tiennent maintenant dos-à-dos (*fig. 16*) et on peut distinguer, au-dessus de leurs queues croisées, un petit cheval qui bondit hors du corps du plus grand ; c'est un thème que l'on retrouve souvent dans les panneaux où un animal est mortellement blessé par une arme. Les paléolithiques ont-ils voulu représenter ainsi l'âme quittant le corps ? Mais si nous choisissons précisément d'interpréter la scène comme la célébration, fortement teintée de religiosité, du culte des morts, elle ne garde cependant un sens, que si les animaux représentent les hommes.

L'interprétation des groupes laisse encore à désirer (quant à sa précision) car il n'y a pas de ligne de démarcation claire entre la chasse aux animaux et la chasse aux hommes, entre les rites de fertilité et la magie de mise à mort ou entre le dédoublement du corps et l'adjonction d'une âme à un corps ; toutefois, le fait que totémisme et magie coexistaient d'une manière spécifique dans la représentation du monde des paléolithiques est indiscutable, bien qu'ils soient tous deux d'origine et de nature différentes. A cette époque, la magie exprimait simultanément deux idées : d'une part la concentration mentale du sorcier sur tous les détails de l'action qu'il projetait ainsi que l'envoûtement et la participation des animaux à cette action imaginaire, et d'autre part l'extériorisation de cette concentration

intellectuelle et émotionnelle, c'est-à-dire l'action réelle contre l'animal, la relation magique établie entre le sorcier et l'objet. L'homme du Paléolithique ne concevait pas de magie sans action et il ne concevait pas de magie sans action et il ne pouvait donc imaginer une action sans magie ; pour lui théorie et pratique ne faisait qu'un. Cette unité est d'autant plus importante que jamais, sans doute, chacun des participants à une action de groupe commune n'était autorisé à célébrer le culte magique.

Un personnage élu par le groupe célébrait seul ; les autres formaient sans doute un chœur, et l'accompagnaient en dansant, chantant etc.

L'action concrète, par contre, était exercée par tous en même temps, car seule la cohésion ou l'intrication de toutes les forces du groupe assurait le succès de l'acte magique.

Cette union double entre l'acte (psychique) spirituel et l'acte physique, entre l'individu et le groupe, s'est assouplie progressivement par la suite, comme on peut le voir dans la magie de dépeçage (répartition) dont nous avons parlé. Les causes en sont peut-être partiellement qu'avec la diminution progressive du nombre des hardes, la magie de fécondité joua un rôle de plus en plus important ; mais son succès n'était plus assuré par les forces sociales mises en commun par le groupe. D'autre part, les magiciens devaient avoir agrandi leur sphère d'influence (28) en l'étendant aux adolescents, aux femmes ainsi qu'à la fabrication des outils et des armes, comme le prouve le nombre toujours croissant des bâtons percés ou de commandement et l'opposition grandissante de signes de toute sorte sur les objets usuels.

La magie devint une superstition qui se donnait le pouvoir de réaliser l'impossible : assurer la fertilité et la seconde vie ; elle dut laisser la place à la religion. Auparavant, elle n'était ni superstition, ni croyance, mais une science : elle contenait la totalité du savoir social et tirait parti de tous les outils, armes ou actions susceptibles de faire évoluer la société. Il est évident que cette magie avait pour fondement, comme toutes les autres sciences, un besoin d'ordre matériel : nourrir, vêtir, abriter et défendre contre toute agression une société d'une taille donnée, avec des moyens de production donnés dans un environnement donné. Elle reposait sur deux convictions : si l'on portait atteinte à l'image d'un objet, l'original en souffrait ; la représentation devait donc être aussi fidèle que possible au modèle. On croyait d'autre part qu'une fois envoûté, un animal ne pouvait se soustraire au pouvoir de l'homme. En d'autres termes, la magie permettait à l'homme du paléolithique de compenser son infériorité physique évidente par le pouvoir contenu dans sa connaissance de l'animal, par sa capacité à lui tendre un piège ou à le surprendre à certains moments particulièrement favorables à la mise-à-mort. Le chasseur tuait le gibier avec ses mains, ou plus précisément, avec les mains du groupe de chasse tout entier (29). La main était doublement magique, dans la mesure où elle exerçait et réalisait l'acte magique ; l'œil n'avait que le premier de ces pouvoirs. Les paléolithiques en ont eu très tôt conscience, comme l'attestent les représentations de mains, isolées ou groupées, qui se retrouvent dans plusieurs sites et en particulier à Gargas et au Castillo. Elles sont

figurées soit dans un style réaliste, soit d'une manière géométrique. Nous voyons bien là que la magie est la cause première du prétendu naturalisme de l'art paléolithique et que le moyen formel de transcender artistiquement la forme « naturelle » est la main ; nous reviendrons plus loin sur ce point.

Mais ce besoin purement matériel, qui au moment même de sa satisfaction se renouvelait et faisait de l'homme l'esclave de sa propre faim, peut-il être à l'origine du caractère monumental de l'art paléolithique ? C'est peu probable. Depuis des siècles, on a dessiné sur le sable et certaines tribus de chasseurs pratiquent encore cet art de nos jours. On en trouve d'ailleurs sur le sol argileux de quelques cavités (*fig. 1*) (30). Mais le fait que ces œuvres soient situées dans les zones les plus inaccessibles laisse à supposer une toute autre explication.

A cette époque, comme aujourd'hui, l'homme faisait partie de la nature tout en s'opposant à elle, mais il vivait surtout en compagnie de ses semblables et se battait contre eux. Il ne pouvait affronter qu'en groupe les animaux puissants et seules les hordes bien organisées étaient de taille à se mesurer aux hordes errantes. L'homme ne put combattre les animaux, au sens réel comme au sens magique, qu'après s'être organisé en société. Ce n'est qu'avec l'aide de ses semblables qu'il put s'affirmer dans la lutte de tous contre tous. Nous ne savons rien de son organisation sociale, à l'exception de ce que peut nous révéler une interprétation correcte des œuvres qui nous sont parvenues. Et elles nous disent d'abord que l'homme représentait l'unité sociale de son groupe en représentant des animaux. Elles nous disent en outre que ces groupes étaient peu nombreux car il y a relativement peu d'animaux que nous puissions identifier avec certitude comme des animaux claniques ; la récurrence du même totem dans des régions différentes peut s'expliquer par la migration d'une population devenue trop importante et qui s'installait dans de nouveaux territoires, comparable aux colonies fondées par les émigrants de quelques grandes cités grecques. Ces groupes avaient leurs sanctuaires dans certaines cavernes ; ils n'étaient donc que partiellement nomades mais il nous est impossible de savoir quand débuta cette sédentarité partielle, qui poursuivait les hardes et qui restait à proximité des habitats ? L'évolution des styles à Altamira nous apporte cependant quelques lueurs sur cette question. Les plus anciennes peintures sont asexuées, or plus tard, la sexualité est représentée avec une telle intensité que le désir devient le mode d'expression privilégié de la force de désintégration, tandis que sa contrepartie dans les mêmes panneaux, la magicienne, incarne une sagesse harmonieuse. Les œuvres d'art nous révèlent que les formes de la conscience et de l'organisation sociale ont dû être très diversifiées ; en effet, seules les figurations de mammouths sont organisées à partir de formes géométriques, seul le renne apparaît exclusivement en couple, seuls les chevaux admettent différentes variétés dans leurs groupements, c'est-à-dire dans l'association de plusieurs clans ; en outre, le mammouth ne joue un rôle particulier qu'en fonction du bison dont le clan semble avoir connu une différenciation très poussée entre les sphères de pouvoirs respectives du guerrier, du juge et du sorcier ; les conflits d'autorité entre ces trois groupes

ont dû être fréquents. Les ensembles comportant un mâle, une femelle et un jeune animal attestent l'existence de la famille. Dans ces groupes, tantôt c'est le mâle qui est placé au centre, tantôt c'est la femelle (*fig. 5 et fig. 8 ainsi que le groupe entrecroisé, fig. 39 et le groupe isolé fig. 16*).

Mais quel que soit le type d'organisation sociale auquel renvoie chacun de ces cas, quel qu'ait pu être l'attachement à celui-ci ou la conviction de sa supériorité, tous ces groupes sociaux expriment et incarnent la conscience de leur unité sous la forme d'un animal et non d'un être humain. C'est là le caractère fondamental du totémisme. De la même manière qu'il était interdit aux Juifs de faire une image de Dieu, il semble que les artistes paléolithiques aient eu l'interdiction de représenter des humains dans l'art rupestre monumental, interdiction d'origine évidemment sociale (31). Car si l'on excepte la représentation des magiciens couverts de masques fantastiques (*fig. 50*) (*fig. 63*), la figuration d'êtres humains date de l'époque la plus ancienne ; il s'agit surtout de figures de femmes, dont nous ne savons pas si elles sont la représentation naturaliste de la race, ou si elles n'avaient pas pour but de servir la réalisation magique de désirs dans le cadre de la magie de la fertilité (ou de la re-naissance ?).

La crainte de représenter l'homme semble donc avoir augmenté avec le temps, de même que le pouvoir des magiciens eut la part qu'ils prélevaient sur le produit de la chasse. Ceci indique que l'homme investi de pouvoirs pouvait craindre que son image à son tour, puisse faire l'objet d'une contremagie ou bien que le groupe redoutait de voir augmenter le pouvoir d'un seul avec la représentation de son image. L'on pourrait supposer que l'organisation totémique cherchait à empêcher la domination de l'homme par l'homme bien que l'attrait du pouvoir, dans un monde où les biens matériels durables se réduisaient aux outils, aux armes et peut-être aux femmes, dut être moins puissant que dans l'économie d'assistance qui apparut plus tard où la possibilité de stocker matières premières et objets d'échange augmentait aussi la valeur des moyens de production. Dans la mesure où l'on posait des limites à l'attrait matériel du pouvoir, l'on pouvait essayer de créer un contrepoids avec des moyens sociaux, politiques. C'était semble-t-il, à l'origine, la fonction du totémisme qui ne se développa qu'au cours du paléolithique supérieur : assurer l'égalité des membres du groupe grâce à l'aide réciproque qu'ils apportaient dans le combat contre les animaux et les groupes ennemis. Mais l'interdit que le groupe faisait peser sur l'individu en lui interdisant d'incarner l'unité de sa propre société, le mit dans une position double et ambivalente par rapport à l'animal. Dans la mesure où celui-ci incarnait l'unité du groupe, il devait être conçu comme supérieur à l'homme, et cet avantage devait aller croissant car les relations entre les groupes devenaient de plus en plus complexes, le pouvoir se diversifiait et les luttes pour sa conquête gagnaient en intensité. Inversement, l'animal en tant qu'objet de la chasse devait se présenter à la conscience magique comme fondamentalement subjuguable ; à chaque progrès dans l'art de travailler la pierre et le bois ou de tendre un piège, sa conquête devenait plus facile. En d'autres termes, l'animal dut perdre de sa supériorité physique. Idéologiquement, le conflit pouvait être

résolu par une séparation entre les totems et les autres animaux en déclarant les premiers tabous. On trouva une solution d'ordre artistique à cette contradiction : l'art conduit au monumentalisme par le totémisme (et par lui seul) se mit à utiliser le principal instrument de la magie, la main, afin d'adjoindre une forme significative à la ressemblance réaliste qu'exigeait la magie. Dans la vie quotidienne, ce conflit entre les sorciers et les représentants du pouvoir temporel n'a pas toujours dû se résoudre d'une manière aussi pacifique.

Il serait vain d'entreprendre une histoire, des courants magiques et totémiques dans l'idéologie paléolithique à partir des œuvres d'art que nous connaissons aujourd'hui : les contenus magiques y sont exprimés avec un grand sens de la monumentalité (*fig. 35*), les événements marquants de la vie du clan avec un naturalisme insurpassé. L'histoire de l'art paléolithique ne se ramène pas à une progression vers le naturalisme ou le monumentalisme, c'est une évolution à l'intérieur d'un monumentalisme réaliste. Quoiqu'il en soit, la chronologie des œuvres nous montre que parce que ces deux courants coexistaient et parce que les artistes étaient contraints d'en exprimer la synthèse, chacun d'eux devint plus riche de sens : la magie de socialisa, et la société elle-même se transforma en force magique spécifique. Ce phénomène permit à la conception paléolithique de la magie de dépasser le niveau élémentaire de l'envoûtement : les chasseurs commencèrent à comprendre la relation de causalité. La sexualité fut progressivement mise en avant comme besoin dominant ; l'association étroite de l'amour et de la mort fut l'une des expériences fondamentales de l'homme paléolithique : il était plus facile de tuer les animaux à la période du rut ou de les surprendre au moment de la copulation ; parallèlement, trop d'énergie dépensée avec les femmes laissait le chasseur sans forces pour la poursuite du gibier (ceci n'est vrai que si les femmes ne participaient pas à la chasse). La mise-à-mort de l'animal était suivie de rites destinés à l'apaiser, sa dissection revêtait elle aussi un caractère rituel. C'est à l'âge paléolithique que nous trouvons non seulement la première conception du *Liebestod* mais encore la première idée de la catharsis et la première apparition du Chœur. Aux Combarelles en particulier, les scènes qui ont une signification sociale sont si solennelles et regroupent tant de participants qu'elles deviennent de véritables manifestations officielles. A ce moment, l'idéologie paléolithique, tant sur le plan de l'éthique que sur celui de la politique, prend une dimension universellement humaine et certaines de ces scènes ont la noblesse des tragédies d'Eschyle.

La magie donna à ce monumentalisme engendré par le totémisme une vie et une plénitude qu'expliquent l'observation de plus en plus attentive de la nature et l'invention de multiples formes sans pour autant briser la cohérence de l'imagerie traditionnelle. L'habileté des paléolithiques à percevoir des différences devient évidente lorsqu'on copie sur un même calque plusieurs contours de mammoths ou de bison : c'est la seule méthode pour comprendre combien ces figures sont dissemblables même si elles appartiennent à des types de composition identiques. Chez tous les sujets dont les quatre membres sont en bon état de conservation, nous



obversons avec surprise que chacun de ceux-ci a une forme différente en accord avec sa fonction particulière dans la nature ou dans la composition ; malgré leurs dissemblances, les contours de ces membres sont organisés de manière à former un ensemble cohérent comparable aux bas-reliefs grecs par la variété de nuances et la richesse de contrastes. C'est grâce à la magie que le monumentalisme paléolithique ne dégénéra pas en abstraction vide mais conserva jusqu'au dernier moment sa vitalité et sa puissance massive. Réciproquement, le totémisme veilla à ce que le « naturalisme » ne se dégrade pas en une banale imitation de la nature qui eût négligé l'ensemble au profit d'une minutie du détail ; il le fit évoluer vers ce réalisme qui transcende la nature dans la nature elle-même et qui est capable de concevoir le mode accidentel de l'être comme l'être pur et simple, comme une substance qui se différencie en phénomènes, de sorte que les choses et les corps ne deviennent jamais une schématisation du genre, jamais une « idée » de l'énergie mais l'énergie elle-même dans toute sa réalité concrète.

L'interprétation de la magie et du totémisme implique non seulement l'œuvre mais une conscience de soi de son créateur.

On a souvent soutenu que l'homme « primitif » ne pouvait pas distinguer clairement son « moi » de celui des autres membres de son groupe (incluant à la fois les humains et les animaux) et qu'il ne pouvait pas non plus l'affirmer face à eux. Ceci ne s'applique pas à l'homme du paléolithique ou du moins, pas à l'artiste paléolithique. Si le sorcier n'avait pas eu la conscience, et même l'absolue conviction de la supériorité de ses pouvoirs spirituels sur ceux de l'animal, il n'aurait jamais pu « croire » au succès de sa magie (32). Il serait déplacé de prouver qu'il n'aurait pas pratiqué la magie s'il n'avait cru à une relation intime entre lui et l'animal. Le plus moderne des hommes de sciences, mais aussi l'idéaliste « machien » le plus sensualiste sont obligés d'admettre comme postulat que leurs « sensations » ont une certaine correspondance avec leur objet ; sans cela la science serait une invention mythique à partir de laquelle aucune technologie n'aurait pu être élaborée, à moins de tenir du miracle permanent. L'animal totémique n'est pas non plus une preuve contre l'existence de la conscience du moi, car le totem n'est ni l'animal ni l'unité sociale : celui-là ne fait que représenter celle-ci dans le totem. Par contre la représentation implique la différence et dans ce cas précis, la différence entre l'individu et sa communauté. On pourrait d'ailleurs dire que la conscience de son propre moi, et le sentiment qu'il différait des autres moi humains, empêcha l'artiste de représenter globalement la société. Mais si la magie et le totémisme attestent bien que le moi était distingué de la nature ou des groupes, l'œuvre d'art va plus loin car elle rend manifeste l'unité du moi dans sa propre création.

Si nous considérons les documents de la période la plus primitive de l'Aurignacien, nous trouvons soit *un seul* tracé linéaire modulé, soit deux tracés distincts mais qui sont mis en relation de manière à créer toutes sortes de contrastes plaisants. Quelques proportions et quelques relations géométriques organisent ces éléments en structure : nous pouvons discer-

ner le début, le milieu et l'extrémité de ces tracés — en bref, ils constituent un tout unifié à la fois qualitativement et quantitativement malgré la diversité spatio-temporelle. Parce que cette création a une unité, nous sommes forcés de postuler l'existence d'une conception unifiée sous-jacente. Et l'hypothèse absurde que cette unité est le produit d'un processus inconscient démontrerait simplement qu'elle était devenue naturelle au point de s'enfoncer dans l'inconscient (33). C'est une toute autre question que de se demander si cette conscience du moi était simple ou divisé. A cet égard, il semble qu'un changement soit intervenu au cours de l'évolution de l'âge paléolithique. Les bisons d'Altamira qui datent de la fin du magdalénien, c'est-à-dire qu'ils appartiennent au paléolithique tardif (34), sont manifestement en conflit avec eux-mêmes et ils ne peuvent représenter que des êtres humains devenus conscients de leurs conflits intérieurs. Mais la composition du grand plafond montre aussi que ces hommes avaient la force de maîtriser ces conflits, au moins dans la synthèse du processus artistique. Ici se pose le problème décisif de savoir si tous les membres de la société paléolithique possédaient une telle conscience du moi, ou seulement certains d'entre eux, ceux magiciens et artistes qui étaient à la tête d'une société déjà différenciée, bien qu'elle ne fût pas encore partagée par les luttes de classe. Le matériel que nous avons à notre disposition ne nous permet pas de répondre à cette question mais il indique de la façon la plus formelle que les personnages marquants étaient conscients du caractère particulier de leurs fonctions et qu'ils s'étaient créé un corps « artistique » propre, en l'occurrence les masques, pour les exercer et dissimuler ainsi leur présence pendant qu'ils officiaient, ce qui semble impossible sans conscience de soi préalable.

La base économique qui constitue l'infrastructure d'une société, et l'idéologie qui en est la superstructure déterminent son art ; mais ces facteurs doivent d'abord passer à travers la sensibilité de l'artiste pour exister d'une manière autonome et spirituelle en tant que sentiment esthétique. Les peintures pariétales des cavernes paléolithiques nous révèlent plusieurs catégories typiques de tels sentiments : ils apparaissent tantôt isolés tantôt associés. Le plus fort est le sentiment de la grandeur, de la puissance et de la dignité de l'Être. « Il n'aima pas, il aime être », a dit un poète persan. Il ne s'agit nullement d'un engouement pour n'importe quelle forme concrète de l'existence, mais d'une sorte d'adoration ou de dévotion sacrée à l'Être pur et simple ; elle ne s'adresse pas à un être qui a transcendé le monde phénoménal mais à l'Être qui s'est dépouillé de toute pure relation sans cesser pour autant d'inclure l'individuel, non comme un accident mais comme une essence ; cet Être n'est pas transcendant au monde, il *est en soi* dans sa continuité. Les paléolithiques avaient en permanence le sentiment que leur vie était en danger et cette idée contribua à élever leur sens de l'existence empirique au niveau de l'Être. Un excellent exemple d'une telle situation nous est donné par la génération de 1430, celle de Van Eyck, Masaccio, Konrad Witz et Fouquet : après l'effondrement de la conception féodale du Ciel, ces artistes sentirent sous leurs pieds la solide assise de la terre, à partir de laquelle le monde pouvait être

examiné avec confiance et calme, dans la certitude nouvelle que « l'être est et que le non-être ne peut pas être » (Parménide). Ceci n'a absolument rien de commun avec l'animisme, ou l'imitation de la nature, c'est plutôt une affirmation du monde comme éternel, objectif et dynamique ; ce n'est pas une affirmation du monde par l'homme, mais une auto-postulation, auto-création et autorévélation de la substance. Que l'objet représentant cet être soit immobile ou en mouvement, que l'Être ait été conçu comme inerte ou comme soumis à une force impersonnelle et non-vitaliste, ces artistes ont atteint à une même objectivité, à une même liberté vis-à-vis des éléments purement subjectifs, mais aussi vis-à-vis de la conscience humaine. C'est dans l'art paléolithique que se manifeste ce premier grand émerveillement devant le miracle de l'être pur, mais l'humanité fut incapable de le traduire en concepts avant Parménide.

Il y a une autre catégorie d'émotions esthétiques dans laquelle l'élément subjectif peut apparaître soit en tant que sensibilité, et les conflits sont alors exprimés avec moins de vigueur, soit en tant que révolte individuelle contre l'autorité de l'être objectif ; cette révolte prendra plus tard la forme de l'héroïsme tragique lorsqu'Eschyle en aura redécouvert le dualisme à la fois auto-destructeur et réconciliateur. Ibsen disait que dans chaque visage humain on peut retrouver un animal qui dévoile l'essence la plus profonde de l'âme de son possesseur ; de la même manière on peut voir dans chaque animal de l'art pariétal (et plus encore dans chaque espèce animale) le visage d'un homme ou d'un groupe d'hommes, qui révèle ses besoins fondamentaux et ses idéaux à travers cet animal. Ceci n'a rien à voir avec une vision anthropomorphe, ou une hmanisation de l'animal ; il s'agit plutôt de l'objectivation de l'homme jusqu'à un degré de distanciation tel vis-à-vis de lui-même, que l'on atteint ici à l'unité de l'être humain et animal, placée en dehors de l'homme, et au-delà de l'animal.

De telles tentatives pour découvrir les facteurs psychiques peuvent conduire à des interprétations arbitraires, mais une chose est certaine, c'est que les artistes de la fin du Magdalénien connaissaient parfaitement les recoins les plus secrets de l'âme humaine et la comédie qui se joue chaque jour entre la conscience et l'être. Mais ces différenciations ne sont utilisées que comme modalité de représentation concrète ; ce qui importe, c'est la volonté créatrice de conflits, son tragique autodestructeur, son comique qui se tourne lui-même en ridicule, c'est son héroïsme, qu'il soit authentique ou non (c'est-à-dire simulé). Et ce dualisme confirme bien que le sentiment de l'être n'avait rien de commun avec le naturalisme (c'est-à-dire l'imitation de la nature), mais que c'était un axiome métaphysique dont le caractère de produit humain avait été barré et détruit. Par d'autres aspects, la présence de ce dualisme tragique montre que cet Être hypostasié, cet effacement-de-soi de l'*homo faber* dans son produit le laissa insatisfait et le confronta avec la tâche d'harmoniser les contraintes et avec le problème de la beauté comme leur synthèse. Nous n'en connaissons qu'une solution : la biche du plafond d'Altamira (fig. 47). Cette « Hagia Sophia » de la magie est le prototype de tout ce qui jusqu'à Baudelaire a poursuivi l'idéal de la Beauté et s'est efforcé de donner pour contenu à la beauté formelle la

beauté elle-même — en d'autres termes, la force et la grandeur de l'émotion n'avaient d'égaux que l'intelligence et la raison.

Ceci veut-il dire que l'homme paléolithique n'était pas essentiellement différent de l'homme de la Grèce ou de l'homme moderne et que toutes les théories sur la mentalité prélogique et mystique du primitif dominé par ses émotions ne s'appliquent pas à lui ou ne sont que des absurdités destinées à glorifier la superstition moderne ? Essayons de comprendre ce qui s'exprime dans l'art. Les œuvres nous confrontent avec l'habileté de l'artiste — habileté n'étant pas employé au sens de technique acquise ou de capacité à imiter la nature mais plutôt d'aptitude à représenter le monde social tel qu'il est sous une forme matérielle qui parle à nos sens. Une telle habileté est fondée sur la volonté, et celle-ci se fonde à son tour sur la contrainte. La contrainte qui s'exerce sur l'artiste est double : c'est d'abord la contrainte des conditions économiques et sociales, c'est-à-dire les moyens de production, les appareils organisés et les autres objectifs qui permettent à la société de maîtriser le monde de satisfaire ses besoins ; c'est ensuite la contrainte des idéologies qui prétendent maîtriser le secteur non-maîtrisé du monde à l'aide de moyens imaginaires et qui, parfois, contribuent ainsi à créer de nouveaux instruments pour élargir le pouvoir de l'homme sur la nature, la société et la conscience. Chez l'artiste, la contrainte devient volonté : il prend position vis-à-vis d'elle, il l'accepte ou il la rejette ; mais il y a des limites au libre jeu de cette volonté. Même le philosophe ne peut concevoir un monde non-existant que comme une Utopie ; le plus que puisse faire un artiste, c'est d'adopter une attitude d'opposition vis-à-vis du monde qu'il reproduit par son art. La haine de Flaubert pour le bourgeois était autant une négation du socialisme qu'un portrait de la bourgeoisie. La volonté de l'artiste n'a qu'une alternative ; soit s'allier à la classe dominante de son temps, soit se faire le propagandiste de la cause de la classe dominée. Une attitude sociocritique est la limite extrême au-delà de laquelle l'art ne peut aller. Mais l'habileté de l'artiste est moins soumise à la société que sa volonté. Avec son talent, il peut non seulement mettre à jour les idées inconscientes qui soutiennent les intérêts dominants, ou dévoiler les tendances évolutives cachées de la classe dirigeante avant que celle-ci ait la volonté ou la force de les affirmer, mais il peut encore aller au-delà de tout ceci et entrevoir les valeurs humaines universelles à travers les conditions historiquement déterminées de son temps ; il peut aussi exprimer celles-là à travers celles-ci de sorte que son œuvre — bien qu'un produit de son époque — transcende toutes les limites temporelles et acquiert un « charme éternel », c'est-à-dire une validité universelle et une valeur irréductible. Mais si l'artiste s'élève, par sa création, au-dessus de son temps, sa volonté n'en demeure pas moins l'esclave, au niveau social, des contraintes de son époque et des idées de la classe dominante. Ceci est encore plus vrai pour l'art monumental qui, par définition, renonce à tous les éléments purement anecdotiques, à tout ce qui est purement descriptif, littéraire, bref, à toute la « petite histoire » (35) de la vie intérieure ou extérieure et qui transcende tous les programmes pour atteindre les données élémentaires recevables par les hommes de tous les temps et de tous les peuples.

Ces conditions ne permettent pas à l'art franco-cantabrique de décrire la vie quotidienne des masses. Il ne nous apprend rien sur leur façon de vivre. Nous n'avons pas de représentation claire de leurs méthodes de chasse et ce n'est qu'à partir des caractéristiques de leur outillage lithique et des quelques armes représentées que nous pouvons déduire que le piègeage des animaux a dû jouer un rôle important dans la vie paléolithique. Nous ne savons rien de leurs habitations (36), car les cavernes n'étaient pas des habitats mais des sanctuaires et peut-être des lieux de séjour temporaires pour les jeunes gens sur le point d'être initiés. Nous ne savons rien non plus de leur nourriture. Si les hommes poursuivaient des hardes et même s'ils chassaient relativement près des zones d'habitat, ils devaient ramener peu de viande pour les femmes et les enfants qui ont du, dans ce cas, se nourrir principalement de plantes et de fruits — une différence dans le mode d'alimentation qui a pu avoir pour conséquence des différences considérables au niveau des tempéraments et des attitudes. Nous en savons aussi peu sur les rapports entre les sexes et sur la vie familiale, bien que son existence puisse difficilement être discutée. Nous ignorons quelle partie de ces populations semi-nomades suivait les hardes et quelle partie restait à l'arrière ; nous n'avons donc aucune information sur les relations entre ceux-ci et ceux-là. La cause de l'effondrement apparemment brutal, et de la disparition de l'art paléolithique à son apogée, dans la mesure où l'invention de l'arc et l'évolution sociale qui s'ensuivit ne l'expliquent pas, pourrait être recherchée dans la nature des relations inter-sexuelles qui furent la conséquence de la vie partiellement nomade des hommes. Nous ne savons rien de l'organisation sociale des paléolithiques, bien que certains indices nous permettent de déduire, avec une forte probabilité, que cette société était hiérarchisée et que le pouvoir de certaines classes, celle des sorciers et celle des guerriers, n'a cessé d'augmenter. Nous ne savons rien non plus des rapports entre les divers clans totémiques, bien que les peintures pariétales laissent supposer qu'il y ait eu des traités de paix, des associations de clans, et des conflits sans cesse renouvelés. Et nous ne savons absolument rien de la vie spirituelle des masses, car ce que les œuvres d'art qui ont survécu nous montrent, c'est la sujétion des créateurs aux idées et aux classes dominantes, quant à ces idées et à ces classes, elles ne sont pas représentées dans les fantasmes sociaux. Dans toutes les sociétés connues, l'art a eu pour fonction de faire la synthèse entre les actions réelles et les notions théorico-idéologiques. La synthèse paléolithique des contraintes et des désirs démontre une étonnante puissance d'émotion et de réflexion. Mais elle ne nous dit rien de la distance qui séparait les artistes de leur « communauté », de leur public. On peut toutefois déduire de l'authenticité et de la perfection du caractère monumental de cet art, de l'Aurignacien au Magdalénien, que le génie et le *profanum vulgus* n'étaient pas séparés par un fossé infranchissable, et que le peuple n'était pas immergé dans une communauté « unique », au milieu de laquelle le « prêtre », c'est-à-dire le sorcier, offrait à ses fidèles un royaume des cieux mais l'interaction riche en contrastes qui, avec les valeurs du grand art, pose les bases d'une culture générale. De ce point de vue, la France du paléolithique a dû être peu

différente de la période gothique ou de l'âge classique. Mais nous sommes là dans le domaine des hypothèses et l'absence de documents écrits constitue un handicap important ; il est vrai que nous n'avons pas non plus de documents trompeurs, ambigus ou falsifiés. Pour autant, il nous est impossible de retracer le processus à l'issue duquel la maîtrise du monde, limitée à la fois matériellement et socialement, se transforma en sentiments et en idéologies (37). Tout ceci limite aussi la portée concrète de nos affirmations quand nous essayons d'aller de l'art au réel (38).

Si l'art paléolithique ne nous permet que de vagues conclusions sur le monde qui rendit possible son apparition, ce qu'il peut nous apprendre sur lui-même et sur la nature de l'art en général, à travers l'une de ses premières manifestations, est parfaitement clair. Les données qu'il nous fournit peuvent se diviser en trois catégories : la première comprend les techniques artistiques qui servirent à transcrire en formes adéquates les sphères matérielles et spirituelles et à exprimer la substance de la contrainte et de la volonté sociales. Nous y consacrerons les deux chapitres suivants. La seconde catégorie est constituée par l'évolution historique de ces techniques ; la troisième par les signes et les figures « anthropomorphes » qui apparaissent à l'immédiate proximité des animaux : cette catégorie constitue l'ensemble de faits le plus obscur et le plus difficile à interpréter de tout l'art pariétal.

Commençons par les signes. L'abbé Breuil et ses collaborateurs se sont en général limités à les classer et à leur donner des noms ; cette méthode n'avait pas pour but d'ôter leur obscurité aux signes, mais elle n'en a pas moins conduit les interprétations modernes dans des voies déterminées et souvent trompeuses. Pour aller au-delà de ce classement, il nous faut tout d'abord isoler les signes que l'on peut identifier comme des représentations d'armes. Nous devons ensuite distinguer les armes réelles des armes magiques (39). On trouve au plafond d'Altamira des gerbes de traits qui rayonnent vers l'extérieur à partir d'un point unique ; ces signes font sans doute partie des armes magiques (*fig. 26*). Ils reproduisent en effet les formes de certains outils chelléens, acheuléens, moustériens ou aurignaciens, c'est-à-dire des formes bien plus anciennes, tandis que les armes ressemblent à celles du Solutréen et du Magdalénien, dans la mesure où il ne s'agit pas effectivement d'armes en bois. Si cette interprétation est juste, nous avons là un phénomène que nous rencontrerons à nouveau : de la même manière que le prêtre égyptien des dernières dynasties continuait à utiliser pour certains rites religieux des lames néolithiques, le sorcier paléolithique se servait pour représenter les armes mystiques susceptibles de tuer à distance, de la forme de certains outils antérieurs, schématisée par des structures rayonnantes.

Les significations d'une autre catégorie de signes sont éclairées par leur contexte. Ainsi le signe sur le groupe biche-bisons des Combarelles (*fig. 10*) est très probablement le trophée que la biche place comme limite à la procession des bisons : il représente l'emblème de la biche associé à la biche réelle. A Font-de-Gaume (*fig. 40*), de nombreux signes peuvent être expliqués par le fait qu'ils se trouvent à proximité du mammoth ou

remplissent la même fonction que celui-ci : dominer le reste du groupe ou maintenir entre ses membres des relations pacifiques. Mais ces exemples nous montrent aussi que la forme géométrique abstraite de ces signes ne résultait pas de la dégénérescence de figurations réalistes mais répondait à une intention particulière. Ces signes semblent en effet représenter une vue frontale schématique des animaux qui sont ailleurs figurés exclusivement de profil. Sur les objets mobiliers sculptés, nous retrouvons également un nombre infime de vues frontales qui ressemblent à ces signes pariétaux. Si cette interprétation, qui n'est qu'une hypothèse, est valide pour toute une catégorie de signes, l'interdiction, (qui n'était pas absolue) de représenter les êtres humains se doublait aussi d'une interdiction de représenter d'une manière réaliste les animaux vus de face. L'explication la plus plausible pourrait être celle de la magie du mauvais œil : au contraire de la magie active de la main, on la redoutait, car l'image, tout comme l'original, pouvait jeter un sort. Ceci expliquerait aussi pourquoi on évitait la figuration de ce type de magie alors qu'on favorisait celle de la main. Le bison au-dessus duquel bondit une petite biche (plafond d'Altamira, moitié gauche, quatrième rang) constitue peut-être un des rares exemples de cette magie. Un œil est en effet figuré devant la tête du bison (*fig. 51*), mais il est difficile de savoir si c'est le bison qui jette ce sort ou si c'est à lui qu'il est jeté. Dans les deux cas ; l'on pourrait considérer les armes magiques rayonnantes qui entourent la biche comme des éléments de la magie de l'œil.

L'idée que certains signes sont en relation avec cette magie est renforcée par la présence, dans leur figure, de cercles ou de demi-cercles. On en trouve de nombreux exemples à Font-de-Caume. Un de ces signes est placé dans une niche, comme si l'artiste avait voulu lui donner une signification plus large (*fig. 27*). Dans ce cas précis, l'intention peut avoir été de faire passer la magie de l'œil du stade de la crainte passive à celui de l'action, c'est-à-dire d'opposer au mauvais œil le mauvais œil lui-même. On trouve d'ailleurs aux Combarelles un profil « humain » très surprenant (*fig. 27*) : son œil brise la continuité du nez et du front et donne ainsi l'impression que l'artiste souhaitait accentuer le fait que la figure ait un seul œil (*cf. Polyphème*).

L'interprétation d'un autre type de signes peut être dégagée à partir des formes géométriques qui sous-tendent la construction de certaines figures. Si nous réduisons le groupe des deux bisons superposés de Font-de-Gaume (*fig. 39*), ou la rencontre du lion et du cheval (*fig. 20*) aux éléments géométriques essentiels de leur composition, nous obtenons des figures extraordinairement proches des signes appelés « tectiformes » ; les sujets de ces panneaux ne font pourtant pas référence à la hutte ou au piège. Ces signes pourraient plutôt signifier une alliance entre les animaux, soit leur union physique soit l'union de leur pouvoir (Mana) ; ils pourraient alors symboliser des concepts abstraits dérivés d'événements concrets comme le pouvoir clanique ou la fonction sociale de certains animaux dans le clan (ils seraient alors l'équivalent des signes distinctifs officiels).

Pour un signe de Niaux (des points très rapprochés formant cercle) (*fig. 36*) et un autre de Font-de-Gaume, j'ai déjà mentionné l'hypothèse de

l'offrande votive, du moins dans ce contexte. L'abbé Breuil a établi que la représentation de la vulve apparaissait parmi les signes ; je pense que la ligne qui traverse parfois le corps d'un animal de bas en haut à partir de la croupe pourrait être interprétée comme une ligne de fécondation ou de fertilité. Piette a été le premier à attirer l'attention sur des signes gravés de l'art mobilier qui ressemblent partiellement aux caractères de l'alphabet phénicien, grec et latin, Breuil en a retrouvé dans l'art pariétal. Une analyse de ce que l'on considère comme des ornements sur les poteries néolithiques égyptiennes prouve d'une manière indiscutable que les caractères de l'alphabet de l'Antiquité dérivent de ces signes magiques, et ceci confirme les vues de Piette. Mais il nous faut admettre que les caractères, les armes magiques ou réelles, les signes tabous ou représentant les offrandes votives, le pouvoir et les fonctions de certains clans ou groupements, les signes géométriques remplaçant les représentations de face interdites, tout ceci ne constitue qu'une partie de l'extraordinaire multitude des signes connus et qui ne paraissent pas obéir à un système. La majorité d'entre eux reste inaccessible à l'interprétation.

Nous ne nous trouvons pas en meilleure position vis-à-vis des figures dites anthropomorphes (*fig. 28*). Tant qu'elles sont séparées de leur contexte et présentées comme des entités isolées, toute tentative d'interprétation doit se limiter à de très vagues généralités (40). L'hypothèse que les anthropomorphes représentent des hommes travestis en animaux est insuffisante (41) dans la mesure où ils ne sont reconnaissables ni comme des animaux, ni comme des humains. Ceci infirme l'idée que les mêmes artistes qui dessinaient si remarquablement les animaux ne représentaient les humains que d'une manière médiocre et très influencée par leurs conceptions des animaux (42). Il nous faut donc admettre qu'elles étaient conçues volontairement de manière à ne pas être reconnaissables, et que pour remplir leurs fonctions, il leur fallait se présenter sous la forme de ces entités imaginaires, composées d'éléments à la fois familiers et fantastiques. Il faut se souvenir que dans de nombreuses langues, les termes signifiant « connaître » ou « reconnaître » ont aussi un sens concret : « se saisir de », et plus fortement, « s'accoupler avec ». Ces figures ne doivent pas être reconnues parce qu'elles ne doivent pas être « saisies » : elles doivent rester hors de portée car leurs fonctions, c'est-à-dire le processus, le pouvoir et le résultat de leur fonctionnement, ne doivent subir aucun dommage. Mais quelle était cette fonction ? Un examen des figures dans leur contexte pariétal montre qu'on peut les diviser en trois catégories :

1. Celles qui se tiennent en début de panneau et introduisent une scène ou une simple séquence d'animaux ;
2. Celles qui sont placées au centre de la représentation d'un événement (*fig. 12*), et qui semblent en être la cause ;
3. Celles qui sont réparties dans une scène événementielle moins comme des moteurs de l'action que comme des instruments auxiliaires des acteurs ; c'est le cas sur le plafond d'Altamira où une des nombreuses figures fantastiques se tient juste en face de la biche, tandis qu'une autre traverse le corps du bison qui sert de liaison entre elle et le chef bison. II



semble qu'ici les figures fantastiques incarnent diverses phases de l'action magique. Cette hypothèse s'accorderait d'ailleurs avec le fait qu'on puisse facilement diviser ces figures en classes : celles qui ont les bras levés, celles dont l'organe sexuel est en érection et ainsi de suite. La figure 12 a montre très clairement que nous avons affaire là à un rite de fertilité : les figures fantastiques représentent l'événement sous forme de pantomime. La scène de la paroi opposée (*fig. 12b*) est moins explicite, bien que sous le cheval de droite on puisse voir de nombreux signes ressemblant à des vulves. La figure fantastique agit mi-assise, mi-debout ; bien qu'on la voie presque de trois-quarts, elle n'a qu'un seul œil, d'une dimension importante ; sa main, fortement soulignée, et constituée de six traits en sorte qu'on ne voit pas cinq doigts mais deux lignes extérieures et quatre espaces intermédiaires. Tout se passe comme si nous avions une association des deux principaux instruments de la magie : la main et l'œil. Le caractère particulier de l'acte magique représenté ici pourrait être mieux défini si l'on prend en compte les nombreux ours et têtes d'ours présents dans ce panneau ainsi que l'attitude du cheval de gauche qui a été modifiée par une « correction » visant à lui donner une pose immobile au lieu de celle de la course. (Le cheval du centre semble avoir fait l'objet d'un même traitement). L'hypothèse la plus plausible est qu'il s'agit là d'un acte de magie de transfert entre les ours et les chevaux ou vice-versa. Cette dernière incertitude serait levée si nous pouvions interpréter les signes situés à l'intérieur du cheval de gauche et si nous pouvions avoir la certitude que la tête de ce cheval n'a jamais été dessinée. La scène montrant un ours que nous avons interprété comme ayant été capturé (*fig. 15*) prouve que nous avons affaire là à des rappels de l'histoire du clan des chevaux et qu'histoire et magie étaient étroitement liées.

L'explication des figures fantastiques comme liées à certains rites magiques semble inapplicable à notre première catégorie : les figures qui se trouvent au début de nombreux panneaux n'ont, pour autant que nous puissions en juger, aucune relation directe avec le sujet qui y est représenté. L'hypothèse la plus naturelle serait que le dessin et la peinture étaient eux-mêmes considérés comme des actes magiques qui ne devaient en aucun cas être perturbés ; les artistes se seraient donc représentés chaque fois au début des panneaux sous la forme d'un être méconnaissable afin de se créer un alibi contre toute tentative de magie en retour. Tout se passe comme si chaque sorcier se donnait ainsi le moyen de répondre, en ce qui concerne son œuvre, à la question du contre-sorcier, « qui es-tu ? » par la fameuse phrase d'Ulysse : « ni homme, ni animal : Personne ».

Si l'archéologie moderne ne parvient pas à expliquer d'une manière satisfaisante les signes et les figures fantastiques du paléolithique, c'est en raison d'un obstacle d'ordre purement matériel ; par contre, son incapacité à élaborer une histoire de l'art paléolithique résulte de l'absurdité et de la contradiction dans les termes impliqués par la notion même d'histoire de l'art. L'art est l'acte créateur qui donne des formes visuelles pertinentes aux contenus pratiques, matériels, et idéologiques d'une société concrète. Ces formes ne sont pas totalement déterminées par celles qui les ont précédées ;

elles n'apparaissent pas non plus d'une manière mécanique sous la pression des influences extérieures ; enfin, elles ne sont pas le produit de ces deux processus. La vérité est qu'elles n'ont pas d'histoire propre. Plus précisément, l'art a une base historique qui lui est extérieure et il a des conséquences historiques qui, elles aussi, lui sont extérieures. L'art en tant que tel n'est pas un acte historique, mais un acte de création de valeurs. Il appartient à deux sphères différentes : il prend racine dans l'histoire, et passe dans le domaine des catégories et des valeurs objectives. On ne peut étudier d'un point de vue historique que son degré d'approximation par rapport à la perfection. Paradoxalement, l'œuvre d'art la plus proche de la perfection est celle qui tout en étant la plus profondément déterminée par son temps, s'en écarte le plus pour rejoindre l'intemporalité ; au contraire, l'œuvre d'art imparfaite reste prisonnière des conditions spatio-temporelles précisément parce qu'elle n'a été que très superficiellement effleurée par celles-ci. Seul un grand artiste peut saisir et maîtriser la globalité de la réalité historique, les artistes mineurs ne font que s'agripper aux débris qui flottent à la surface de cette réalité. La tâche principale d'une véritable histoire de l'art devrait être de montrer que ces formes déterminées — les formes, et non les contenus ! — ont nécessairement des causes économiques, sociales, politiques, morales, religieuses et ainsi de suite, que ces formes les expriment, les représentent et les rendent manifestes ; elle devrait montrer réciproquement que les formes agissent en retour sur leurs causes et jouent un rôle dans leur transformation. Toute tentative d'aller au-delà de ce projet et de constituer une histoire immanente de l'évolution des formes conduit nécessairement à la réduction du procès de création à un acte mécanique. Le résultat en est un catalogue ou une énumération des « styles », mais ce n'est ni une histoire de l'art ni même une histoire des styles. L'art en tant que tel n'a pas d'histoire, il y a seulement une théorie de l'art qui est une théorie de la création artistique ; mais celle-ci n'a de contenu concret que si elle peut expliquer la création artistique par la transformation ou la traduction des situations historiques dans le langage des formes visibles, et ceci comme un processus nécessaire. Un tel projet n'a jamais été formulé, et encore moins accompli. En ce qui concerne l'art paléolithique, on ne peut répondre à une telle préoccupation que d'une façon fragmentaire, car nous n'en savons pas assez sur les conditions matérielles et idéologiques de cet art et de ses métamorphoses successives. Nous pouvons simplement analyser les manifestations spécifiques de cet art et, à partir de celles-ci, tirer des conclusions sur ses propres conditions — mais elles ne seront pas toujours certaines ou concrètes.

Cependant il ne faudrait pas croire que l'art paléolithique présente une unité monotone. De nombreux et fréquents changements s'y sont produits ; nous pouvons en prendre acte mais nous ne pouvons les expliquer ; ils concernent en effet les attitudes idéologiques et le choix des moyens artistiques, et non l'art en tant que tel. Léonard de Vinci a dit dans son *Traité de Peinture* que les éléments de l'art étaient le point, la ligne, la surface, et le corps avec l'espace. L'art paléolithique donne souvent l'impression que cet ordre théorique correspond à l'ordre chronologique,

comme si Hegel avait eu raison d'affirmer que l'histoire se développe conformément à la dialectique interne des concepts. La peinture paléolithique semble en effet commencer par des points et ceux-ci semblent être suivis par des lignes auxquelles serait subordonnée la surface qu'elles délimitent ; à la ligne succéderait le plan composé de dimensions et de directions, la ligne n'étant employée que pour révéler ces tensions internes de la surface. Le corps suivrait, non comme une illusion stéréométrique, mais comme un plan modelé. Il suffit d'un simple coup d'œil sur l'ensemble des arts plastiques pour réfuter cette construction théorique, ou du moins, la limiter à la peinture, car la sculpture commence par le corps et s'achemine vers le bas-relief —non sans avoir été influencée par la nature du matériau. Même pour la peinture, les faits bruts sont plus complexes : les éléments définis par la théorie ne sont pas aussi clairement séparés et chacun d'eux tend vers le corps, indépendamment de sa propre base. C'est ainsi que la surface uniforme et la surface modelée varient d'abord par rapport aux points, puis par rapport aux lignes, enfin par rapport aux surfaces elles-mêmes ; d'abord monochromes, elles associent ensuite plusieurs couleurs avant de devenir réellement polychromes. Ces changements répétés reflètent clairement l'intense vie historique qui constitue la base de l'art paléolithique. Car la surface uniforme est contemplation tandis que la surface modelée est action ; et l'homme du paléolithique était autant impliqué par ces oppositions que l'homme du moyen âge. Mais il n'y a pas d'« évolution » ou de « progrès » de la surface vers le corps, ce n'est pas non plus une régression du corps à la surface ; ce sont deux courants différents à l'intérieur d'une même vision du monde, comme les « cartes à jouer » de Manet et les « boules » de Courbet. La grandeur de l'art paléolithique réside dans le fait qu'il fut capable d'exprimer simultanément les deux courants opposés de l'action et de la contemplation, lesquels sont étroitement liés à la magie et au totémisme.

Il faut mentionner une autre observation qui semble presque relever de l'histoire de l'art : il s'agit de l'association des techniques. A l'origine, la gravure était complètement séparée de la peinture (43) ; née de la sculpture, elle se développa sur les parois qui étaient conçues comme des surfaces de pierre à graver en creux ; à ses débuts, elle était extraordinairement profonde et modelée, comme si les artistes avaient eu l'intention de sculpter des reliefs sur les parois, mais par la suite, les incisions devinrent de moins en moins profondes. De la même manière, en peinture, les couleurs étaient séparées ; les colorants noir et rouge n'étaient pas mélangés : il est probable que l'opposition entre les significations auxquelles ils renvoyaient, la mort et la vie, était si profondément ressentie que leur association faisait l'objet d'un tabou. A une période plus tardive, ils remplirent des fonctions différentes : on utilisa le noir pour le tracé du contour et, dans la majorité des cas, seulement pour rendre la dureté de l'os ; le rouge fut employé principalement pour rendre le modelé, comme si les artistes avaient voulu montrer que la vie ne peut acquérir une forme que si elle passe à travers la mort. A partir du moment où l'on associa les couleurs, c'est-à-dire lorsqu'on mélangea les colorants pour obtenir des tons intermédiaires, la

gravure elle aussi fut rattachée à la peinture. Nous avons là un exemple élémentaire de l'évolution du simple au complexe. Mais cette évolution n'est ni une progression linéaire ni un développement historique de l'art. A vrai dire, c'était encore moins un jeu futile et accidentel de la fantaisie, ou encore le flottement sans but d'une habileté technique abstraite. C'est ce que montre très clairement le fait suivant : à Font-de-Gaume par exemple, les procédés graphiques tendent vers l'expression de valeurs plastiques qui sont par la suite recouvertes par la peinture, tandis qu'à Altamira la peinture domine le modelé à tel point que la gravure devient plate et n'est plus utilisée que pour suggérer le sujet. L'association et la fusion des procédés techniques furent déterminées par la complexité croissante de la vie sociale, et ceci nous montre que les artistes paléolithiques eurent non seulement à exprimer des situations de plus en plus complexes, mais qu'ils furent aussi constamment à la hauteur de cette tâche de plus en plus difficile. Ceci doit nous mettre en garde contre une interprétation de l'art paléolithique comme art primitif, incapable de faire face aux problèmes de l'espace, du mouvement et de la composition. Ce qui est vrai, c'est que l'art paléolithique a réussi d'une manière parfaite à exprimer le monde paléolithique.

## NOTES DU TRADUCTEUR

(1). L'introduction de ALTJAGD (Chapitre 1) ainsi que ZURCHRON montrent qu'à côté des divisions classiques du paléolithique en ancien, moyen et supérieur, sur la base des données paléontologiques et géologiques, Raphaël ressentait la nécessité d'une coupure chronologique déterminée par le point de vue proprement paléosociologique. La première étape est celle de la permanence et de l'homogénéité du levalloiso-moustérien dans toute la zone péri-méditerranéenne, la seconde correspond au développement autonome du paléolithique supérieur en Eurasie occidentale, tandis que l'Afrique septentrionale et le proche-Orient évoluent vers l'Atérien et le Capsien.

(2). PCP A : « au sud ouest et au nord-est des Pyrénées ».

(3). PCP A : « ainsi que le système logique très élaboré des signes magiques de la poterie néolithique égyptienne ». Voir PREPOT.

(4). Cette hypothèse, mentionnée dans plusieurs travaux antérieurs, semble avoir été formulée-clairement en 1902 par L. Capitan dans sa conférence, « Les origines de l'art en Gaule ». (AFAS 31<sup>e</sup> Session-1902. Vol. 1, Conférences de Paris, P. 25 à 36. Elle est reprise en 1916 par Hugo Obermaier (« El Hombre Fossil »), *Memoria IX- CIPP*, Madrid) sur les mêmes bases méthodologiques. Il convient de distinguer plusieurs états de la question : pour Capitan et Obermaier, cette affirmation est inséparable du contexte scientifique du début du siècle. Les découvertes de Piette à Brassempouy sont alors considérées comme les plus anciens documents artistiques, et la qualité plastique des œuvres amène les préhistoriens à postuler un stade archaïque qui ne nous est pas parvenu (Capitan, loc. cit, p. 29 : « Il est fort à croire, en effet que ces sculptures en ivoire ont été précédées de sculptures sur bois ou sur matières moins dures. M. Piette, en effet, a recueilli dans les couches sous-jacentes à celles qui lui ont donné ces belles sculptures, un outillage semblant être celui des artistes et qui est identique à celui que renferment les couches à sculptures en ivoire »). La publication des documents aurignaciens de Blanchard par Didon en 1911 et de La Ferrassie par Capitan et Peyrony en 1921, va modifier la perspective chronologique. La publication Capitan-Peyrony porte un titre qui est d'ailleurs révélateur de la problématique des années 20 : « Les origines de l'art à l'Aurignacien moyen » (*Revue Anthropologique*, 1921, p. 92 à 112). La conclusion de l'article est claire : « L'art mobilier et immobilier existait déjà dès le début de l'Aurignacien moyen, mais il semble bien que c'était là sa véritable origine ». L'hypothèse d'un art sur matériau périssable va à partir de cette époque prendre un sens légèrement différent : on admettra généralement qu'une part importante des œuvres contemporaines des premiers documents ne nous est pas parvenue. Le cadre chronologique établi par Breuil en plusieurs étapes (1912, 1935, 1952 inter al.) repose sur le principe d'une évolution progressive dont tous les stades, même les plus archaïques, sont documentés. Le point de vue de Raphaël est différent : il considère que l'association sur les plus anciens documents de figures réalistes et de signes non-motivés, géométriques ou abstraits implique l'existence d'une phase ou d'un degré zéro de l'art ayant déjà suivi une évolution autonome, mais qui ne nous serait pas parvenu.

(5). Section dorée ou (ou nombre d'or) caractérise le partage asymétrique d'une composition picturale ou architecturale. Il est défini par le rapport entre la plus grande des deux parties et la plus petite, rapport qui est égal au rapport entre le tout et la plus grande. Ce rapport fut baptisé « divine proportion » par le moine bolonais Fra Luca Piccoli di Borgo qui publia un traité *Divina Proportione* (Venise, 1509) illustré par Léonard de Vinci.

Raphaël donne le rapport  $2/3 = 3/5$  comme constituant le groupe homogène de cette section (cf. supra pp. 46-49). Il le réfère au rôle générique de la main et à la possibilité de celle-ci de séparer deux doigts des trois autres (p. 46). Il en a analysé la signification globale dans *Der Dorische Tempel*, Augsburg, Benno-Filser Verlag, 1930. Sur la dimension mystique et cosmique cf. Matila C. Ghya, *Le nombre d'or*, Paris, Gallimard, 1931, nouvelle édition 1959.

(6). A première vue, le texte peut donner lieu à deux interprétations différentes :

- a. dès l'époque de la découverte, les œuvres pariétales ont frappé ceux qui les avaient approchées par leur modernité de conception.
- b. dès l'époque de leur découverte, les œuvres pariétales ont donné l'impression à ceux qui les avaient approchées d'être modernes, c'est-à-dire, réalisées par des artistes modernes et non par des paléolithiques.

Il faut ici rappeler que l'argument majeur opposé à Sautuola lors de la première publication des documents d'Altamira, c'est qu'une qualité picturale aussi poussée ne pouvait qu'être le fait de faussaires. Sautuola fut effectivement accusé d'avoir fait réaliser les peintures du plafond d'Altamira par des artistes de son entourage. Inversement, dès la reconnaissance scientifique d'un art pariétal paléolithique (Congrès de l'A.F.A.S. 1902), les préhistoriens insistèrent sur le caractère résolument moderne de ces œuvres, c'est-à-dire sur leur intense réalisme.

Guterman a supprimé « dès l'époque de leur découverte », ce qui est bien loin de simplifier le problème. Il faut noter que Raphaël a, comme de nombreux autres historiens de l'art, mentionné à plusieurs reprises le fait que la publication des documents paléolithiques dans les monographies de Monaco (1906-1912) avait eu une influence profonde sur l'œuvre d'artistes comme Picasso. L'apport des arts dits primitifs à la révolution cubiste a été abusivement réduit à la seule influence de l'art nègre ; l'étude critique des sources montre que l'art paléolithique a joué dans ce mouvement un rôle prépondérant. Il est possible que Raphaël ait effectivement tenu compte de cette dichotomie.

(7). Cette précision est apportée par PCP B ; PCP A donne « *Tout y est au contraire asymétrique et décentré* ».

(8). Nous suivons ici les périphrases de la traduction Guterman : l'original allemand donne : « *L'art paléolithique n'est nullement une image-à-distance (Fernbild)* ».

(9). La précision « *malgré les pièges et les battues* » est donné par PCP B.

(10). Nous traduisons ainsi « *einzelnen Ding* ».

(11). La précision « ou inversement... arrière-train » est un ajout tardif qui se retrouve dans PCAP B. Elle paraît peu claire dans ce contexte mais se trouve expliquée plus loin : la représentation de parties du corps isolées doit être comprise comme synecdoque.

(12). Raphaël avait écrit dans PCP A « *Gebundenheit* », PCP B donne « *Abhängigkeit* ». Tout ceci reprend l'*Idéologie allemande*, chapitre I sur Feuerbach (Éditions sociales page 67) : « La dépendance universelle, cette forme naturelle de la coopération des individus à l'échelle de l'histoire mondiale... etc. ».

Pour tout ce passage PCP A donne une version un peu différente : « *L'art paléolithique nous montre la profondeur et la sévérité de notre dépendance comme possiblement transitoire et la grandeur de notre liberté possible comme une réalité parfaite* ». Guterman a opéré certains choix : « *L'art paléolithique nous rappelle que notre présente assujettissement à des forces autres que celles de la nature est purement transitoire : ces œuvres sont un symbole de notre liberté future* ».

(13). Raphaël cite ici allusivement la préface de la « *Critique de l'économie politique* » (Éditions sociales, page 5 : « Avec cette formation sociale (les forces productives qui se développent au sein de la société bourgeoise) s'achève donc la préhistoire de la société humaine »).

(14). Ce passage pourrait être compris comme marqué par des conceptions « jeune-hegeliennes ». Il renvoie en fait à la « contribution » (Éditions sociales, pages 164 à 172). Il s'agit de ce que Marx appelle les catégories abstraites : « Par exemple la catégorie économique la plus simple, mettons la valeur d'échange, suppose la population (plus les conditions

de productions, un genre de famille etc.). Elle ne peut jamais exister autrement que sous forme de relation unilatérale et abstraite d'un tout concret, vivant, déjà donné. Comme catégorie, par contre, la valeur d'échange mène une existence antédiluvienne. Pour la conscience (...) le mouvement des catégories apparaît comme l'acte de production réel (...) dont le résultat est le monde » (p. 165). Voir également l'analyse de la catégorie « travail » p. 167. Enfin, p. 169, « Cet exemple du travail montre d'une façon frappante que même les catégories les plus abstraites, bien que valables —précisément à cause de leur nature abstraite— pour toutes les époques, n'en sont pas moins sous la forme déterminée de cette abstraction même le produit de conditions historiques et ne restent pleinement valables que pour ces conditions et dans le cadre de celles-ci. La société bourgeoise est l'organisation historique de la production la plus développée et la plus variée qui soit. De ce fait, les catégories qui expriment les rapports de cette société et qui permettent d'en comprendre la structure permettent en même temps de se rendre compte de la structure et des rapports de production de toutes les formes de société disparues avec les débris et les éléments desquels elle s'est édifiée, dont certains vestiges, partiellement non encore dépassés, continuent à substituer en elle, et dont certains simples signes, en se développant, ont pris toute leur signification, etc. L'anatomie de l'homme est la clef de l'anatomie du singe ».

(15). S'inscrivant dans la suite des recherches de Engels sur la dialectique de la nature, et plus précisément des notes et fragments sur la physique, ces réflexions de Raphaël sont l'écho des travaux qu'il entreprit à partir de 1920. Le fonds Max Raphaël des archives de Nuremberg comporte un dossier (Mappe 57-Physik) qui rassemble plusieurs essais, notes et fragments, tous inédits, sur la physique : citons « Uber Newtons Prinzip », « Der absolute Raum Newtons », « Zu Einstein : Zum Prinzip der Konstanz », « Das Erkenntnisproblem der Relativitätstheorie », etc. Entre autres points particuliers, Raphaël y analyse les rapports entre la forme négative de l'indestructibilité du mouvement, postulée par Engels, et la loi d'inertie de l'énergie découverte par Einstein et Langevin.

(16). Ce passage a subi des modifications importantes par rapport à PCP A. PCP A : « *Toutes les actions et les événements des sociétés humaines reposent sur un nombre limité de conditions matérielles préalables : d'un côté la nature et de l'autre, les outils et les armes avec lesquels l'homme met la nature à sa portée. Plus sa domination physique effective du monde est faible, plus grand devient son besoin d'une domination spirituelle imaginaire : l'interaction de ces deux types de domination crée les différenciations et les intégrations, c'est-à-dire les complexifications croissantes de chaque civilisation. C'est ce processus de développement à l'intérieur d'une base limitée qui assure progressivement à l'homme sa relative domination sur le monde qu'il connaît, mais en même temps, il en détruit les limites lorsqu'elles deviennent matériellement trop étroites et spirituellement trop restreintes. Le développement de la coupe transversale qui repose sur le procès de reproduction économique et le combat de l'économie, de la société et de la politique contre la religion, la morale, l'art, la science, tend vers l'évolution de la coupe longitudinale, c'est-à-dire la création d'une nouvelle et plus large base d'existence, etc.* ».

(17). Cette thèse, essentielle dans la théorie de l'histoire de Raphaël est développée ici-même dans *Sur le concept de progrès historique* cf. p. 187. On en trouve également une formulation tardive dans les *Thèses sur la philosophie de l'histoire* (Inédites, New-York, 1949-1952).

(18). A partir d'ici tout ce paragraphe a subi dans PCP B des remaniements importants ; nous donnons ici la version de PCP A. « *Cette différence fondamentale rend impossible toute reconstruction de la préhistoire à partir des données ethnographiques. Les peuples « primitifs » contemporains peuvent certes nous fournir une explication pour certains faits préhistoriques isolés, si du moins celle-ci est en accord avec le contexte général des temps les plus reculés, mais on n'a pas le droit d'en tirer une conclusion d'ensemble, précisément parce que les conditions générales qui prévalent parmi les primitifs d'aujourd'hui n'ont en commun que de s'être constituées sur la persistance d'un même degré de développement matériel. Inversement, s'il existait au paléolithique un totémisme, il n'avait pas nécessairement les caractères et les*

*fonctions qu'il présente aujourd'hui, quand bien même on ne prendrait en compte que les tribus de chasseurs les plus primitives. Il n'est pas possible d'interpréter l'art paléolithique en raisonnant sur des analogies avec les créations plastiques des « primitifs », car il n'a et ne peut avoir rien de commun avec celles-ci, soit parce que ces sociétés connaissent l'arc, soit parce qu'elles vivent dans un environnement qu'elles ont choisi en fonction de leurs armes et de leurs primitifs moyens de production. Les paléolithiques vivaient au contraire dans une lutte incessante contre les pressions d'un milieu qui les dominait matériellement. C'est pour cela que nous devons nous efforcer d'appréhender l'art paléolithique comme une manifestation spirituelle sui generis ».*

(19). Cette allusion, que l'on retrouve dans plusieurs textes de la période 1949-1952 (et ici-même dans ZURMETH), renvoie aux travaux de Luquet.

(20). Cette partie du texte a subi dans PCP B un profond remaniement. PCP A :  
*« La première condition pour comprendre l'art paléolithique est donc de laisser parler les faits eux-mêmes (et très souvent nous avons affaire à des groupes et non à des figures isolées) ; la seconde condition est d'interpréter les éléments en relation avec l'ensemble et de ne pas les isoler sur la base de constructions hypothétiques non vérifiées ; la troisième condition est de rechercher les significations et les contenus à partir des formes que l'on peut constater dans les groupements et les animaux isolés, en se fondant sur l'hypothèse qu'en art, contenu et forme tendent à devenir identiques ».*

(21). La traduction Guterman contenait ici un contre-sens ; *« Aux Combarelles, les chevaux sont sans cesse représentés comme hostiles aux bisons et aux bœufs, et les rennes comme amicaux avec les mammouths ».*

(22). Cette hypothèse repose essentiellement sur les diagnoses de Breuil : voir le relevé Monaco des Combarelles.

Cette question de la distinction de races différentes parmi les chevaux figurés dans une grotte ou même dans l'ensemble de l'art paléolithique est aujourd'hui tombée en désuétude.

Dans un ouvrage récent, L. Pales en exprime clairement les raisons «...On peut aboutir, ici ou là, à des groupements homogènes de silhouettes équines apparentées. De là à assimiler ces groupements à des races différentes, il y a loin. De telles séries sont moins des groupements zoologiques que des groupements stylistiques (...). La clé des races équines du Pléistocène n'est pas dans les figurations artistiques, mais dans les squelettes que nous livrent les gisements fossilifères » (Pales. L. 1981, *Les gravures de la Marche-III. Equidés et Bovidés*, p. 61).

Le lecteur intéressé trouvera dans cet ouvrage un exposé du problème ainsi qu'une bibliographie détaillée.\*

(23). L'analyse de ce thème constitue l'essentiel du troisième chapitre de PCP.

(24). PCPA donne *« l'objet de ses désirs et de ses actions ».*

(25). Cette dernière référence aux fonctions socio-politiques est propre à PCP B, ainsi que la phrase suivante où Raphaël mentionne ses recherches sur la « wiedergeburtmagie » (magie de la re-naissance).

(26). La disparition du mammouth (en France et en Europe) n'est pas datée avec précision. Des découvertes récentes indiquent qu'il était encore présent en Europe tempérée aux alentours de 10.000 ans avant J.-C. (sites d'Étiolles, de Gönnersdorf, de Pincevent, tous fréquentés vers la fin du Magdalénien. Pour Pincevent, A. Leroi-Gourhan écrit « Nos chasseurs auraient donc assisté (probablement comme acteurs) à la disparition des derniers mammouths de la région parisienne ». Leroi-Gourhan A. 1984-Pincevent : campement magdalénien de chasseurs de rennes. *Guide archéologique de la France n° 3*, Ministère de la Culture et Imprimerie Nationale, p. 49). Il se serait éteint lors du réchauffement climatique



de la fin du Paléolithique supérieur, c'est-à-dire beaucoup plus tard qu'on ne le croyait lorsque M. Raphaël écrivait ces lignes.\*

(27). Il s'agit là d'une erreur. Le troisième animal du « cortège » de Teyjat est un boviné adulte, aux cornes bien développées, (dont le sexe est indéterminé) mais n'est en aucun cas, un veau (comme le montre la figure 5).\*

(28). « Machtsphäre » : sphère d'influence.

(29). La main était donc l'instrument par excellence de la magie.

(30). Les gravures de la Clotilde reproduites dans la figure 1 de ce texte cf. [Bibl. 1 (1945)], sont situées sur la voûte basse d'une galerie : elles sont donc mal choisies pour illustrer l'existence de dessins sur le sol des grottes paléolithiques. Des exemples pyrénéens célèbres (Niaux ou Bèdeilhac) auraient été plus judicieux, d'autant que deux d'entre eux sont reproduits (fig. 6a et 6b).\*

(31). PCPA donne : « Ceci explique pourquoi les hommes étaient masqués mais aussi pourquoi le caractère animal de ces masques était rendu méconnaissable ; il ne s'agit pas d'un manque d'habileté mais d'une décision et d'une contrainte sociales. Mais en privant l'homme de son droit à symboliser l'unité de sa propre société, les paléolithiques ont du même coup été amenés à une attitude ambiguë à l'égard des animaux. ».

(32). PCPA comporte une note de sept lignes indéchiffrées : au bas du manuscrit p. 12.

(33). Ce paragraphe remplace le suivant de PCP A : « Lorsque les paléolithiques commencèrent à décorer les parois de leurs cavernes, leur vie spirituelle n'avait plus rien de comparable à celle d'un enfant et toute tentative d'expliquer leur art par le dessin enfantin part d'une hypothèse fondamentalement fautive, ce qui deviendra évident dès que nous aurons examiné le contenu de cette conscience ».

(34). M. Raphaël date les bisons (dits « polychromes ») d'Altamira selon la chronologie de H. Breuil, c'est-à-dire de la fin du Magdalénien.

Aujourd'hui, la plupart des auteurs s'accordent pour « vieillir » ces œuvres élaborées et les placer dans le Magdalénien ancien cantabrique, soit mille ans environ après Lascaux.\*

(35). En français dans le texte.

(36). Ce n'est plus vrai aujourd'hui. De nombreux sites de plein air ont été fouillés et étudiés depuis la fin de la guerre, qu'il s'agisse des vestiges de campements « légers » [Pincevent (Seine et Marne), Verberie (Oise)...] ou de structures « lourdes » dénotant l'existence d'installations plus « sédentaires » [Mézine, (Ukraine, U.R.S.S.), Gönnersdorf (bassin de Neuwied, R.F.A.), Etiolles (Essonne), La Vigne-Brun (Haute-Loire)...].\*

(37). « *Puis en idéologies magiques et totémiques qui trouvèrent leur synthèse dans l'art* » a été supprimé sur PCP B.

(38). PCP A ajoute : « *Notre connaissance de la civilisation paléolithique sera toujours fragmentaire* ».

(39). Cette définition, qui ferait des signes pariétaux de simples pictogrammes est un corollaire de la théorie de la magie de chasse. En fait, à part quelques cas où des animaux et des hommes semblent « blessés » par des traits (Pech-Merle, Cougnac) la fonction symbolique des signes pariétaux est beaucoup plus complexe, et probablement multiple, car ils apparaissent dans des contextes très variés. Leur rôle vis-à-vis des animaux n'est pas clair et constitue sur le plan méthodologique un premier obstacle pour tenter de les définir :

les signes constituent-ils un système symbolique à part entière ou bien animaux et signes doivent-ils être perçus comme « complémentaires » et indissociables pour comprendre le sens général du système pariétal ? En d'autres termes, la division signes/animaux établie sur des données graphiques peut-elle être le reflet d'une différence, plus profonde celle-là, de contenu symbolique ?

Le lecteur intéressé par les problèmes concernant les signes trouvera des exposés détaillés et des hypothèses intéressantes dans :

— Leroi-Gourhan. A. 1958, « La fonction des signes dans les sanctuaires paléolithiques », *Bulletin de la Société préhistorique française*, t. 55, pp. 307-321.

— Leroi-Gourhan. A. 1958, « Le symbolisme des grands signes dans l'art pariétal paléolithique », *Bulletin de la Société préhistorique française*, t. 55, pp. 384-398.

— Leroi-Gourhan. A. 1966 : « Les signes pariétaux du Paléolithique supérieur franco-cantabrique » *Simposio de arte rupestre*, Barcelona, pp. 67-77.

— Sauvet G. et Włodarczyk A. 1977 « Essai de sémiologie préhistorique (pour une théorie des premiers signes graphiques de l'homme) ». *Bulletin de la Société préhistorique française*. t. 74, *Études et Travaux*, fasc. 2, pp. 545-558.\*

(40). « A quoi renvoient-elles si on ne les considère que comme des figures » supprimée sur PCP B.

(41). S'intercalait dans PCP A «...n'est pas plausible dans la mesure où très peu d'entre eux se tiennent réellement en position verticale et parce que l'ajout d'une queue n'évoque pas forcément l'animal ».

(42). « Ceci élimine du même coup la théorie inspirée par l'ethnographie et qui voit dans ces figures des danseurs masqués » cette fin de phrase est supprimée.

(43). Cette affirmation doit être pondérée par 2 remarques :

— pour les documents pariétaux les plus anciens, la peinture est souvent mal conservée, parfois réduite à des traces fugitives. Une conservation différentielle pourrait, en partie, expliquer cette dissociation apparente.

— il existe quelques cas de fragments de parois montrant des traits de gravure et des colorants, scellés par des couches archéologiques et datés de l'Aurignacien ou du Périgordien (les abris Lartet et du Poisson, Blanchard et de Laugerie-Haute, tous situés près des Eyzies). Il s'agirait donc d'un art très ancien, pourtant peint et gravé.\*

## CHAPITRE II

*La magie de la main*

Les historiens inféodés au dogme du progrès ininterrompu seront peu disposés à admettre que les contradictions du mode de vie paléolithique et la capacité des artistes « primitifs » à exprimer la synthèse de ces contradictions dans des œuvres d'art étaient plus importantes qu'ils ne le supposaient. Les deux catégories des signes géométriques et des figures animales réalistes peuvent apparaître à des hommes « compliqués » du vingtième siècle comme l'expression de deux mondes différents que nous ne pouvons « articuler » qu'en considérant les signes comme des formes dégénérées des figures. Mais aux yeux des paléolithiques, ces catégories ne constituaient probablement que deux aspects d'un seul monde, celui de communautés de chasseurs nomades, qui, vis-à-vis des animaux, se trouvaient dans un rapport d'étroite proximité physique, déterminé par le type même de leurs armes de bois et de pierre, tandis que leur idéologie magique et totémique les maintenait dans une relation spirituelle à distance avec ces mêmes animaux (1). S'il devait s'avérer exact (ce que l'on conteste d'ailleurs de moins en moins), que l'art du Levant et l'art franco-cantabrique sont contemporains, l'histoire aurait d'elle-même dévoilé la complexité interne de cette époque, qui connut deux civilisations — l'une possédant l'arc, l'autre ne le possédant pas, ou le passant volontairement sous silence —, civilisation qui se cotoyèrent et se connurent — et les formes d'art qui leur furent propres : l'art de la silhouette lointaine, l'art du corps proche ou rapproché, c'est-à-dire entre un art de reproduction directe de la réalité historique et un art de reproduction indirecte des sources dont émane la vie historique. C'est cette complexité même de l'histoire qui nous suggère que les signes abstraits et la reproduction réaliste des sujets expriment deux aspects du même processus. Mais ce n'est possible que si nous considérons le sujet non comme un simple prétexte à imitation mais comme un moyen de rendre réelles des idées formelles, lesquelles n'ont pas leurs racines dans la nature mais dans les besoins humains, dans l'esprit humain et dans les moyens de production existants.

L'élément formel qui constitua la base de l'art franco-cantabrique est la courbe concave-convexe (qui s'oppose à la ligne droite) ; nous ne pouvons,

en effet, prendre en compte le modelé qui ne se distingue pas clairement sur les reproductions des œuvres originales auxquelles manque la couleur. La ligne droite, tout comme la géométrisation ou la symétrisation rigide de la courbe concave-convexe en sinusoïde sont systématiquement évitées dans cet art. Les parties originellement complémentaires de la courbe sont déplacées et leur dimension comme leur position deviennent asymétriques par rapport au point d'inflexion ; cette loi externe est la conséquence de la loi interne selon laquelle la courbe n'est pas une séquence de points qui obéit à un trajet rigide et toujours identique, mais plutôt à un mouvement causé par une force élémentaire (le mana) dont il suit le rythme. Les facteurs qui déterminaient cette courbe étaient principalement d'ordre idéologique : nous trouvons en premier la magie, cette force qui, transformant une condition en une autre, nécessitait donc une intentionnalité dans le mouvement marqué par des inflexions bien déterminées (2) ; et deuxièmement le totémisme dont la conscience de l'unité clanique et de la dignité des événements historiques survenant au clan, contraignait à maîtriser de façon parfaitement lisible et monumentale le mouvement et la transformation magique, si bien que le manque de régulation des masses des positions statiques appelaient (nécessairement) un système de proportions pour sa constitution formelle et un rythme pour son mouvement.

La structure et la fonction de cette courbe se modifièrent à plusieurs reprises au cours du paléolithique. L'on ressentit que son tracé dévalorisait le lieu qu'il traversait, qu'il le détruisait, et qu'il levait du même coup la tension entre l'existence de l'endroit seul, et le mouvement qui traversait les lieux. Un peuple nomade devait être particulièrement conscient du fait de ne pouvoir retenir quelque chose d'existant, de constant, de stable ; ainsi s'explique la tentation renouvelée de figurer le tracé linéaire continu comme s'il s'agissait d'une expression secondaire, de la constituer à partir d'endroits distincts (*fig. 30*). Au début était le point : ce fut l'expression nouvelle d'un besoin qui — à l'opposé de tout naturalisme — se manifeste comme volonté d'ordre métaphysique précisément à travers le fait que la succession des points ne pouvait évoquer la structure de la courbe concave-convexe.

Le point ne doit pas être pris au sens mathématique ; il s'agit plutôt d'une marque oscillant entre la touche circulaire et le trait en forme de virgule (3).

Plus tardivement, on voit se développer la séquence de traits discontinus parallèles (*fig. 22*) qui s'opposait d'une manière délibérée à la ligne continue, à tel point que ces séquences étaient disposées à d'autres endroits où même sur d'autres plans de la surface. L'existence dans un lieu fut séparée du mouvement à travers plusieurs lieux, et la constitution du mouvement à travers l'être fut séparée de l'abolition de l'être à travers le mouvement. Dans les dessins d'Altamira, qui servirent de première esquisse pour les peintures polychromes, les rapports entre les taches discontinues et les lignes continues sont si variés qu'il faudrait plusieurs pages pour les décrire de façon systématique (*fig. 25*). Le conflit primordial entre l'être et le

mouvement avait pris une telle dimension et une telle profondeur qu'il ne pouvait être résolu que par un grand nombre de modèles constamment diversifiés. Une telle évolution montre bien que ce conflit, loin d'être subi passivement sous la pression des conditions matérielles existantes, agissait en tant que force spirituelle. La liberté et la nécessité se développèrent simultanément.

La fonction première de la courbe continue était de délimiter la surface. Il y a peu d'exemples de figures animales complètes constituées d'un seul élément linéaire, c'est-à-dire d'une seule variante de la courbe concave-convexe ; dans la plupart des cas, il s'agit de deux variantes en rapport l'une avec l'autre et que l'on peut facilement distinguer. On trouve, entre autres, des crochets convexes (ou concaves) avec de longues branches quasi rectilignes qui remplacent la seconde portion de la courbe, des lignes presque droites qui ne sont courbées qu'à une extrémité, des lignes convexes qui croisent en oblique d'autres lignes convexes (il peut s'agir aussi de lignes concaves), etc. Lorsqu'elles sont ainsi disposées, les fonctions des deux courbes sont en relation étroite, c'est-à-dire qu'elles sont à la fois semblables et différentes : l'une délimite la partie postérieure et le dos de l'animal, l'autre le ventre et le cou (*fig. 37*). De toute évidence une telle différenciation a pour origine et conséquences des préoccupations économiques : elle établissait une distinction entre les parties résistantes et les parties molles du corps de l'animal, suivant la plus ou moins grande facilité de pénétration des sagaies. Mais il est également évident que l'artiste n'a pas rendu compte d'une telle expérience pour elle-même, mais parce que la forme double de la ligne se prêtait au libre jeu avec les formes. La première courbe passe de l'horizontale à la verticale, la seconde suit le mouvement inverse ; dans les deux cas il s'agit d'une modulation oblique. Lorsqu'elle se rejoignent à nouveau après un écartement maximal, la tête et la ligne terminale du frontal représentent la synthèse formelle des deux courbes. Ainsi l'expérience réelle se traduit par un jeu cohérent avec les formes qui n'est simple que dans la mesure où les surfaces délimitées par les lignes n'ont pas une existence autonome, mais demeurent dépendantes de ces lignes.

La fonction de la ligne changea complètement dès que la surface devint indépendante et qu'elle commença à vivre d'une façon originelle qui répondait au point de vue de la conception artistique. Les dimensions de la surface se séparèrent et entrèrent en conflit (mutuel) ; les directions à l'intérieur de chaque dimension évoluèrent de la même manière. La ligne verticale peut monter ou descendre, l'horizontale peut se déplacer vers la droite ou vers la gauche ; les directions peuvent converger ou diverger. Des éléments de surface se formèrent, certains en se complétant, d'autres en se repoussant, et ceci jusque dans les extrémités opposées d'une même figure. Les surfaces n'étaient plus déterminées par les lignes mais leurs oppositions internes déterminaient les directions, les dimensions, les flexions, les articulations et même les différentes fonctions des courbes utilisées dans le dessin. Chaque groupe de courbes servit à rendre compte d'un aspect différent du conflit entre les surfaces : ainsi la courbe cervico-dorsale est

souvent opposée en tant que forme *unique* à la courbe de l'abdomen constituée d'une multiplicité de formes (*fig. 52*).

Cette différenciation du plan suivant les oppositions qui lui sont propres ne doit jamais être conçue comme pouvant être symbolisée par un cadre de références construit sur l'horizontale et la verticale : ce n'est qu'à partir d'Euclide que nous avons pris l'habitude de considérer ce cadre comme primordial. Certains animaux, particulièrement le mammoth, ont incité les artistes à adopter un certain cadre de référence, et à déterminer à partir de celui-ci les proportions de la figure, soit à cause de leur forme naturelle, soit, et c'est plus vraisemblable, à cause de la symbolique sociale de leur clan ou bien de leur fonction sociale à l'intérieur du clan. Mais même dans un cas aussi extrême, les axes sont de longueur différente et n'ont rien à voir avec les axes d'un cadre de référence symétrique. Les différenciations et les intégrations des dimensions et des directions ne sont pas statiques, elles sont modifiées par les tensions internes, lesquelles à leur tour sont déterminées par les différentes forces élémentaires (*mana*) qui se dégagent de l'animal ou qui le pénètrent de l'extérieur. Les artistes paléolithiques savaient que les formes spécifiques des surfaces et de l'espace sont façonnées par des forces biologiques et magiques, ce qui fut exclu de la géométrie grecque. Les surfaces étaient mises en relation ou en opposition par des courants de force, et les lignes de délimitation servaient à mettre en évidence des forces que les couleurs avaient dans un premier temps plutôt cachées que montrées. Mais il vint un moment où ce désaccord entre les fonctions de la ligne et de la couleur ne donna plus satisfaction.

Par la suite le désaccord entre les forces en opposition du *mana* et la surface colorée qui les effaçait, ainsi que le désaccord entre la fonction de la ligne et la couleur allaient préoccuper les artistes. La violence des oppositions brisa l'unité de la surface ; les tendances des dimensions et directions modelèrent des formes individuelles et celles-ci servirent à constituer la totalité de l'objet. La ligne eut pour fonction nouvelle de constituer ainsi le contour de ces formes internes isolées en renforçant d'autant plus leur exactitude expressive qu'elle perdait son ancienne fonction de contour global. Ce dernier était désormais composé par des parties de contour, souvent de couleurs différentes des formes internes (*fig. 47*). De la même manière qu'à une période antérieure la ligne était constituée à partir de points, le corps se compose maintenant de surfaces bien délimitées, le plan devenant dépendant de la représentation des corps. Mais ce rendu ne vise pas à produire une illusion stéréométrique, comme chez Giotto par exemple ; mais par la violence des contrastes entre formes et couleurs, par la façon dont ils font éclater les contours en s'interpénétrant, l'on assiste à la formation de corps grâce aux tensions entre les surfaces. C'est ainsi que la tendance à la massivité qui avait dominé dès l'origine l'art franco-cantabrique et qui avait sans cesse fait construire les figures animalières à partir des corps et non à partir des extrémités trouva sa plus haute expression : les surfaces étaient déterminées par le corps entier, et les lignes, en raison de leur dépendance formelle, purent prendre de nouvelles valeurs expressives : celles des figures et des actions liées à la sexualité. La violence

des instincts sexuels triompha de la faim et devint la force productrice de formes qui continuaient à obéir à l'ancienne ligne convexe-concave car celle-ci avait ses racines dans une grande constante de la culture paléolithique, une constante qui devait persister à travers toute son histoire : l'idéologie magique-totémique des chasseurs semi-nomades.

Jusqu'à quel point cette culture a-t-elle appliqué les principes élémentaires de la représentation artistique ? Les artistes paléolithiques ont-ils représenté l'espace ? Il est évident que des hommes qui voyageaient sans cesse à travers les plaines, les vallées et les montagnes, des hommes pour qui l'immensité de la mer n'était pas un spectacle inhabituel, n'ignoraient rien des sensations motrices liées à l'appréhension de l'espace, ni des sensations visuelles liées à l'apparition et à la disparition des images, ni même des sensations tactiles produites par les résistances de la matière, etc. Mais les représentèrent-ils dans une forme propre à l'art ? Il est nécessaire de faire ici une parenthèse d'ordre théorique. Si nous comprenons l'espace comme une structure semblable à une boîte vide et résultant d'un dessin en perspective linéaire ou bien si nous pensons à l'espace changeant, en perpétuelle oscillation du Baroque, espace qui était obtenu principalement par l'illusion de la perspective aérienne, alors la réponse évidente à notre question est : non. Si nous acceptons comme critères fondamentaux des manifestations historiques limitées, nous sommes obligés de nier que dans les vitraux gothiques ou l'architecture dorique il y ait eu une représentation de l'espace. Mais si nous établissons une distinction entre d'une part la catégorie de l'espace en tant que forme de toute réalité et de toute perception, et d'autre part les manifestations historiques de cette catégorie dans des périodes artistiques particulières, toutes les réalisations de la perspective peuvent s'expliquer par des conditions historiques spécifiques. Dans la mesure où l'espace ne peut jamais être éliminé, fût-ce de l'univers le plus spiritualiste, la vraie question qu'il faut poser est celle-ci : quelles sont les *perceptions concrètes* de l'espace qui ont prédominé à une époque donnée, et pourquoi celles-ci ont-elles adopté à chaque époque la *perception de l'espace* que l'histoire déterminait ? Même la tendance à éliminer l'espace n'est qu'une méthode parmi d'autres de représenter l'espace, aussi négative soit-elle ; au même titre que la représentation positive de l'espace, elle nécessite une explication. Et même si nous nous occupons des diverses formes historiques de l'inéluctable catégorie de l'espace, il faut encore se demander si certaines propriétés spatiales ne sont pas présentes dans toutes les représentations artistiques de l'espace. Je pense qu'il y en a deux : la relation tensionnelle entre les deux dimensions de la surface et celle de la profondeur (sans laquelle la représentation d'un corps serait impossible), et l'extension de cette relation tensionnelle par-delà le corps isolé (ou un groupe de corps), la transformation de sa forme en une figure nouvelle qui n'est plus liée à celle des corps : que ce soit dans un espace qui vibre en profondeur, ou dans une surface incurvée en profondeur. Dès lors, la représentation négative de l'espace signifie que l'une ou l'autre de ces propriétés tend vers zéro alors que la représentation négative va les intensifier dans chaque forme isolée et différencier clairement leurs deux modes

d'apparition. Dans ce dernier cas, l'écart mesurable entre les formes (délimitant l'espace) est si peu nécessaire à la représentation artistique d'un espace que ces formes peuvent pratiquement être éliminées par cet écart si ce dernier apparaît seulement en tant qu'élargissement spatial extensif. Ainsi un dessin en perspective donne l'illusion complète de l'espace, mais il ne peut pas être considéré en lui-même comme une représentation artistique de l'espace. Nous pouvons donc reformuler notre question en termes plus concrets : peut-on trouver dans l'art paléolithique un rapport à la dimension de la profondeur qui, d'une manière suffisamment différenciée et accentuée, s'effectue au delà des contours de la figure animale isolée ? Ou bien l'artiste du paléolithique s'efforce-t-il d'obtenir une représentation négative de l'espace ?

Que cette tension entre les dimensions dont nous venons de parler se retrouve chez les animaux isolés ne saurait être mis en doute malgré l'absence de toute illusion stéréométrique, dès qu'on examine l'impressionnant volume de leur corps. Faut-il donc soutenir que les artistes paléolithiques n'ont pas appliqué en dehors des contours corporels un principe qui leur était pourtant familier et qu'ils n'ont représenté l'espace qu'à l'occasion de la représentation des corps. Plus précisément, y-a-t-il une négation de l'espace extérieur au corps, au sens où celui-ci n'est même pas représenté d'une manière négative mais simplement considéré comme non existant ? C'est peu probable car la non-existence même de l'espace n'acquiert une existence artistique que par une représentation négative, et non par son omission. Même l'abbé Breuil, ce savant impartial, a dû admettre la possibilité d'un effet de perspective pour une fresque noire archaïque de Marsoulas (4). Il a également signalé qu'à Font-de-Gaume (Salle des petits bisons ; *fig. 19*) tous les animaux se détachent sur un fond uniforme d'ocre rouge. Ce qui unifie toute la composition dans l'espace (5). Il aurait pu également mentionner les effets dans l'espace obtenus par les intersections de traits (*fig. 8*). Et s'il n'avait pas considéré à tort ses hypothèses de travail de la stratification des couches de peinture et du palimpseste comme des vérités démontrées, les problèmes fondamentaux lui seraient apparus comme très simples. La superposition partielle des animaux n'est-elle pas en effet une forme particulière de la représentation de l'espace ? Et l'insertion de petites figures à l'intérieur des plus grandes n'en constitue-t-elle pas une autre forme ? Ceci semble d'autant plus valable qu'on a pu remarquer que l'on avait consciencieusement creusé la surface entourant les animaux polychromes, ce qui signifie très clairement l'intention de mettre en relation le relief ainsi obtenu par grattage avec l'espace environnant.

Pour justifier l'hypothèse de l'isolement des figures, on met en avant les preuves suivantes : il n'y a pas de ligne de sol commune à plusieurs animaux, il n'y a pas d'espace vide intermédiaire entre les différents sujets et enfin il n'y a pas de ligne de délimitation (de cadre) tracée d'une manière explicite.

La première affirmation ne correspond pas entièrement aux faits : sur quelques gravures sur pierre trouvées à Limeuil et qui datent du Magdalé-



nien récent, l'on trouve des lignes sous les jambes des animaux qui peuvent fort bien être interprétées comme des lignes de sol. Cette apparition tardive qui ne concerne que l'art mobilier confirme les conclusions que l'on a pu tirer de l'apparition de la ligne de sol dans la figuration des plantes sur les poteries néolithiques égyptiennes ainsi que de celle de la première ligne de vision, (du point de vue du spectateur), de la séparation entraînée par la technique au colombin : à savoir que la ligne de sol est le produit d'une population qui se sédentarise et contemple le monde à partir d'un point fixe. Nous avons déjà montré que les tribus de chasseurs semi-nomades ne connaissaient que l'opposition entre demeurer au même endroit et se déplacer d'un endroit à un autre. Le voyageur des temps anciens ne connut jamais de ligne de sol, à ses yeux, le monde était lié aux déplacements d'une ligne mobile, car c'est ainsi que lui apparaissaient effectivement les hardes animales et les hordes humaines. L'expérience fondamentale de l'espace du chasseur nomade était déterminée par le spectacle des hardes où il voyait les animaux tantôt rassemblés en petits groupes, tantôt dispersés. C'est en cela que consistait l'expérience primordiale de l'espace du chasseur nomade : l'existence ou la non-existence de l'expression artistique qu'exigea ce vécu ne peut être déterminée à partir de l'existence ou non de la ligne de sol.

Cette absence d'intervalles et de fond commun aux éléments figurés qui leur permet d'être liés les uns aux autres se retrouve souvent sur les bas-reliefs romains où la multitude encore plus pressante des corps élimine tout espace intermédiaire. Peut-on dire pour autant que les romains ne savaient pas représenter l'espace ? Mais est-il sûr que les artistes paléolithiques aient jamais eu une telle volonté ?

Revenons à nouveau à ce qui constituait pour les chasseurs qui vagabondaient avec les hardes les expériences spatiales les plus évidentes et les plus impressionnantes — l'espace, en tant que distance et vacuité sans bornes était ce qui toujours empêchait l'homme de rejoindre (d'atteindre) les animaux et en même temps ce qui le contraignait à poursuivre indéfiniment sa migration. Le spectacle des corps serrés les uns contre les autres lui indiquait qu'il pouvait attaquer et donc lui permettait d'escompter une période de repos. Il s'ensuit que l'espace clos, limité, acquit aux yeux des chasseurs une valeur positive, d'abord dans la pratique puis plus tard dans l'idéologie, tandis que l'espace ouvert, illimité, prenait une valeur négative. Sous l'influence du christianisme, nos valeurs sont exactement à l'opposé, mais ce ne fut longtemps pas le cas pour les Grecs qui, en tant que société fondée sur la navigation demeurèrent longtemps des nomades ; à leurs yeux, la finitude du corps signifiait le salut et le repos alors que l'espace ouvert évoquait l'inquiétude, les épreuves et les dangers. Si cette évaluation de la finitude est liée à une expérience prédominante du désir, il est clair que toute expression de l'espace qui en dérivera aura tendance à restreindre les intervalles entre les espaces occupés et à rendre plus intense le rapport entre le vide et le plein. On peut dire que plus ce rapport sera intense, plus petits seront les intervalles. L'*horror vacui* n'était pas un attribut métaphysique de l'homme paléolithique, mais la conséquence directe de son expérience la

plus désastreuse : la perte des hardes qui lui fournissaient la nourriture et l'habillement. Cette terreur liée aux besoins vitaux était apaisée par la magie car les sorts pouvaient agir à distance en adjurant l'animal de revenir sur un lieu d'envoûtement : l'art fit de même en réduisant à un minimum les espaces vides, en figurant les animaux l'un à l'intérieur de l'autre ou l'un au-dessus de l'autre et en mettant l'accent sur leur massivité et leur puissance.

Mais le vide et les intervalles jouèrent également un rôle positif dans l'art paléolithique. Cela se voit clairement aux Combarelles dans le groupe qui comprend la biche qui regarde au loin et les bisons à la tête baissée (*fig. 10*), à Altamira dans l'espace intermédiaire entre les deux protagonistes de gauche (espace qui est rempli de plus petits animaux dont certains sont monochromes, *fig. 24*), et surtout dans le groupe des deux rennes des Combarelles (*fig. 9*), un mâle et une femelle blessée à mort qui s'efforcent d'aller l'un vers l'autre. La distance physique entre les deux animaux exprime la distance entre ce qu'ils veulent et ce à quoi ils sont forcés, entre leur désir et leur destin. Il ne s'agit pas là d'une interprétation littéraire ou philosophique, mais d'un fait qui peut être vérifié par une mesure géométrique, à partir du moment où on accepte de considérer ces deux sujets comme un groupe. La différence de taille entre ces deux rennes est en effet égale à la distance qui les sépare ; en d'autres termes, s'ils avaient la même taille, ils se toucheraient (6). Aucune nécessité naturelle ou idéologique, aussi minime fût-elle, n'exigeait un tel procédé : cette contrainte était d'ordre purement artistique, c'est-à-dire qu'elle n'était déterminée que par la conception dont elle était l'expression adéquate. L'artiste ne nous laisse aucun doute sur le contenu de cette conception. Car non seulement il y a un rapport entre les tailles des animaux et le vide qui les sépare, mais on voit que les courbes (cervico-dorsales) symétriques ont une forme et un mouvement différents conformément à leur position respective, alors que le rapport lui-même est renforcé dans la mesure où les oppositions sont déterminées par des lignes horizontales idéelles : les deux bouches ouvertes, les bouts des queues et les yeux, c'est-à-dire les extrémités et la ligne de vision de chaque animal sont au même niveau. Alors que les deux rennes sont attirés l'un vers l'autre par la force qui les meut, ils sont violemment séparés par une force extérieure. Le groupe est la résultante de ces forces opposées et la distance entre les deux sujets correspond exactement à l'intensité des deux énergies en jeu : l'amour et la mort. Leur tension mutuelle est encore accrue par l'asymétrie de tous les éléments du dessin et par la correspondance de certaines grandeurs et de certaines constructions. La représentation des ramures, précisément, la façon dont elles convergent l'une vers l'autre dans la surface vide sans se rejoindre, montre à quel point, lorsqu'il le voulait, l'artiste paléolithique pouvait tenir compte du vide dans l'espace.

Venons-en (7) au dernier argument : l'absence de cadre. C'est le moins convaincant. Il repose sur l'idée qu'un espace terrestre doit être représenté comme infini, c'est-à-dire comme se transcendant lui-même entièrement, constamment, à partir des limites imposées par la perception, et que seul

un cadre qui lui soit propre, d'un matériau différent et d'une forme d'expression différente de ceux de la scène représentée, peut assurer, ou du moins rendre au mieux sa représentation artistique. Un tel cadre peut avoir deux fonctions : il enserme la réalité représentée artistiquement et la réalité naturelle, et en souligne la différence dans la mesure où il désigne une entité qui transcende ces deux réalités et par là les relativise. Cette opinion quant à la relation entre l'espace ressenti et l'espace représenté n'est qu'une vision des choses parmi tant d'autres, (qu'il s'agisse d'une vision du monde ou d'une vision de l'histoire) ; c'est pourquoi elle ne peut servir de critère pour la représentation de l'espace. L'absence de cadre et la relation autant matérielle que formelle établie entre l'absence d'un cadre et son incidence sur la représentation, peut vouloir dire ou bien que la figuration artistique doit être liée à l'environnement, et progressivement se fondre en lui, ou bien que les données naturelles ont été incluses dans la figure représentée. L'on pourrait considérer ces exemples comme ceux du type immanent opposé à ceux transcendants, qui résultent de l'existence d'un cadre quasi autonome. Personne, (pas même ceux qui, pour sauvegarder leur propre superstition, admettent l'existence d'un monothéisme au paléolithique), ne soutiendra la thèse de l'existence de signes de vision transcendante du monde au paléolithique à tout le moins avant la période de transition puisque transcendance et magie sont incompatibles. Du point de vue du magicien totémiste, l'espace s'étend aussi loin que les enjeux de sa magie, jusqu'au troupeau au sein duquel vivait l'animal qui devait être tué, jusqu'aux groupes qui composaient le clan ou ceux avec lesquels il avait des contacts. L'espace en tant qu'objet de la représentation artistique n'était pas un continuum infini mais un espace délimité par les corps ainsi qu'une forme concentrée dans les corps, précisément parce que la vie quotidienne courait le risque de se dissoudre dans l'espace ouvert à l'infini et que le magicien n'avait à sa disposition que des moyens limités.

L'absence du cadre ne constitue pas une preuve de l'absence de toute représentation de l'espace, mais seulement l'absence d'une certaine représentation de l'espace (ou d'une représentation donnée de l'espace), et l'existence d'une représentation autre : celle qui délimitait l'espace jusqu'au point accessible aux armes matérielles et magiques et qui considérait le reste seulement comme un moteur à la représentation, non comme objet à représenter (8). Ceci devrait lever tout doute. L'absence de cadre était la condition de la corporéité des animaux eux-mêmes qui contrastaient avec l'*horror vacui* par leur plénitude et leur massivité, de plus, c'était une représentation directe de l'espace, c'est-à-dire une réduction du vide dans la plupart des cas mais qui parfois impliquait un usage délibéré du vide comme intervalle afin de représenter une idée précise : en d'autres termes, c'était une représentation positive de l'espace.

Nous avons dit que l'élément linéaire fondamental des fresques pariétales paléolithiques était la courbe concave-convexe ; il faut encore préciser que cette constante a connu plusieurs métamorphoses déterminées historiquement. Cette courbe ne pouvait être construite d'une manière mathématiquement régulière dans la mesure où la transformation magi-

que s'exprimait à travers l'effet de surprise créé par l'inflexion géométrique de cette courbe (9).

Par ailleurs, le monumentalisme totémique exigeait une construction cohérente et celle-ci devait par conséquent se fonder sur un système de relations arithmétiques et géométriques entre les variations de la courbe qui seraient d'autant plus nombreuses et diverses que l'ordre mathématique serait homogène et rigoureux. En fait nous trouvons de tels systèmes en formation dès les premières œuvres et ils demeurent presque identiques jusqu'à la période finale du paléolithique : il y avait un canon de proportions reposant sur la tradition ainsi qu'un modèle de construction géométrique et tous les deux avaient la même origine. Le mode de relation entre l'ordre géométrique et l'ordre arithmétique demeure également constant : partout où les proportions sont prédominantes, les rapports géométriques sont moins directement saisissables et réciproquement lorsque ceux-ci apparaissent clairement à travers les parallélismes et les tracés complémentaires, l'unité du système des proportions se dissout dans une multitude de rythmes libres.

Si nous ne tenons pas compte des dimensions absolues qui varient d'une figure à l'autre, les proportions (10) s'appliquent aux rapports entre la longueur et la hauteur de l'animal entier, entre la longueur totale et l'épaisseur du corps (sans les jambes), entre la plus petite et la plus grande épaisseur du corps (la première est généralement située à l'arrière, la seconde dans la partie antérieure), entre les articulations des courbes dorsale et abdominale ; chez de nombreux animaux les proportions s'appliquent à un système de deux diagonales de longueurs inégales : la plus courte va généralement de l'abdomen à la base de la queue, la plus longue joint la tête à la patte postérieure. Il ressort clairement de cette énumération que les proportions particulières s'appliquent non seulement à des lignes tracées dans une seule dimension, mais également aux distances entre ces lignes ainsi qu'aux lignes tracées dans des dimensions différentes ; considérons par exemple un bœuf de style ancien provenant de Font-de-Gaume (*fig. 37*) : la ligne dorsale peut se diviser en deux segments correspondant aux mesures absolues des épaisseurs minimale et maximale du corps, ce qui signifie que les proportions n'articulent pas seulement entre elles les lignes, mais déterminent en plus les surfaces. La prise en compte des proportions était à ce point naturelle chez les premiers artistes qu'il leur arrivait parfois d'omettre les raccords (entre les surfaces) dans l'organisation de la figure. Quand on commence à prendre des mesures, ce qui est surprenant n'est pas de trouver des proportions dans toutes ces lignes et ces surfaces mais plutôt de constater que ces proportions (indépendamment des diverses espèces animales représentées) peuvent se réduire à quelques types récurrents :  $1/1$ ,  $1/2$ ,  $2/3$ ,  $2/5$ ,  $3/5$ ,  $3/4$ ,  $3/7$  et  $4/7$ . Les deux premiers ne nécessitent pas d'explication particulière dans la mesure où on peut les obtenir avec n'importe quelle série. Par contre les trois suivants constituent le groupe homogène  $2/3 = 3/5$  qui est connu sous le nom de section dorée (11). Cette constatation, encore plus surprenante, sera naturellement accueillie avec beaucoup de scepticisme : à partir de nos concep-

tions esthétiques et historiques, il semble y avoir une contradiction absolue entre les habitants des cavernes et la section dorée. Toutefois la fréquence considérable des cas où la longueur et la hauteur des animaux se conforment à la proportion de la section dorée et les nombreuses répétitions de cette même proportion dans le système des diagonales, ainsi que dans la relation des courbes cervico-dorsale et abdominale s'explique de manière très simple : nous avons littéralement la preuve en main (12). Il suffit d'étendre les doigts de telle manière que deux d'entre eux soient séparés des trois autres pour obtenir la proportion  $2/3 = 3/5$ . Il faut souligner que si l'on prend la main et les doigts comme référence de base, cette disposition est le moyen le plus naturel de contourner l'impossibilité d'une division en deux moitiés. Mais il est possible que l'origine de la section dorée par rapport à la main humaine soit encore plus simple. Si la main normale d'un homme du paléolithique avait une proportion de  $3/2$  entre sa longueur et sa largeur, c'est-à-dire si deux longueurs étaient égales à trois largeurs, ceci explique non seulement pourquoi la longueur totale et la hauteur des animaux ont ce même rapport mais aussi pourquoi la proportion  $3/4$  apparaît avec une fréquence relativement importante (quoiqu'inférieure à celle de la section dorée) : en placant deux mains côte à côte, on obtient  $3/4$  au lieu de  $3/2$ . Il est plus difficile de rendre compte des proportions  $3/7$  et  $4/7$  à partir de la main seule. Les représentations de bras à Santian (13) suggèrent que l'avant-bras en relation avec la main (l'aune) (14) a joué un certain rôle. Quoi qu'il en soit, il ne peut y avoir de doute sur le fait que la section dorée — la plus fréquente avec la proportion  $1/2$  — se soit développée à partir de la main, et ceci n'est que le premier exemple concret de la dérivation d'une signification esthétique de la main à partir de sa signification magique. Les deux explications de la section dorée fondées d'une part sur les proportions de la main considérée globalement et d'autre part sur une position particulière des doigts, différent en ce que la première ne nécessite qu'une unique mesure (la main) alors que la seconde utilise également une unité de mesure (le doigt) comme base arithmétique. Logiquement, ces explications ne s'excluent pas l'une l'autre : historiquement, les deux points de vue selon lesquels la main peut être comme une unité indivise ou comme un ensemble décomposable, peuvent se justifier concrètement dans l'évolution de l'extraordinaire importance de la main (15) au paléolithique (16).

(17) Bien que ce système de proportions ait pu avoir été imposé à l'art par la magie, c'est en acceptant cette contrainte que l'artiste en fit un facteur de libération ; en d'autres termes, il l'évalua et la reconnut comme un moyen adéquat pour exprimer une conception bien définie de l'attitude envers la vie. Les esthéticiens férus de psychologie ont réalisé des centaines d'études pour savoir si la section dorée était une proportion agréable à l'œil ; or, pour un artiste, le « plaisir » n'est pas un concept abstrait, mais la conséquence naturelle du fait qu'un contenu donné a trouvé son expression adéquate. La question déterminante est donc : de quel contenu la section dorée est-elle l'expression formelle adéquate et par conséquent, satisfaisante ? Et inversement, de quel contenu doit-elle être l'expression inadéquate et donc déplaisante, si on ne veut pas l'utiliser en tant que facteur

obstructif et discordant ? Contrairement à toutes les proportions qui n'impliquent qu'une division ( $1/2$ ,  $1/3$ ,  $3/4$ , etc.), la section dorée exprime un rapport entre des parties inégales de telle manière que le rapport de ces parties à l'ensemble soit simultanément exprimé. L'inégalité des parties a dès lors la propriété de délimiter les possibilités d'équilibre entre une division à prédominance statique et une division à prédominance dynamique ; elle s'applique à ce type de rectangle qui est intermédiaire entre le carré, forme de l'immobilité rigide, et le rectangle exagérément long ou haut (dont, par exemple, le rapport largeur/longueur est de  $1/4$ ) ; en d'autres termes, la section dorée est la synthèse de l'espace et du temps. Elle est la proportion qui, en créant une forme, fait ressortir l'universalité et l'unité des relations internes de cette forme. Elle apporte à la fois un mouvement maximal et un statisme optimal. Elle est donc un cas particulier concret des lois esthétiques, de l'unité dans la diversité, et de la synthèse des oppositions.

Cette signification générale de la section dorée (*cf.* Max Raphaël, *Der Dorische Tempel*, p. 15) correspond parfaitement à ce que les artistes paléolithiques se sont efforcés de représenter. Il est vrai que le point de vue erroné selon lequel les animaux de l'art franco-cantabrique sont représentés debout ou couchés dans une position rigide et immobile a été répété avec une monotonie lassante. Mais dans la mesure où cette erreur n'a pas pour seul objet de satisfaire les préconceptions sacro-saintes des historiens qui font naître quelque chose — le mouvement — à partir de rien — l'immobilité —, elle relève dès lors d'un autre présupposé méthodologique, celui qui considère le mouvement à travers l'espace étendu comme le mouvement pur et simple. En réalité, le mouvement apparaît dans les fresques paléolithiques aussi souvent que l'immobilité. Et cette immobilité est toujours le mouvement figé des forces du mana qui traversent les contours ou les modelés internes des corps. Il est également vrai que nous ne sommes jamais effectivement en présence du mouvement d'un lieu à un autre à travers l'espace (vide), mais plutôt devant un mouvement à l'intérieur d'un espace limité : il a toujours un caractère extrêmement impétueux (*fig.* 12a, 13, 14, 44). Il est possible d'établir une distinction entre le mouvement, à travers l'espace (mouvement ouvert) et le mouvement interne d'un corps à l'intérieur de son propre espace clos (mouvement fixe). Ceci constitue d'ailleurs une autre analogie avec l'art grec. Le cheval cabré des Combarelles (*fig.* 13) n'est certes pas la figure la plus mobile de cette cavité, mais elle rend compte de la tension maximale entre l'immobilité et le mouvement. La totalité de la figure est inscrite dans un carré alors que le corps proprement dit du cheval n'occupe effectivement que la partie correspondant au tiers central de la hauteur et à environ les deux tiers dans la partie gauche de la longueur de ce même carré. Il est possible de mesurer l'intensité du mouvement en comparant la diagonale du rectangle formé par le corps avec l'amplitude des antérieurs en extension ( $2/1$ ) et avec la diagonale du carré (des sabots à la nuque :  $2/4$ ). Si l'on remarque également que la plus petite diagonale du corps n'a rien à ses extrémités (18) alors que la plus grande n'a rien en arrière d'elle, il devient évident dès lors que le

double contraste des dimensions et de la position du vide par rapport au plein vise à produire l'effet d'une diagonale finie alors que l'autre est infinie : le corps de ce cheval équilibre et réalise formellement cette tension entre les deux diagonales. Si notre interprétation est juste, nous avons ici la première formulation du problème que Léonard de Vinci essaya de résoudre dans la *Vierge, l'Enfant-Jésus et Sainte-Anne* (19) : une synthèse de la tension entre le fini et l'infini matérialisée par deux diagonales de longueurs inégales à travers un assemblage de figures géométriques organisées d'une manière bien précise (la pyramide et l'ovale). Au-delà même de la diversité de mouvements des animaux qui marchent, galopent ou se cabrent, l'art franco-cantabrique est très précisément une écriture du mouvement. Son élément linéaire principal, la courbe concave-convexe, était une ligne qui changeait de direction : les courbes dorsales et ventrales avaient la même direction mais avec un rythme tout à fait différent. Ce système demeura constant parce que l'artiste ne pouvait représenter la transformation magique, l'action de la magie, que par la transition d'un état de mouvement à un autre. Mais il est vrai que ce mouvement était maintenu dans le cercle immobile de l'espace fixé magiquement. Et c'est précisément la simultanéité de l'espace immobile et du mouvement intense qu'exprime la section dorée. Le mouvement réel des semi-nomades paléolithiques était un déplacement d'un point à un autre à travers l'espace ouvert et sans fin ; le mouvement représenté par l'art était le mouvement propre à la forme au repos dans l'espace des corps. Cette opposition s'explique par le fait que partout et toujours l'art est la synthèse des aspirations idéologiques et des intérêts dominants à l'intérieur d'une société donnée. La section dorée est la forme adéquate pour exprimer la synthèse des contenus objectifs et subjectifs, du monde extérieur et du monde intérieur propres aux paléolithiques. C'est une catégorie artistique qui (comme la plupart des catégories) a ses racines non dans la pensée, mais dans le support même de l'action, c'est-à-dire la main.

Passons maintenant à la composition géométrique des peintures animales paléolithiques. Cette question n'a que peu d'importance tant qu'on se situe dans la sphère de représentation de la géométrie euclidienne (20). En effet, on ne trouve pratiquement jamais d'orientation des figures par rapport à des axes et encore moins par rapport à des axes de symétrie ; le parallélisme parfait de deux courbes constitue une exception qui ne se rencontre que dans la période la plus ancienne ; les formes complémentaires sont rares ; le regroupement de plusieurs sujets selon une figure géométrique ayant une fonction *a priori* est limité à quelques cas (fig. 8) ; on peut en dire autant de l'application d'un tel *a priori* à un animal isolé afin de lui donner une expression particulière (fig. 45). L'organisation de la composition à partir du carré dont nous venons de parler (fig. 13) se retrouve une seule fois à Font-de-Gaume (fig. 20). Mais ce que l'art de cette cavité démontre avec une clarté particulière, c'est qu'on ne peut comprendre la composition géométrique des œuvres paléolithiques qu'en se situant hors de la géométrie euclidienne ; celle-ci est en effet constituée à partir de la structure du corps humain, à partir de sa construction sur un

axe de symétrie, à partir de son centre d'équilibre orienté sur l'horizontale des hanches, et à partir de son mouvement à travers l'espace (21). La géométrie de l'artiste paléolithique ne sort nullement d'une prise en compte globale du corps humain mais oriente plutôt les lignes de force de la figuration en prenant comme modèle la main humaine et le libre jeu de la main et des doigts. Presque toutes les figures de Font-de-Gaume peuvent être réduites à un seul mouvement de la main, l'écartement des doigts. Cette structure est prédominante dans les courbes cervico-dorsales et ventrales des animaux, qu'elles soient prises isolément ou simultanément, autrement dit, une seule de ces courbes fléchit alors que l'autre est pratiquement horizontale ; dans d'autres cas, les courbes s'infléchissent et leur mouvement peut, soit s'équilibrer, soit se différencier. En plus de cette structure, on peut trouver, bien que plus rarement, le geste de replier les doigts latéraux de la main sous les doigts du milieu. On se souviendra qu'à Gargas, au Castillo et ailleurs, on ne trouve que des représentations de mains en extension ; une fois de plus la fonction magique déterminait et produisait la forme artistique (22).

Cependant, la constante formelle qui se dégage des œuvres de Font-de-Gaume ne doit pas être simplifiée à l'extrême. Si l'on fait l'inventaire des structures géométriques de composition des bisons, il est facile de voir que le mouvement d'extension de la main avait pour réponse un mouvement inverse dont la forme dépendait en partie de l'attitude de chaque animal et en partie de la manière dont le mouvement et son contraire étaient mêlés. Lorsque le mouvement inverse n'est organisé que d'une manière formelle, la structure est celle de deux carrés (le second a quatre fois la surface du premier) qui se terminent par un rectangle (ayant parfois la proportion 3/5). (Il faut noter ici que les figures géométriques et les mesures sont simplifiées d'une manière artificielle à cause de l'irrégularité des formes correspondantes). Quand le mouvement et le contre-mouvement sont mêlés d'une manière plus étroite, la structure générale a la forme d'une sorte de rhombe avec des diagonales accentuées d'une manière différente ou d'une courbe encerclant toute la section antérieure d'une figure, courbe qui n'est pas sans évoquer un arc. Les deux exemples peuvent être facilement démontrés en tendant le pouce et l'index des deux mains et en joignant leurs extrémités. Et même les formes intermédiaires beaucoup plus compliquées d'Altamira peuvent être obtenues par de simples mouvements des doigts : ils ont la même signification sexuelle chez les paysans d'aujourd'hui qu'à l'époque paléolithique. Le développement procède de la main immobile ou en légère extension vers le jeu de plus en plus libre des mains et des doigts ; la caractéristique originellement déterminée par la magie était peu à peu remplacée par une esthétique de caractère ludique dont les intentions pouvaient peut-être encore être magiques, mais dont les causes les plus immédiates étaient d'ordre sexuel, et soulignées comme telles d'une manière de plus en plus forte, et de moins en moins équivoque.

Pourquoi la main était-elle la source principale des formes de composition de l'art paléolithique ? La référence au rôle profondément décisif de la main dans la magie ne répond pas complètement à cette question, car ce



rôle doit encore être expliqué (23). La main est l'organe qui a permis au bipède humain de traduire dans la pratique la supériorité de sa conscience par rapport à l'activité psychique de l'animal ; elle lui a en effet donné la possibilité de créer des outils et des armes extérieurs à sa personne physique, qu'il pouvait garder pour son propre usage ou mettre à la disposition des autres hommes, ce qui lui donnait du pouvoir sur ses semblables. La main est donc bien l'organe qui a permis aux forces spirituelles et physiques de l'être humain de s'extérioriser concrètement et qui, dans la lutte pour la vie, lui a donné les moyens de se défendre contre les animaux et d'affirmer son pouvoir sur ses congénères ; la main rassemblait et guidait l'énergie humaine en assurant sa survie par la répartition des moyens de subsistance, par la stratification (différenciation sociale) de la société. On concevait donc le monde à l'image de la main, comme une profusion de forces, et réciproquement ces forces aussi bien physiques que magiques devaient trouver leur expression formelle dans la main (24). Les paléolithiques semblent avoir considéré comme évidente l'analogie formelle entre l'animal et la main, ce qui pour nous est un paradoxe. La main est certes une forme qui n'est pas organisée autour d'un axe, elle est disymétrique et orientée dans une seule direction, exactement comme un animal qui se déplace, elle permet des mouvements discontinus et indépendants dans la mesure où elle n'est pas gouvernée par un système unique d'équilibre comme c'est le cas pour le corps humain considéré globalement. Il y a cependant une différence très importante entre l'animal et la main : celle-ci est en effet le premier de tous ses organes dont l'être humain ait pu développer la mobilité, alors que les animaux avaient une liberté de mouvement d'autant plus réduite qu'ils étaient massifs et lourds (comme par exemple le bison comparé au cheval). Cette contradiction a dû stimuler d'une manière extraordinaire l'homme paléolithique car elle était l'expression de sa supériorité sur les animaux. Ce double point de vue de l'analogie formelle et de l'hétérogénéité fonctionnelle entre l'animal et la main conduisit à utiliser celle-ci comme forme première de la composition mathématique et géométrique des œuvres : la main était à la fois imposée par la magie et déterminée par les conditions naturelles et sociales de la vie matérielle.

Il est par ailleurs possible qu'un autre facteur ait contribué à ôter tout caractère mécanique à l'utilisation esthétique de la main sur la base de sa signification matérielle et magique, c'est le rôle bien plus ancien qu'a joué la main dans la formation du langage. La philologie moderne (25) a soutenu, en reprenant une théorie plus ancienne du Dr. J.Rae, que « *les organes de la parole ont imité les gestes corporels et plus particulièrement ceux des mains grâce auxquels l'homo sapiens, il y a environ 30.000 ans, s'efforçait de se faire comprendre et de comprendre ses voisins* ». Le professeur Alexander Johanesson, que je viens de citer (*Nature*, 5 février 1944), estime à partir de ses recherches sur le langage primitif que « *sur les 2.200 racines indo-européennes reconstruites par les linguistes, la classe la plus importante peut être expliquée comme une imitation par les organes de la parole de mouvements des mains, à l'époque où le premier homme commença*

*à parler...* ». Il a isolé 500 racines qui ont une signification concrète. Mais quelle que soit la valeur de cette récente hypothèse philologique, le fait que les sociétés de chasseurs ont utilisé des gestes de la main pour communiquer entre eux sans effrayer leurs proies par des cris est un argument suffisant pour soutenir mon assertion que la main constitue le fondement de la composition formelle de tout l'art paléolithique franco-cantabrique. Nous avons là le plus ancien stade connu de ce qui allait devenir une longue évolution. Car si le symbolisme de la main a presque entièrement disparu de l'art chrétien de l'Europe occidentale (la main de Dieu comme symbole de sa personne ou de son pouvoir en est un des rares vestiges, comme d'ailleurs la bénédiction rabbinique des juifs), la signification magique et symbolique de la main a une longue histoire en Orient. Je démontrerai ailleurs que les signes magiques de la poterie néolithique égyptienne peuvent être ramenés à certaines positions des doigts et expliqués par celles-ci (26) ; le symbolisme de la main et de ses doigts dans l'art bouddhiste de l'Inde et de la Chine a été fréquemment commenté par les spécialistes de la question. Peut-on en déduire que l'Orient était plus proche de la source historique de la magie de la main que la région des Pyrénées ?

Au paléolithique l'animal était la mesure de toute chose — mais seulement grâce à la main humaine. Les animaux avaient obligé les hommes à les poursuivre à travers les vallées et les montagnes pour se nourrir, bien avant que ceux-ci puissent les enfermer dans des enclos et les retenir pour les domestiquer et les exploiter sans les tuer. Mais entre ces deux stades, l'humanité s'était libérée de son asservissement biologique aux animaux et avait « étendu sa main sur eux », à la fois par la magie et par l'art. Quand cette imposition artisanale de la main succéda à celle de la magie, un degré supérieur de l'émancipation humaine fut atteint. L'homme commença à faire l'expérience de son pouvoir, il n'était plus asservi aux animaux bien qu'il fût encore asservi à ses propres moyens de domination spirituelle du monde animal. Et tout indique que cet asservissement était total.

Notre thèse de l'homogénéité, pour toute une période historique, du même principe formel de composition a une portée qui dépasse le cadre de l'ère paléolithique : elle pose la question de savoir s'il n'est pas possible de trouver dans d'autres époques une unité formelle comparable. J'ai déjà indiqué que toute la statuaire grecque est fondée sur le système de références d'Euclide ; en fait, on pourrait décrire l'histoire de cet art comme celle d'un thème unique avec ses variations, selon que le système a été utilisé pour exprimer une force supérieure ou la volonté humaine et suivant que cette volonté s'est référée au mouvement interne de la forme corporelle ou à la relation de l'homme à l'espace (27). A la Renaissance, c'est l'homme vu dans une perspective nouvelle qui constitue l'unité de toutes les formes de représentation, l'homme en tant que structure anatomique, avec sa musculature et son appareil circulatoire. Les artistes pouvaient privilégier un des aspects de cette conception ou les utiliser tous en les considérant comme un ensemble de phénomènes partiels se déterminant mutuellement : c'est ce qui différencie Leonard de Vinci de Raphaël ou de Michel-Ange (28). Sans m'attarder sur les périodes artistiques qui ont vu la mesure

de toute chose non dans l'homme mais dans son rapport à Dieu (c'est le cas de l'antiquité égyptienne et du Moyen Age), j'aimerais insister sur l'importance de cette thèse pour une histoire générale de l'esprit humain : elle rend sensible les progrès qu'a accompli l'homme dans la connaissance de soi et donc dans son affirmation de lui-même en tant que mesure de la nature (29) et elle permet de comprendre ses combats et ses efforts pour élargir progressivement ses critères d'évaluation. Cette thèse nous permettrait pour la première fois d'interroger l'évolution du système de composition formel conçu comme homogène à partir de ses bases matérielles et idéologiques. Il devient possible de comprendre que tout art dont l'homme est le centre est en fait l'antithèse de son mouvement réel à travers l'espace, c'est-à-dire le nomadisme du chasseur ou du marin, alors que l'art qui se constitue autour de la relation entre l'homme et Dieu est l'antithèse de son sédentarisme : l'immobilité physique correspond au mouvement spirituel dans l'infini et réciproquement le mouvement physique qui se renouvelle incessamment renvoie à l'immobilisation de l'esprit dans le fini. A partir de là, on peut démontrer pourquoi un univers formel bien déterminé a dû correspondre à certaines bases concrètes dans la vie matérielle et dans la religion. L'histoire de l'art pourrait dès lors abandonner la phase « linéenne », celle des catalogues des caractéristiques inessentiels dans laquelle elle se trouve encore, pour devenir une science à part entière.

Le terme d'art recouvre des définitions qui semblent proches mais qui diffèrent sur l'essentiel ; on peut distinguer :

1. l'imitation d'un monde déjà constitué, que ce soit le produit de la nature ou de la religion, de l'émotion ou de la raison.
2. la représentation du conflit entre des formes fixes, déjà constituées et des contenus en cours d'émergence, ou inversement entre des contenus fixes et des formes qui surgissent.
3. la constitution d'un monde de formes plus ou moins autonomes, qui ne doit son existence qu'à lui-même et qui est adéquat à ses contenus.

La première conception de l'art nie l'importance fondamentale de la tension contradictoire entre le procès de l'expérience, qui atteint l'unité de la conception en partant de la multiple réalité interne et externe, et le procès de création artistique qui traduit méthodiquement la conception originelle en un thème sensible puis en une unité artistique afin d'atteindre l'identité de la nature et de l'art, de l'esprit et de la sensibilité. La seconde conception reconnaît l'hétérogénéité des deux ordres mais les superpose l'un sur l'autre, comme on superpose un placage décoré d'une manière arbitraire sur la texture naturelle du bois ; elle considère le dualisme de la forme et du contenu, le paradoxe de la non-identité entre la vie et la représentation artistique comme un principe immuable. Seule la troisième conception repose sur le postulat fondamental que le monde intérieur et le monde extérieur, l'objet et l'esprit, les contraintes naturelles et les contraintes sociales trouvent leur unité dans une forme élémentaire autonome qui se déploie d'une manière à la fois spontanée et méthodique à partir d'un thème aussi concret qu'universel pour aboutir à une création

artistique qui se suffit à elle-même. Si nous voulons donner à l'art paléolithique sa juste place dans l'histoire et dans le domaine des valeurs, il faut d'abord reconnaître qu'il appartient à la dernière des trois catégories que nous venons de définir : il ne s'agit pas d'un phénomène marginal ou d'une impasse mais d'une approche de ce qui constitue l'essence même de l'art (30). J'entends par là que l'art paléolithique ne s'est pas contenté d'ordonner des éléments formels géométriques et mathématiques et d'établir entre eux, par la composition, des rapports déterminés par certaines règles, mais que sur cette base, il s'est donné pour but de créer une forme autonome aussitôt que s'en est constituée et imposée l'image embryonnaire. Il nous faut maintenant préciser ce que signifie pour l'art paléolithique franco-cantabrique la création d'une œuvre en mettant en évidence quelques-uns des facteurs décisifs de son procès d'émergence (31).

Le bœuf de Font-de-Gaume (*fig. 37*), bien qu'il appartienne à une période ancienne et encore relativement simple de cet art, nous montre clairement que sa forme artistique n'est pas exclusivement déterminée par le parallélisme des parties antérieure et postérieure du corps et par les divergences directionnelles des courbes du dos et du ventre. Si l'on examine la ligne cervico-dorsale, on est frappé par le fait que sa forme générale, une concavité centrale entre deux extrémités convexes qui ne sont que partiellement symétriques, se retrouve à nouveau avec des variations d'ampleur, d'inflexion et de position dans le contour extérieur de la cuisse et dans le contour intérieur de l'autre patte arrière (32). Ces variations comparables et répétées d'une même constante idéale ne sont pas déterminées uniquement par la configuration naturelle des animaux ; pour comprendre les variantes d'une même unité, l'imagination a besoin d'imposer à cet objet de représentation un principe d'ordre intellectuel et de les associer l'un à l'autre selon des formules qui évoluent historiquement. En outre, ces variantes ne sont pas juxtaposées dans la surface picturale comme ce serait le cas dans une conception purement géométrique, elles constituent une série qui n'a rien à voir avec la succession arbitraire de nos perceptions des segments constitutifs du corps tels qu'ils nous sont donnés dans la nature ; il s'agit au contraire d'une séquence nécessaire qui ne se déroule pas simplement dans le temps mais constitue un enchaînement logique. La variante de la partie antérieure est la plus tardive, elle trouve sa forme concrète à une place déterminée de la cohérence globale du début et de la fin : elle est la conséquence des formes qui progressent vers l'avant. Nous voyons donc bien que la forme générale du corps dans la représentation artistique ne dépend pas seulement de la configuration naturelle de l'animal (ou de l'objet) mais d'un procès d'élaboration qui lui est propre et qui consiste à partir de l'élément formel pour aller vers la totalité de la forme. La transformation de la variante initiale en variante finale se fonde sur l'élément linéaire qui est situé entre elles : il est constitué d'une manière différente et se déroule dans une autre dimension du plan.

La réalisation d'une forme artistique à partir de la nature est régie par les quatre axiomes suivants (33) :

1. Il faut d'abord déterminer une unité idéale et constante qui soit suscep-

tible de multiples variantes effectives.

2. Ces variantes sont réalisées dans la cohérence d'une série logique qui s'oppose à la pure simultanéité géométrique dans le plan, et à la perception arbitraire et strictement temporelle des segments et parties donnés naturellement.

3. Cette série logique repose sur un conflit des diverses formes qui s'interrompent mutuellement et créent ainsi un antagonisme dans lequel les formes en lutte se modifient les unes les autres.

4. Le changement de dimension de la verticale à l'horizontale produit un changement de direction sur la deuxième forme de la série : lorsqu'elle se situe à nouveau dans la dimension verticale, elle ne monte plus, elle tombe.

Les dimensions et les directions considérées isolément ont une signification distincte pour notre conscience, celle-ci constitue en elle-même un système de coordonnées complexes qui, dans l'art, s'exprime à travers un système de coordonnées qui est d'ordre spatial (34). Si la tâche de la philosophie est d'établir un catalogue exhaustif du système de coordonnées spirituelles (voir Max Raphaël : *Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik* p. 181) (35), il ne saurait être question pour l'histoire de l'art d'essayer de formuler une loi générale, c'est-à-dire indépendante des conditions historiques et psychologiques, sur les articulations entre les deux systèmes de coordonnées spirituelles et spatiales. Nous nous bornerons à attirer l'attention sur le fait que dans notre exemple concret de Font-de-Gaume nous voyons, horizontalement et de gauche à droite, une contrainte subie passivement devenir consciente tandis qu'à la verticale, la lourdeur difforme qui peut être liée au rapport au sol ou à la surcharge propre à un animal gravide, en vient à organiser le contour d'un sujet qui se dresse librement contre son environnement (36). Constituer une œuvre d'art signifie donc, entre autres, conduire un élément formel à travers plusieurs dimensions de l'espace et de la conscience de telle sorte que des axes déterminés de ces différents systèmes de coordonnées soient mis en relation les uns avec les autres sans équivoque possible (37). Revenons sur notre exemple (38) (*fig. 37*). Les deux éléments linéaires différents mais entre lesquels existe cependant une affinité constituent par leur opposition le motif (39), c'est-à-dire le contenu de la conception telle qu'elle est appréhendée d'une manière sensible. Que l'opposition contenue dans le motif signifie un conflit qui se stabilise de lui-même ou que la contradiction se dissolve par la volonté affirmée de l'artiste, que l'œuvre soit, pour reprendre une analogie religieuse, *genitus* ou *factus* dépend de l'intensité de la conception du monde dont fait preuve l'artiste et de la liberté de sa force créatrice. Quoi qu'il en soit, le motif signifie toujours deux choses : la limitation de possibilités infiniment nombreuses à une seule occurrence concrète, limitée et finie mais aussi, pour cette occurrence finie, l'affranchissement de sa propre matérialité concrète au profit d'une totale mise en jeu des éléments formels les uns par rapport aux autres. Cet ensemble de possibles n'est limité que par la puissance d'imagination de l'artiste ou par la capacité de réception du public. La création d'un motif permet donc un procès théoriquement infini à l'intérieur d'une forme théoriquement finie ;

en d'autres termes, le motif rend possible, à travers un procès infini, la production d'une configuration définie, et il préserve son autonomie dans le développement sans fin de la création artistique. Pour celui qui contemple une telle œuvre, et c'est une constatation que l'on ne fait que rarement et que l'on considère ensuite comme allant de soi, il en résulte que le procès d'analyse visuelle se renouvelle de lui-même dès qu'il s'achève : on peut regarder infiniment une œuvre d'art finie sans jamais parvenir à en épuiser les sens. La fin de l'analyse devient soudain le début d'une autre analyse après que celle-ci nous ait conduit méthodiquement et pas-à-pas vers la fin. On peut donner deux exemples de telles productions de motif : les deux rennes des Combarelles (*fig. 9*) et le groupe de la biche et des bisons de cette même cavité (*fig. 10*), auxquels nous avons déjà fait allusion (40).

La création d'un motif au service d'une conception, c'est-à-dire la transposition d'un contenu en un jeu d'éléments formels est la condition *sine qua non* de l'élaboration d'une œuvre d'art ; mais celle-ci n'est réalisée que lorsque les possibilités incluses dans le motif atteignent leur plein épanouissement (41). Dans l'art pariétal paléolithique, c'est l'animal seul qui semble d'abord être à l'origine du développement de ces potentialités immanentes, liées tout autant au contenu qu'à la forme, dans une force qui l'agit, qui transcende sa volonté et se manifeste comme processus élémentaire, mais par la suite, et comme par exemple à Altamira, cette poussée de l'intérieur vers l'extérieur va rencontrer la force de la violence magique qui agit, de l'extérieur, sur l'animal ; cette dualité transformera le mouvement en immobilité et l'immobilité en mouvement. Plus encore, les forces internes vont subir leur propre dialectique. Tandis que la massivité des animaux les contraint paradoxalement au mouvement, ou que leur force poussée à l'extrême les condamne à l'impuissance, la puissance magique agissant contre eux de l'extérieur va devenir par là même la concrétisation de ce renversement. Il en est ainsi par exemple de la transformation de l'ardeur sexuelle en épuisement et en prostration. Une telle dialectique est déjà sensible pour beaucoup des bisons de Font-de-Gaume, mais elle devient particulièrement évidente à Altamira : le contenu lié à la conception de l'œuvre, magie/instinct sexuel, combat/mort, propitiation/dissection, a atteint une expression formelle si stable que la dualité, intérieur-extérieur, de la cause comme de l'effet est présente dans tous les bisons condamnés à la mort (42). Mais cette dualité n'est elle-même que l'ombre, concevable d'une manière intellectuelle et abstraite, de la réalité bien plus complexe de la signification de l'œuvre (43). La création artistique a également permis de créer plus de contenus qu'il n'en existait dans la réalité de la conscience sociale (44). Il ne s'agit pas là d'un effet de l'intensité de la sensibilité de l'artiste (de son génie) car les contenus nouveaux se situeraient tout autant dans le plan de la finitude et de la détermination historique que les contenus déjà existants ; en réalité l'artiste permet de pénétrer les contenus disponibles avec la totalité du système de coordonnées de l'esprit humain, il assure ainsi, grâce à son talent, des significations toujours plus générales et universelles. Cet enchaînement des significations qui commence avec le contenu narratif du sujet ou avec la forme et l'attitude de l'objet telles

qu'elles peuvent être dépeintes et qui finit en contenus d'une portée universelle constitue le déroulement même de la conception concrète (l'idée individuelle). Le déploiement formel du motif en configuration artistique repose sur ce procès ou s'identifie à lui.

Cette universalisation n'est elle-même qu'un des aspects du déploiement matériel du contenu en signification de l'œuvre (45) ; le second procès se déroule en sens inverse : il tend vers la différenciation concrète de la signification même. C'est la même force qui a fait de la biche d'Altamira (*fig. 47*) le symbole de toute magie, et, par extension une analogie de la Hagia Sophia de la sagesse grecque, c'est elle qui a érigé le bison (*fig. 48*) en symbole de l'illusoire puissance, intérieurement épuisée, de la volonté humaine (ou de toute volonté monomane de l'esclave), et c'est cette même force, et elle seule, qui, dans les bisons dressés pour la propritiation (*fig. 46*) a distingué la chute irrésistible et acceptée passivement dans l'absence de forme (le bison femelle) de la chute contrôlée d'un destin fier, conscient et royal ; c'est toujours elle qui, avec les deux bisons noirs plus petits (*fig. 24*), a différencié les attitudes face au changement en mettant en parallèle la volonté d'agir du mâle et la réceptivité disponible de la femelle. Les expériences différenciées vécues subjectivement et comprises par l'homme en tant que telles, comme les observations différenciées du comportement des animaux, les distinctions des composantes de l'existence objective, comme les étapes du développement de la conscience se coordonnent entre elles, et sont réunies dans l'unité du monde intérieur et du monde extérieur ; et cette unité de la différenciation concrétisante est incorporée à l'universalisation fortement symbolique (ou chargée de symboles) du sujet déterminé par l'histoire : si bien qu'à l'accroissement de l'étendue correspond sans cesse l'accroissement de la plénitude (46). Le totémisme magique du paléolithique conditionné par l'histoire, et limité par elle, peut ainsi accéder à la sphère de l'objet esthétique intemporel ; et, en retour, ce processus rend possible les conditions de développement formel du motif de configuration artistique (47). Pour constituer en structure (48) autonome une œuvre d'art, l'artiste doit amener les significations intentionnelles et les objets qui les représentent à une telle unité dans la forme artistique que la suite de ces formes ne puisse se retrouver, ni dans les lois naturelles des choses, ni dans les lois psychologiques de la conscience, mais constitue l'épanouissement autonome du motif [en tenant compte de la raison d'être essentielle (ultime)] de la configuration artistique. Toute forme individuelle dérive de l'unité même du motif, et détermine les formes suivantes de la même manière qu'elle est déterminée par l'ensemble. De par sa position, elle remplit donc au moins trois fonctions : elle déploie l'unité du motif, elle fournit sa base à l'étape suivante du développement, et constitue une unité discrète dans une totalité (49). En tant que forme, elle dépasse cependant cette trinité de fonctions : elle est une structure, une configuration en soi c'est-à-dire une image en miroir (50) de l'ensemble, qui correspond sans substitution possible à sa valeur positionnelle dans la composition (51). Les moyens qui permettent de réaliser ce procès sont nombreux : désassemblage du complexe en ses éléments, combinaison de

ces éléments en un autre complexe, rupture, intensification, inversion, etc. L'artiste paléolithique connaissait ceux d'entre eux qui étaient compatibles avec son point de vue fondamental, lequel excluait l'axe central analogue à celui du corps humain, et il concevait toute forme comme déterminée par des forces se déplaçant sans cesse (les unes les autres). Mais, et ceci est plus décisif, il était parfaitement capable d'articuler le mouvement autonome avec la mise en évidence des causes et le dessein final de l'œuvre. Car c'est à cette seule condition que l'œuvre d'art effective peut contenir plus que ce qu'apporte la simple addition de ses éléments constitutifs, et que la forme objective complexe se convertit en forme opératoire simple. C'est cette seule forme immatérielle qui est appréhendée par la perception sensible, mais celle-ci oublie aussitôt que ce produit résulte de principes qui ne sont ni simples ni homogènes. Nous avons vu combien l'artiste paléolithique dépendait de la réalité naturelle et sociale et comme celle-ci prenait un caractère de plus en plus dualiste ; l'économie de chasse et l'économie de collecte, la différence dans l'alimentation qui augmentait encore l'opposition entre les deux sexes, les périodes nomades et sédentaires de la vie des individus et de la société, ainsi que le totémisme et la magie (52). Ces tensions et ces contradictions devinrent si grandes qu'elles instaurèrent dans la vie réelle le début d'une stratification sociale en classes dominées et dominantes. Pour dépasser ces contradictions, l'artiste fut donc contraint de créer une œuvre d'art qui en fût libérée. L'homme exerça ainsi à l'encontre de sa création spirituelle une résistance nouvelle et très forte ; il créa le système des règles qui gouverne l'élaboration et la structure de l'œuvre d'art. Mais la mise en place de ces lois n'était possible (à cette époque comme aujourd'hui) que sur la base d'un bond vers la liberté ; cet élan s'enracinait dans le degré de développement de la société d'alors, et dans le talent de l'artiste, ce qui n'est rien d'autre que la forme artistique spécifique que prend la capacité à construire l'histoire de la civilisation de la société en tant que totalité.



## NOTES

(1). PCP A donnait : « *A propos de la grotte du Parpallo, Obermaier a écrit que l'art du Levant et l'art franco-cantabrique étaient contemporains (cf. « Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa », Léo Frobenius et Douglas C. Fox, page 25). Si Obermaier a raison, l'histoire elle-même révèle la complexité interne de cette période qui a connu la coexistence et le contact entre des sociétés qui étaient équipées d'arcs et des sociétés qui n'en possédaient pas ou qui en avaient exclu délibérément l'usage, mais aussi entre un art qui rendait sous forme de silhouette les animaux observés à distance et un art qui les représentait comme à portée de la main* ».

M. Raphaël a lui même démenti l'hypothèse de la contemporanéité présentée à la phrase suivante cf. infra « Réflexions méthodologiques » p. 110.

(2). Une note manuscrite non reprise sur PCP B ajoutait : « *mais également inattendues et surprenantes* ».

(3). Le paragraphe suivant est supprimé : « *C'est pour se conformer à ces fondements idéologiques que la courbe libre devint graduellement moins indécise et moins arbitraire, à mesure qu'elle s'adaptait d'une manière de plus en plus concrète et différenciée aux figurations et aux scènes animalières ainsi qu'aux sentiments esthétiques que les paléolithiques entendaient représenter à travers ces sujets. La tension vers l'exactitude tant objective que subjective modifia constamment la qualité de cette courbe : le mouvement à travers plusieurs dimensions devint le mouvement dans une seule dimension, le mouvement dans une seule direction devint le mouvement dans deux directions opposées et ainsi de suite* ».

(4). Voir Cartailhac, E. et Breuil, H. : « Les peintures et gravures murales des cavernes pyrénéennes. II Marsoulas » *L'Anthropologie* T.XVI, 1905, pp. 431-444. Voir page 439 : « Deux bisons qu'on rencontre ensuite sont peints en noir ; on dirait que l'artiste a voulu les mettre sur deux plans, le plus rapproché cachant en partie le plus éloigné. Mais on peut supposer aussi qu'il n'y a pas de préoccupation de perspective et que le premier a été effacé au profit du second. Dans les gravures sur os, les artistes juxtaposent volontiers les profils et les mettent en file. Ils aiment à remplir les vides. Cependant on a un exemple de défilé de chevaux sur un rang, il est des mieux réussis. Aurions-nous à Marsoulas une vue perspective de ce genre ? ».

(5). On ne retrouve pas vraiment cette affirmation dans le volume de Monaco, page 116 : « le tout (les fresques) est superposé très souvent à de vastes teintes rouges diffuses qui s'étendent à toutes les surfaces de certains recoins (dans la salle des petits bisons) ».

— Page 83 : « Il semble qu'avant toute fresque les parois aient été complètement enduites d'ocre rouge ».

— Page 84 : « le fond rouge raclé qui s'étend à la paroi de tout ce recoin ».

(6). En bas de la page 31 de PCP B figure une note illisible donc non traduite.

(7). Les conceptions de Raphaël sur le cadre sont très largement développées (entre autres) dans *The Demands of Art* à propos de Giotto pp. 99 à 105. On trouve dans ce texte le fragment suivant sur l'art paléolithique :

« *Les grands peintres et dessinateurs de l'âge paléolithique n'ont jamais donné de cadres à leurs œuvres, mais ce n'était nullement parce qu'ils étaient incapables de créer des œuvres d'art mais parce que leur vie quotidienne était entièrement dominée par l'opposition entre l'infini de l'espace et la finitude des corps. Leurs œuvres d'art avaient surtout une fonction si immédiate et si commune qu'il leur aurait paru inconcevable de les entourer de cadres et de les doter d'une réalité esthétique distincte* ». C'est nous qui traduisons.

(8). On pourra sur ce point comparer avec les analyses de A. Koyré, *Études galiléennes*, Paris, Hermann, 1966, et *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, Gallimard, 1962.

(9). Les deux phrases qui suivent : « *Par ailleurs, le monumentalisme totémique exigeait une construction cohérente et celle-ci devait par conséquent se fonder sur un système de relations arithmétiques et géométriques entre les variations de la courbe qui seraient d'autant plus nombreuses et diverses que l'ordre mathématique serait homogène et rigoureux* » ont été rayées sur PCP B mais d'une façon particulièrement peu claire, d'autre part leur suppression rendrait le texte difficilement compréhensible, aussi avons-nous opté, contrairement à la convention adoptée, pour leur maintien.

(10). Ce passage de PCP se réfère à des tentatives d'iconométrie encore mal documentées : l'édition américaine ne comporte pas de schéma explicatif des différentes mesures. En ce qui concerne les travaux les plus importants dans ce domaine, on peut consulter :

— Lumley H de « Proportions et Constructions dans l'Art paléolithique : le bison », *Symposium international d'art rupestre, Barcelone 1966, 1968*, (pp. 123-145).

— Madariaga B., *Las pinturas rupestres de animales en la region franco-cantabrica*, Santander, Instituto Cultura Cantabria 1969.

— Pales L., *Les gravures de la marche III. Equidès et Bovidès*, Paris 1981, Ophrys.

C'est à L. Pales que nous empruntons les termes mal fixés d'un auteur à l'autre : nous emploierons donc longueur pour « width », hauteur pour « height of the whole animal », épaisseur pour « height of the body ».

(11). Cf. note 5 du chapitre précédent sur le nombre d'or (ou section dorée).

(12). Il y a là un jeu de mot intraduisible ; Raphaël écrit : « *und sie liegt... Buchstäblich auf der Hand* ». C'est-à-dire : c'est à la lettre évident (littéralement, sur la main = évident). Autres variantes possibles : nous l'avons sous la main, nous l'avons à portée de la main.

(13). Voir Alcade del Rio H., Breuil H., Sierra L., *Les Cavernes de la Région Cantabrique*, Monaco, 1912. Raphaël ne donne pas d'illustrations pour cet exemple.

(14). Les termes de Raphaël (elle) et de Guterman (elle mesure) dans le manuscrit renvoie à l'aune (1,18 m), il doit s'agir plus probablement de la coudée (50 cm).

(15). PCP A : « *et de ses diverses fonctions pour la magie paléolithique* ».

(16). Cette dernière précision, de la note 15, (pour la magie paléolithique) a été supprimée par Guterman.

(17). Le paragraphe suivant commence dans PCP A « *Avant d'aborder les valeurs esthétiques et artistiques impliquées par la conception de la main, il est nécessaire de faire quelques remarques sur la section dorée* ».

(18). Le manuscrit porte « *n'a rien devant et derrière* ». Guterman a supprimé « *hinter* ». Tout ce paragraphe a subi dans la traduction anglaise des schématisations.

(19). Raphaël écrit : « *in der Selbdritt* ». Tableau de 1508-1511, Musée du Louvre. N° 68 de la publication Phaidon Press.

(20). Nous nous rapprochons ici de l'original allemand.

(21). Cette partie a subi sur le manuscrit Schaefer des remaniements après la traduction de Guterman. Le dernier état donne une forme plus claire, cependant le terme « Hüftenwagrecht » demeure aussi énigmatique. Toute cette partie, comme le montrent les nombreux points d'interrogation de l'original collationné par Guterman, n'a pas du tout été comprise par le traducteur (mais qui à l'époque le pouvait ?). Pour la suite, nous nous fondons sur le dernier état (Nuremberg) avec parfois des retours en arrière sur Guterman et le manuscrit de base de sa traduction.

(22). L'alinéa, comme beaucoup d'autres, existe dans le manuscrit original, c'est semble-t-il Guterman qui a resserré tout cela dans PCP.

(23). Tout ce passage, jusqu'à la discussion des données philologiques, semble à en juger par ses annotations sur le manuscrit avoir fait problème à Guterman. Il est parfois très loin du texte. Nous employons ici à titre de contrôle le dernier état.

(24). Le manuscrit 1 (utilisé par Guterman) comporte ici un renvoi marginal de quelques lignes (indéchiffrables) qui n'ont pas été traduites par Guterman. C'est un des éléments les plus évidents à l'appui de la thèse selon laquelle Raphaël a repris le texte après la traduction Bollingen. Ce fragment n'est pas repris dans PCP final.

(25). Nous supprimons ici une mention qui complique la compréhension du passage ; après « la philologie moderne » Raphaël ajoute entre parenthèses (cf. Sir Richard Paget, *Human Speech*). Guterman n'a d'ailleurs pas compris et indique en marge de la citation : « Whom do you quote ».

(26). La référence sur la question de la main en Orient se trouve dans PREPOT.

(27). Renvoie à l'essai inédit : *L'homme classique grec*.

(28). Voir TDOA, p. 232 et surtout AKUK, p. 330 et sq.

(29). Guterman ajoute ici un terme classique, celui d'*Homo mensura* : il n'apparaît dans aucun manuscrit ; le texte est légèrement dévié par rapport à l'original : « ....and thereby asserting himself as *homo mensura*, la mesure contre la nature ».

(30). Tout ce passage, jusqu'aux exemples de Font-de-Gaume, n'a pas été traduit par Guterman : le texte original porte des annotations au crayon qui marquent bien la perplexité de Guterman. Quoiqu'il en soit, l'original allemand est d'une interprétation difficile. Raphaël emploie le terme de « Miniaturbild » pour ce que nous traduisons par « image embryonnaire ».

(31). Singulier dans PCP A et PCP B.

(32). Guterman semble n'avoir pas tenu compte de plusieurs additions manuscrites qui modifient le texte d'une manière importante. Nous suivons donc à partir d'ici PCP B.

(33). Le texte a subi, semble-t-il après la traduction Guterman, des modifications importantes. Dans le premier état, les axiomes étaient au nombre de deux et le texte s'établit comme suit. « *La réalisation extérieure d'une forme artistique à partir de la nature est régie par les deux axiomes suivants :*

1. *Une forme qui est interrompue par une autre ne peut surgir à nouveau que si elle se présente sous la forme d'une variante.*

2. *Le changement de dimension de la verticale à l'horizontale produit un changement de direction sur la deuxième forme de la série : lorsqu'elle se situe à nouveau dans la dimension verticale, elle ne monte plus, elle tombe. Le premier axiome signifie que la simple interruption d'un élément linéaire par un autre constitue entre eux un conflit et que chaque conflit change la nature des antagonistes. Le second axiome signifie que les dimensions et les directions... ».*

A partir d'ici, on retrouve le texte définitif.

(34). C'est ici que se trouve primitivement la référence à *Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik*. Raphaël a ici supprimé dans la version définitive un passage qui se trouvait dans le texte antérieur et qui a été traduit par Guterman :

«... qui, dans l'art s'exprime à travers un système de coordonnées qui est d'ordre spatial. Il ne s'agit pas seulement ici du fait que l'horizontale signifie la mort et la verticale la vie (Auguste

*Perret), mais aussi que l'homme tantôt vit comme un être corporel parmi d'autres êtres corporels, tantôt en tant qu'être conscient, il se soulève de l'inconscient au superconscient et tantôt il se meut de la matérialité du corps à l'immatérialité de l'esprit (ou l'inverse). Il serait vain d'essayer de formuler une loi générale...».*

A partir d'ici on retrouve le texte définitif.

(35). Le passage précis de *Erkenntnistheorie* est cité à partir de l'original allemand, la traduction française de L. Gara ne concorde pas vraiment cf., *La théorie marxiste de la connaissance*, Paris, Gallimard, 1938.

(36). Ce passage, très délicat, n'a pas été compris par Guterman qui donne « *tandis que la ligne verticale conquiert et spiritualise la pesanteur terre à terre (hearthbound) du ventre des animaux* ».

(37). Le début de ce paragraphe comporte dans le texte original, comme dans la traduction Guterman, un développement qui a été rayé (après la publication de 45 ?). Il ne se retrouve pas dans PCP B.

*« Il semble à première vue exister une contradiction irréductible entre l'idée de la forme autonome, telle que l'artiste la rêve en tant que but parfait de son activité créatrice, et les systèmes de coordonnées spirituelles et spatiales. Si la forme est en soi finie et régie par la nécessité, les systèmes sont par contre ouverts à l'infini et arbitraires dans leurs articulations. Mais l'artiste paléolithique avait déjà à sa disposition plusieurs moyens d'être simultanément et dans une même œuvre fini et infini, arbitraire et soumis à une nécessité. Nous avons déjà vu, dans notre exemple de Font-de-Gaume que les deux éléments linéaires... ».*

On retrouve à partir d'ici le cours du texte.

(38). Bœuf est au singulier dans PCP A, au pluriel dans PCP B, nous adoptons la solution de Guterman qui renvoie globalement à l'exemple.

(39). Le terme employé par Raphaël est « Motiv » que Guterman traduit, par « the theme ». Nous conservons « motif » avec son ambiguïté. Ce terme, classique chez Raphaël (voir AKUK et TDOA), renvoie aux thèses de Cézanne.

(40). Cette dernière phase, donnant les exemples indispensables, a été supprimée de la traduction Guterman, et ceci sans raison apparente.

(41). Un développement situé à ce point du texte a été supprimé dans PCP B. La traduction Guterman comporte inexplicablement un contre sens (signalé ici entre crochets).

*« Ces possibilités immanentes sont de nature autant formelle que liée au fond [Guterman : ont sans doute plus à voir avec la forme qu'avec le fond], c'est-à-dire qu'elles existent autant dans la nature de la conception que dans la forme figurale des éléments qui constituent le motif. Il est, dans cette mesure, caractéristique de l'art paléolithique que l'assise du déploiement semble en premier lieu l'animal, la force active... ».*

On retrouve à partir d'ici le cours du texte.

(42). Guterman donne une interprétation légèrement différente : « *...a atteint une forme si stable que le spectateur a conscience à la fois des causes et des effets internes et externes* ».

(43). PCP A donne une version un peu différente : « *Mais cette dualité n'est elle-même que l'ombre saisissable d'une manière intellectuelle et abstraite d'une réalité bien plus complexe. Même si l'on saisit toute la réalité liée au fond, le contenu de l'œuvre n'en est pas pour autant épuisé* ».

(44). Le manuscrit original contenait une précision qui a été supprimée de PCP A et B : « *...et l'artiste a été produit lui-même à travers ce processus* ».

(45). Cette phrase repose sur l'opposition « inhalte/gehalte ». Guterman a traduit : «... n'est qu'un aspect du développement matériel du sujet (subject matter) et de son développement en un contenu artistique précis ».

(46). Ce dernier membre de phrase n'apparaît pas dans la traduction Guterman : « ...déterminés par l'histoire. C'est cette tension entre les oppositions qui permet à l'artiste d'élever le totémisme magique... ».

(47). PCP A est pour ce début de paragraphe, plus complexe : « Constituer une œuvre d'art en structure autonome signifie dès lors qu'il faut libérer le système clos des significations objectives et des objets signifians de leurs origines à la fois hétérogènes et (comme nous venons de le voir) unifiées de telle sorte que la séquence des formes individuelles qui la produit se déploie dans la totalité de la configuration comme si les forces qui l'agissent et les lois de son développement ne ressortaient ni des lois naturelles des choses ni des lois psychologiques de la conscience, mais plutôt comme si elles constituaient un épanouissement autonome du motif. ». Sur ce même passage, Guterman modifie légèrement le sens : il ne parle pas de la cause ultime de l'œuvre mais de « projet ultime de l'artiste ».

(48). « Gebilde » : structure.

(49). Nous traduisons par unité discrète « ein hinreichend bestimmtes Glied (in einem Ganzen) ».

(50). « Gestalt » : configuration, « Ebenbild » : image en miroir.

(51). Nous traduisons par « valeur positionnelle » le terme « Stellenwert ».

(52). PCP A donne une version un peu différente de la suite : « Ces tensions et ces contradictions de la vie réelle exerçaient une pression toujours plus forte et en cela poussaient l'artiste à réaliser une œuvre d'art qui soit libérée de celles-ci ».



## CHAPITRE III

*La composition de la bataille magique d'Altamira*

Plus nous nous efforçons de comprendre la méthode de construction artistique de la figure animale isolée, plus il apparaît clairement qu'en dépit d'apparences et de manifestations distinctes, les œuvres d'art du paléolithique ne diffèrent pas fondamentalement des œuvres d'aujourd'hui. C'est donc que la structure spirituelle des hommes d'alors, ou du moins des artistes, était comparable, dans son principe à celle de nos contemporains. Mais si les paléontologues ont admis depuis longtemps que les hommes du Paléolithique Supérieur avaient une structure physique semblable à la nôtre, les historiens de l'esprit humain et plus particulièrement les archéologues n'ont pu parvenir en ce qui concerne leur domaine à une conclusion analogue, car une telle constatation aurait exigé d'eux qu'ils aient fait le sacrifice de leur soi-disant science de l'histoire. Pour réduire le plus possible le monde spirituel des paléolithiques, on a été amené à donner un relief trompeur à la fiction d'un progrès de ce qui est à partir de ce qui n'est pas. Aussi affirma-t-on que les artistes quaternaires n'avaient maîtrisé ni l'espace ni le mouvement et qu'à plus forte raison ils étaient incapables, à partir des animaux isolés, d'élaborer une composition ayant une unité, c'est-à-dire une œuvre d'art comportant de nombreuses figures. Cette assertion est totalement contredite par les faits, et pas seulement par les documents magdaléniens, car dès l'Aurignacien, comme Zamiatnine l'a justement reconnu, on trouve de tels ensembles : il a pu établir des relations entre les bas-reliefs de Laussel et montrer qu'il s'agissait d'une composition liée, d'après lui, à un rite de chasse. (Cf. S. Zamiatnine : *La station aurignacienne de Gagarino*. Moscou-Léningrad, 1934).

Afin de vérifier la validité de notre thèse pour la peinture magdalénienne, nous ne nous limiterons pas à l'argument de la fréquence et de la diversité des groupes, dont nous avons déjà parlé ; nous allons montrer que le plafond d'Altamira repose sur une conception unitaire et que celle-ci se présente visuellement sous la forme d'une composition encore plus unitaire ; nous verrons que les éléments qui appartiennent soit à la conception soit à la composition se retrouvent à une période plus ancienne dans la cavité de Niaux, des Combarelles et de Font-de-Gaume et donc que nous avons devant nous à Altamira le résultat d'un long développement qui associe des éléments autrefois séparés. Ajoutons à cela que les modes de

composition qui établissent des rapports entre les associations d'idées et les associations de formes ne sont pas particuliers à Altamira, il en existe d'autres et qui diffèrent beaucoup de ceux de cette cavité (1). Ceci nous permettra de réfuter les conceptions dont nous avons vu qu'elles étaient fondées sur des préjugés ; nous pouvons remarquer par ailleurs que même si elles avaient une validité quelconque, elles n'apporteraient aucun argument en ce qui concerne le caractère primitif de l'art paléolithique, mais démontreraient plutôt l'infantilisme de la conception moderne de l'art.

Peut-on sérieusement mettre en doute, en regardant la *Mona Lisa* de Léonard ou l'*Eve* de Dürer, qu'un tableau qui ne comporte qu'une figure, voire même une demi-figure puisse être moins complexe qu'un tableau à nombreux personnages de Raphaël ou de Cranach ; par complexité supérieure, j'entends une intégration plus forte d'un plus grand nombre de variétés (2).

Une composition unitaire exige —et plus davantage encore à mesure que s'accroissent sa dimension et son caractère monumental— une conception artistique à la fois unifiée et porteuse de différences, c'est-à-dire un thème et un contenu artistique, dont la diversité provienne de la même source, et qui se développent en oppositions clairement articulées vers une conclusion qui était déjà impliquée par les prémisses. L'unité de contenu du plafond d'Altamira (*Fig. 23 et 24*) se situe dans ce qui est propre à la plupart des scènes de bataille, c'est-à-dire le désordre et l'agitation ; or c'est précisément ce que l'on a voulu considérer comme une preuve d'absence d'unité. Dès le premier coup d'œil, il est évident que la fresque est divisée en trois groupes de représentations : le volet droit, le centre et le volet gauche. Avant d'aborder l'interprétation de cette unité si complexe, précisons un point important : il ne faut jamais oublier que l'abbé Breuil a omis de son schéma de lecture (de l'ensemble) du plafond tous les « anthropoïdes » qui se rassemblent majoritairement à l'extrême gauche, en cercle autour de la biche ; il a également supprimé la plupart des têtes de biches, presque toutes situées en haut et à droite, ainsi que les signes qu'il a appelés « huttes » ou « tectiformes » et dont la plupart se trouvent au voisinage de la biche et du grand bison. Si nous examinons maintenant la zone « supérieure » du plafond, c'est-à-dire la partie où sont rassemblés les grands animaux (*Fig. 24*), voici ce que nous pouvons voir :

Tout à fait à gauche, nettement à l'écart, se tient la biche, elle est orientée sur une oblique et c'est le plus grand animal de la fresque. A quelque distance vers la droite, sur une oblique parallèle à celle de la biche, mais située plus haut, se trouve le bison ; il constitue le point de convergence inférieur de la composition, mais en dépit de cela, il est relativement isolé. Ces deux animaux, que le spectateur voit de profil, sont en train de s'observer, les yeux dans les yeux, la biche regardant légèrement vers le haut, le bison vers le bas. Cette attraction mutuelle des regards qui exclut tout le reste s'impose d'une manière impérieuse au spectateur ; elle est encore renforcée par le fait que ce bison massif est entouré de trois côtés par des signes groupés devant, dessous et derrière lui, il est cerné et contraint à l'immobilité tandis que la biche aux longues jambes s'avance



avec légèreté mais aussi avec détermination ; plus que ses membres, c'est son corps et sa tête qui traduisent le mouvement vers l'avant. La relation entre les deux animaux est extraordinairement tendue et il est significatif que l'espace laissé libre entre eux renforce encore cette tension plutôt qu'il ne l'affaiblit (3). La distance qui les sépare est égale à la longueur de l'animal femelle, et elle lui donne la suprématie sur le bison mâle plus petit, bien que ce dernier soit situé plus haut qu'elle dans la composition (4). Nous avons manifestement devant nous une magie de l'œil qui, contrairement à la magie de la main, repose sur l'action à distance. L'isolement des deux animaux s'explique par la coutume, encore en vigueur de nos jours chez certains peuples primitifs, et qui veut que les guerriers, et surtout les chefs de guerre, soient tabous (Cf. J. Frazer. *Le rameau d'or, édition abrégée*. Paris, 1924, pp. 197-199) (5). Alors que la surface qui entoure les deux animaux est laissée vide au niveau de la biche, elle est occupée au niveau du bison par deux registres de figures : sur celui du bas se tient un bison isolé, de couleur terne et avec un dos surprenant, très arrondi ; au registre supérieur deux plus petits bisons s'avancent à la rencontre l'un de l'autre, il s'agit d'un mâle et d'une femelle en noir monochrome, qui sont séparés par plusieurs têtes de biches (6). Derrière la femelle est esquissé un petit bison représenté assis sur son arrière train (nous retrouverons cette position dans le volet droit de la fresque et nous l'expliquerons). La taille et la couleur de ces animaux indiquent que, malgré leur fonction médiatrice, ils ne font pas obstacle à la relation directe des animaux leaders et plus colorés, mais doivent plutôt l'intensifier. Sur une troisième oblique, elle aussi parallèle à celles de la biche et du bison, nous trouvons un bison mâle sur le dos duquel a bondi une biche de taille plus petite ; devant la tête du bison est représenté un œil qui a été redressé à la verticale et qui est entouré de deux groupes de trois lignes. Ce bison-magicien regroupe deux thèmes, la magie de l'œil et l'affrontement physique (7). Avec lui, nous sommes arrivés à la fin du volet gauche dont toute la construction est organisée sur des obliques parallèles. Cette partie du plafond est entièrement occupée par une opposition entre biche et bison, entre féminité et masculinité, entre mobilité agile et massivité, et enfin entre douceur majestueuse et puissance qui se paralyse elle-même (8). Que nous ayons affaire ici à deux adversaires, c'est ce qu'atteste l'attaque du bison par la biche qui est effectivement représentée dans le dernier groupe que nous venons de commenter ; nous retrouvons le même thème au Castillo : sur le dos d'un bison polychrome qui s'est effondré (ou qui est en position redressée ?) deux biches plus petites et peintes en rouge regardent triomphalement au loin ; la partie inférieure du bison vaincu est encerclée de mains négatives (9). A Altamira, nous ne voyons en premier lieu que l'étape initiale du conflit, la bataille magique, mais il n'y a aucun doute, à ce stade, que la biche possède un pouvoir magique bien supérieur face à l'impressionnante force physique du bison.

Les paléolithiques ne croyaient pas que la magie pouvait vaincre seule (10). Le combat va donc maintenant se dérouler au centre de la fresque, mais c'est un autre point de vue qui va être pris en considération. A trois reprises et sur trois niveaux étagés, nous voyons l'affrontement d'un bison

avec un autre animal. Dans tous les cas, nous avons affaire à des groupes dans une position proche du recouvrement ou du chevauchement : la tête ainsi que le mouvement de chaque sujet va dans une direction opposée ; ceci crée un mouvement centrifuge véhément dans l'axe de la hauteur de cette composition. Dans le groupe du bas, le second animal appartient aux bovidés ; il est de détermination incertaine pour le groupe du milieu ; enfin en haut, il y a un sujet que Cartailhac et Breuil ont interprété comme un sanglier (11) (*cf. fig. 44*) . En effet, le même animal se retrouve aux deux extrémités supérieures ; à gauche et à droite de la fresque considérée dans son ensemble : il est représenté en attitude d'agression. Sa présence et sa fonction ne se laissent pas facilement expliquer, car les représentations de sangliers sont rares dans l'art franco-cantabrique ; pour cette raison, il ne semble pas avoir été un animal totémique, mais on peut poser la question de savoir s'il ne joue pas le rôle de « bouc émissaire », fonction que l'on retrouve encore de nos jours dans les cérémonies de propitiation de certains peuples primitifs. Nous en verrons une description dans l'extrait de Frazer que nous allons bientôt citer (12). On pourrait expliquer plus clairement la présence du cheval : le clan du bison et le clan du cheval sont décrits comme ennemis aux Combarelles et à cause de cela, il est possible qu'ici les équidés soient les alliés du clan de la biche ; une biche est d'ailleurs gravée à l'intérieur du corps du cheval et on pourrait expliquer un tel type de superposition comme un symbole d'alliance.

A la suite, sur le volet droit, on trouve un groupe de bisons disposés en trois registres et dont les attitudes sont tout-à-fait comparables. Breuil qui les a reproduits dans son schéma d'ensemble comme redressés et assis sur leur arrière-train, les interprète cependant dans la suite du texte comme des animaux en position couchée, c'est-à-dire qu'il les considère d'un point de vue situé à l'arrière, et plus précisément à partir de l'emplacement des deux animaux-leaders du volet gauche (13). Les deux positions, assise et couchée, ont un sens qui leur est propre, il s'agit d'animaux morts qui sont représentés assis pour la cérémonie de propitiation. Celle-ci nous est montrée dans tous ses détails à Niaux (*Fig. 36*) : devant l'animal assis sont disposés des plateaux d'offrandes et derrière les armes de mort, comme si le clan qui a entrepris le rite propitiatoire voulait rejeter la faute sur les armes. J'ai trouvé l'explication de cette posture et de ce rite chez Frazer :

*« L'explication de la vie par la théorie d'une âme immanente, et pratiquement immortelle, n'est pas limitée par le sauvage aux êtres humains ; il l'étend à la création animée en général. En cela, il est plus généreux, et peut-être plus logique, que le civilisé, qui refuse le plus souvent aux animaux ce privilège d'immortalité qu'il revendique pour lui-même (...). Pour le sauvage qui met pratiquement toutes les créatures vivantes sur un pied d'égalité avec l'homme, l'acte de tuer et de manger un animal doit revêtir un aspect très différent de celui qu'il présente pour nous, qui regardons l'intelligence des animaux comme bien inférieure à la nôtre, et refusons de leur reconnaître la possession d'âmes immortelles. D'après les principes de sa philosophie rudimentaire, le chasseur primitif qui tue un animal se croit exposé à la vengeance soit de son esprit sans corps, soit de tous les autres animaux de la même espèce, qu'il considère comme unis, à l'instar des hommes, par les liens de la naissance et par les obligations du sang, et par conséquent comme devant se sentir lésés par le tort fait à l'un d'eux. Le sauvage se fixe donc pour règle d'épargner la vie d'animaux qu'il n'a pas de raison pressante de tuer (...). Mais le*

sauvage ne peut évidemment pas épargner tous les animaux. Il doit manger certains d'entre eux ou mourir de faim ; et quand la question vient à se poser de savoir si c'est lui ou si c'est l'animal qui doit périr, il est bien forcé de surmonter ses scrupules et ses superstitions et de tuer l'animal. Même au moment où il le tue, il lui témoigne du respect, s'efforce d'excuser ou de dissimuler la part qu'il a prise à sa mise à mort, et promet de traiter ses restes avec honneur. Enlevant ainsi à la mort son aspect redoutable, il essaye de faire accepter leur sort à ses victimes, et de persuader leurs semblables de venir et de se laisser tuer aussi. C'était un principe chez les habitants du Kamtchatka de ne jamais tuer un animal, terrestre ou marin, sans commencer par s'en excuser, et sans le prier de ne pas le prendre mal. On lui offrait aussi des noix de cèdres et d'autres mets, pour lui faire croire qu'il n'était pas une victime, mais l'invité à un festin. Ils croyaient que cela empêchait que les autres animaux de la même espèce ne les évitent. Par exemple ; après avoir tué l'ours et s'être régalé de sa chair, l'hôte apportait la tête de l'ours devant la compagnie, l'enveloppait d'herbe, et lui offrait diverses friandises. Puis, il mettait la faute de la mort de l'ours au compte des Russes, et il demandait à la bête de se venger sur eux (...). Quand les Ostiaks ont chassé et tué un ours, ils lui coupent la tête et la suspendent à un arbre. Puis il se rassemblent en cercle et lui rendent des honneurs divins. Ils courent ensuite vers le cadavre, en se lamentant et disant : « Qui t'a tué ? Ce sont les Russes. Qui t'a coupé la tête ? Une hache russe. Qui t'a écorché ? Un couteau fabriqué par les Russes ». Ils expliquent aussi que les plumes qui ont dirigé la flèche rapide dans son vol provenaient de l'aile d'un oiseau étranger, et qu'ils n'ont fait que décocher la flèche. Ils font tout cela parce qu'ils croient que l'ombre errante de l'ours tué viendrait les attaquer à la première occasion, s'ils ne l'apaisaient pas ainsi (...) (14). Chez les Indiens Nootkas de la Colombie britannique, quand on avait tué un ours, on l'apportait et on le dressait debout devant le grand chef, avec un bonnet de chef, orné de figures sur la tête, et sa fourrure poudrée avec du duvet blanc. On plaçait ensuite devant lui un plateau avec des provisions, et on l'invitait, par des paroles et des gestes, à manger ces friandises. Après quoi, on écorchait l'animal, on le faisait bouillir et on le mangeait (...). Un écrivain plus récent a donné un récit plus détaillé des cérémonies koryaks. Il nous dit que, quand on apporte dans la maison un ours mort, les femmes sortent pour aller à sa rencontre, en dansant et en portant des torches. On enlève la peau de l'ours en même temps que sa tête ; l'une des femmes revêt la peau, danse ainsi, et supplie l'ours de ne pas se mettre en colère, mais d'être bon pour le peuple. On présente à l'animal mort de la viande sur un plat en bois, en disant : « Mange, ami ». On observe ensuite une cérémonie qui a pour objet de renvoyer l'ours mort, ou plutôt son esprit, à sa demeure. On le pourvoit de provisions de voyage sous la forme de boudins ou de chair de renne emballée dans un sac d'herbe (...). Mais après tout, la résurrection du gibier mort peut avoir ses inconvénients ; aussi certains chasseurs essaient-ils de l'empêcher en coupant le jarret de l'animal, de façon à l'empêcher, lui ou son ombre, de monter et de s'échapper. Tel est le motif que les chasseurs Kouis du Laos donnent pour expliquer leur pratique ; ils croient que les incantations prononcées pendant la chasse peuvent perdre leur vertu magique, et que l'animal tué peut ensuite revenir à la vie et s'échapper. Pour prévenir cette catastrophe, ils coupent les jarrets de la bête aussitôt qu'ils l'ont égorgée (...). Mais ce n'est pas là la seule mesure qu'adopte le prudent sauvage pour rendre inoffensive l'ombre de sa victime. Autrefois, quand les Aïnos allaient chasser et tuaient d'abord un renard, ils prenaient soin de le bâillonner pour empêcher l'ombre de l'animal de se précipiter au dehors et d'annoncer à ses compagnons l'approche du chasseur ».

(J. Frazer. *Le rameau d'or*. Chapitre LIII. Propitiation d'animaux sauvages par les chasseurs, pp. 487-497).

Passons maintenant à l'extrémité droite du plafond d'Altamira qui représente l'issue de la bataille (15) : nous y voyons un groupe d'animaux qui est encerclé par des têtes de biches et qu'un sanglier attaque : un bison mugit en levant la tête, parce qu'il est blessé (ou peut-être en rut), un autre a la tête attachée afin qu'il ne puisse pas avertir du danger les autres animaux de son espèce (16), un bison est acéphale, donc mort (17), enfin un dernier sujet semble comme ensorcelé, il a survécu mais il est là, près de l'entrée de

la salle, incapable de se mouvoir. La mort physique et la mort magique sont ainsi figurées côte à côte, dans un contraste frappant. A la dualité des causes, magie et affrontement, que nous avons vue à gauche au début de la fresque répond maintenant dans ce dernier volet la dualité des effets : la mort et la propitiation. Il est inutile d'insister sur le fait que les lignes de dissection rituelle tout comme les lignes de pulsion sexuelle, sont clairement tracées sur chacun des bisons et seulement sur eux.

Considérons à nouveau la fresque dans son ensemble : le contenu de ce plafond peint devrait maintenant être clair, dans toute son unité et toute sa diversité. Il y est question d'un conflit entre les biches et les bisons, mais aussi de magie, de combat et de propitiation des animaux morts. La question se pose de savoir quelle est la nature de cet affrontement. S'agit-il d'un sortilège de chasse que le clan de la biche aurait jeté à son gibier, les bisons, ou bien est-ce un combat entre deux clans qui ont respectivement pour animal totem la biche et le bison ? Le fait qu'un des bisons semble se présenter comme un magicien, ou comme un chef de guerre (18) est un argument qui va dans le sens de la seconde hypothèse. Nous devrions dès lors admettre que les cérémonies de propitiation, analogues à celles qu'a décrites Frazer, se sont également appliquées aux combats sociaux et politiques entre les clans, autrement dit qu'il y a eu plus tard transfert de propitiation de la guerre à la chasse, ou l'inverse. Une autre interprétation est possible : il ne s'agirait pas de deux clans différents mais de deux types de pouvoirs différents à l'intérieur d'un seul et même clan : le pouvoir spirituel et magique contre le pouvoir physique et politique. Comme l'a établi l'ethnologie, lorsqu'une telle division du pouvoir existe dans des sociétés primitives, le pouvoir magique est dans la plupart des cas entre les mains des femmes. De tous les dispositifs sociaux concrets que nous venons d'évoquer, quel est celui qui peut s'appliquer à l'interprétation du plafond d'Altamira ? Il est encore trop tôt pour trancher définitivement la question. Toutefois l'interprétation générale de cette fresque comme la représentation d'un affrontement mortel et d'une propitiation est évidente dès lors que l'on a admis le principe qu'un animal figuré n'est pas la contrepartie d'un animal réel mais qu'il représente un groupe humain, c'est-à-dire qu'il est un animal totem (19). Si nous rejetons l'hypothèse qu'ici est dépeint un épisode de l'histoire des clans, le contenu de ce plafond devient incompréhensible ; or cette hypothèse est confirmable par une scène des Combarelles, le défilé des bisons devant la biche, dont nous allons bientôt parler : il pourrait s'agir du même épisode historique, dans une interprétation différente et plus ancienne. Si nous accordons aux comparaisons ethnologiques une certaine validité pour l'interprétation de l'art quaternaire, le fait que les aborigènes australiens considèrent leurs cavernes comme un lieu symbolique des hauts-faits de la tribu, nous permettrait de confirmer cette hypothèse sur le sujet effectif du grand plafond.

Si cette fresque nous semble aujourd'hui confuse et chaotique, elle a dû constituer pour les hommes du Paléolithique une traduction d'autant plus puissante de l'ampleur de la magie et de la force de la propitiation.

L'ennemi vaincu n'est pas rabaissé, l'importance de son pouvoir n'est pas mise en doute. Et cela donne à cette bataille une grandeur qui est celle du destin inéluctable et du tragique (20). Il est indéniable que le contenu de cette œuvre, très lié à son époque et qui utilise une iconographie déterminée historiquement, ne pourrait nous toucher aussi profondément si l'artiste qui l'a réalisée ne lui avait pas donné une signification humaine universelle. Ainsi un conflit entre deux clans (ou entre un clan et un animal) qui avait ses racines dans la pratique et l'histoire de cette période, devient un conflit entre la finesse féminine et la pesanteur masculine ; entre l'esprit et la force ; l'idéologie fondée sur la chasse et sur la guerre du Paléolithique Supérieur est devenu le conflit entre la spontanéité de l'action et les obstacles à la volonté ; des phénomènes naturels et historiques laissent place à la puissance de l'être et à sa tragique brisure (21). Le pouvoir magique agit sur chaque animal pris individuellement, et chacun à son tour réagit en faisant varier les mêmes forces humaines primitives. Ces variations vont du positif au négatif et leur valeur est déterminée extérieurement par la magie et intérieurement par l'ardeur sexuelle exacerbée des animaux qui devient ainsi le symbole d'une nécessité impérieuse et inapaisable. Ici l'attitude et la construction de chaque figure s'articule avec le contenu et la forme de l'ensemble en le reconstituant et en l'intensifiant.

L'unité du sujet et du contenu artistique correspond-elle à une unité dans la forme et la composition ? On pourrait le nier à première vue, surtout si l'on ne considère pas isolément les groupes que nous venons d'analyser, mais le plafond dans sa totalité (Fig. 23). Il serait en effet possible de mettre en évidence l'hétérogénéité des échelles utilisées pour la partie inférieure, à droite, et pour le haut, à gauche ; on pourrait également tirer argument de la multitude de signes situés entre ces zones, et dont l'échelle est minuscule ou du manque de cohésion de la partie basse qui s'oppose à la forte concentration du registre supérieur. Mais les échelles sont moins différentes que le schéma pourrait le laisser penser, car plusieurs animaux du bas mesurent jusqu'à 1,75 mètre, c'est-à-dire autant que le bison principal du haut. Quoi qu'il en soit, la dualité des échelles qui continue à s'appliquer jusqu'à la fin du Néolithique égyptien (fresque funéraire d'Hierakopolis) (22), ne constitue pas un argument contre l'unité ; c'est plutôt le contraire, dans la mesure où les nombreux petits objets rehaussent l'effet monumental des grands animaux (23). Il est d'autre part tout-à-fait évident que l'accumulation s'accroît vers la gauche, c'est-à-dire vers le mur du fond, et décroît vers la droite où se trouve la sortie de la salle : ceci confirme la signification des animaux magiciens leaders tout comme le déroulement du procès décrit par le contenu, depuis la cause, la magie, jusqu'à la conséquence, la propitiation. L'opposition entre l'accumulation et la dispersion, entre la concentration et la volatilisation était l'expérience fondamentale (24) des paléolithiques dont les hordes poursuivaient les hardes ; si l'on ne tient pas compte de cela ou qu'on l'oublie, toutes les particularités formelles sont incompréhensibles. Cela ne veut pas dire pour autant que la totalité du plafond, avec tous ses détails, ait été peinte d'une seule traite, à partir d'un *seul* plan de travail, mais seulement

que les couches de peinture plus anciennes, dans la mesure où elles ont bien existé, ont été prises en compte et utilisées de manière à ne pas porter atteinte à l'unité de la composition d'ensemble, mais à la renforcer encore. Il faut également prendre en compte l'hypothèse suivante : une technique picturale ancienne peut avoir été conservée et réutilisée à une période plus tardive, dans un site précis et pour un motif précis qui peuvent être liés à des raisons sacrales ou rituelles ; inversement, les techniques plus récentes, et qui avaient été inventées pour répondre à de nouvelles nécessités, pourraient ne pas avoir été appliquées de façon homogène à tous les animaux. Ainsi le modèle polychrome était un moyen technique de représenter le découpage rituel projeté ou les forces pulsionnelles sexuelles, mais ni l'un ni les autres ne concernaient le clan de la biche et ses alliés qui avaient remporté la victoire. Inversement, l'emploi de la couleur rouge pour certains signes et noire pour d'autres (que nous avons interprétés comme des armes magiques) (25) peut avoir été lié à une prescription sacrale. Si l'énonciation esthétique d'une composition unifiée n'exclut pas la diachronie (26) des différentes couches de peinture, celle-ci inversement n'exclut pas l'unité de la composition.

sa base, qui se trouve donc en haut, est constituée de lignes concaves et convexes qui ont des courbures variées. La signification de ces deux éléments de composition, la courbe et le triangle, nécessite à peine la discussion : l'élément linéaire concave-convexe, comme nous l'avons vu, était dès son apparition l'expression de la transformation magique ; le triangle ouvert représente la vulve, qui, à Altamira, est de droit le symbole de la sexualité à l'œuvre dans toute la fresque. Ces deux éléments réunis produisent la forme de l'arme qui traverse les airs en tournant sur elle-même et en adoptant des positions des directions multiples et variées (27). Si nous examinons maintenant la fresque afin d'en dégager la régulation géométrique, nous constatons quelques faits très surprenants : les animaux du volet gauche (la scène magique) sont distribués sur quatre lignes distinctes qui sont toutes parallèles au côté gauche du triangle ; le centre de la composition, c'est-à-dire la hauteur du triangle, est accentué et ponctué par trois lignes pratiquement horizontales (les affrontements, c'est-à-dire les groupes « croisés ») ; enfin les verticales ordonnées en marches d'escalier (les animaux redressés pour la propitiation) se trouvent à droite de la hauteur du triangle et sont à peu près parallèles à celles-ci. Il en résulte une sorte de séquence qui conduit de l'oblique à l'horizontale et enfin à la verticale (28). Il suffit de se représenter l'inverse, c'est-à-dire la séquence verticales-horizontales-obliques, ou toute autre combinaison de ces trois facteurs pour comprendre la volonté spécifique qui a présidé à ce développement méthodique : on passe de l'unité indifférenciée (les obliques) aux oppositions différentielles (les horizontales et les verticales). Cette composition peut être contemplée à partir d'un point de vue unique, mais on peut aussi l'examiner en se déplaçant comme si l'on suivait une procession depuis le fond étroit de la salle en passant par le centre et en se dirigeant vers la sortie. Si l'on considère par ailleurs le rôle important joué par les groupes ordonnés en processions dans de nombreuses œuvres paléolithi-

ques (29), on peut admettre que l'artiste a tenu compte des deux attitudes possibles devant son œuvre : la procession et le point de vue fixe correspondant au lieu où la procession faisait halte.

Nous avons commencé la description de la composition en mettant en évidence sa construction géométrique : cela vient naturellement des habitudes formalistes qu'a prises notre époque ; nous sommes en effet accoutumés à une géométrisation abstraite *a priori* mais c'est une conception tout à fait étrangère aux paléolithiques même s'ils nous donnent parfois l'impression de l'avoir appliquée. Que le centre, c'est-à-dire la hauteur du triangle renversé soit accentué par les trois horizontales qui la coupent ainsi que par le déplacement vers la droite des verticales montre assez que pour l'ensemble, comme pour les animaux pris isolément, toute géométrie était secondaire par rapport à la séquence des flux de forces en mouvement. L'essentiel pour les paléolithiques, ce sont les directions de ces forces. Elles tendent à se séparer au centre tout en faisant pression vers l'intérieur à partir des extrémités de la fresque, mais elles ne sont pas le moins du monde symétriques (si du moins on fait exception de la position respective des sangliers dans les coins). La force centrifuge est exprimée en trois variantes dans l'axe central : en haut elle va vers la gauche, en bas à droite et au milieu elle est stable au centre même de l'opposition. Nous avons là un exemple très ancien de cette volonté esthétique qui se propose non seulement de répéter et de faire varier la fonction formelle mais surtout de la développer de manière à ce que l'idée formelle atteigne ainsi à son expression la plus forte. Il s'agit d'une décomposition différentielle qui est intégrée dans la globalité de l'œuvre. Ce procédé est particulièrement évident dans le groupe de droite des bisons assis qui est disposé selon trois verticales en gradin : la hauteur du triangle est ainsi développée en trois étapes successives séparées par des ruptures. Cette construction a l'avantage de rendre en même temps l'arrêt du mouvement centrifuge vers la droite particulièrement net. Mais l'artiste ne s'est pas contenté de simplement l'interrompre : dans la rangée supérieure qui borde la fresque, le mouvement centrifuge est mis en opposition avec le mouvement centripète venu des côtés ; ainsi, dans la seule dimension de la largeur, la tendance à la dispersion et la tendance à la concentration sont concrétisées l'une à côté de l'autre (30). Sur le volet gauche, le mouvement centripète est donné une première fois par les animaux leaders affrontés, il est ensuite répété d'une manière atténuée dans le groupe de la troisième oblique et il atteint son point culminant avec le groupe croisé du dernier registre parallèle (31)(32). Nous voyons ainsi, à travers le rapprochement constant des animaux la résorption d'un intervalle vide, jusqu'à ce que la proximité distante se résolve en recouvrement ; inversement dans la rangée supérieure qui borde la fresque le mouvement de séparation du groupe central s'oppose à la concentration et à l'imbrication des sujets latéraux : au développement des oppositions s'oppose leur annulation par concentration et tous deux s'opposent à leur tour à la partie droite où le mouvement séparé en trois horizontales est interrompu puis métamorphosé en un mouvement également divisé en trois éléments mais cette fois-ci à la verticale. Sitôt que l'on

considère cette fresque en pensant au spectacle du troupeau, de la harde et aux flux de forces qui la traversent, la composition commence à déployer sa dynamique et la progression de son déroulement depuis le début jusqu'à la fin.

(33). Rappelons les éléments que nous avons dégagés de la composition : la forme géométrique de l'ensemble, la dissolution et la complexification des dimensions et des directions, l'utilisation répétée de parallèles et de structures en gradins, la position fonctionnelle du bison leader comme point de convergence, l'intervalle entre les deux protagonistes principaux qui correspond précisément à la longueur de la biche, la position équivalente des deux sangliers, l'accumulation d'anthropoïdes et de signes à des emplacements précis. On pourrait inférer à partir de ces données l'existence d'une unité de composition ; mais on pourrait également les expliquer comme des moyens de représenter les mouvements internes de la harde, c'est-à-dire les rassemblements et les dispersions qui avaient une importance fondamentale pour la vie matérielle et spirituelle des chasseurs. Pour affirmer l'intentionnalité d'une composition précise, il faut confronter ces données au type même d'organisation formelle que l'artiste a systématiquement évité : les deux animaux leaders ne sont pas disposés par rapport aux deux côtés du triangle renversé et ils ne se rencontrent pas à son sommet ; d'autre part les animaux redressés pour la propitiation ne sont pas ordonnés le long de la hauteur de ce triangle. En faisant cela, l'artiste aurait détruit tout le contenu thématique, ou plus précisément l'adéquation de la forme compositionnelle et du contenu ; ceci montre à l'évidence que l'œuvre n'a pas été composée à partir d'un schéma géométrique abstrait mais par rapport à un contenu concret parfaitement déterminé (34). Il est en effet indéniable que certains impératifs déterminés socialement et historiquement ont joué aussi bien sur la forme que sur le contenu : les obliques ont été disposées avant les verticales et les quasi-horizontales, on a évité les horizontales parfaites, les dispositions en registres étagés ou en gradins ont été privilégiées, ainsi que l'asymétrie ; enfin, la fresque n'a pas d'axe, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de répartition équilibrée entre la moitié gauche et la moitié droite (35). C'est peut-être ce dernier point qui a empêché les hommes d'aujourd'hui de reconnaître une composition dans cette œuvre : en effet, l'influence de la Renaissance et de l'Antiquité nous amène à voir toute composition comme une réalisation de la phrase d'Hamlet, à savoir que ce monde sorti de ses gonds doit être « remis sur ses pieds » - à partir de la règle d'équilibre par rapport à un axe (36). Ce que nous montre le plafond d'Altamira, c'est bien un monde « sorti de ses gonds » et les paléolithiques durent le ressentir douloureusement, car sans cela ils n'auraient pas figuré quatre fois la propitiation ; mais ils ne l'ont pas « remis sur ses pieds » par l'art à partir du principe de la statique humaine (axe central vertical, ligne horizontale des hanches) (37). Mais il y a un autre facteur à prendre en compte. Le fait que l'animal soit l'objet majoritaire de la réalisation, et en particulier l'animal vu de profil, ce qui met l'accent sur sa longueur, pourrait expliquer la disposition en long de la composition, c'est-à-dire justifier la prépondérance du développement



événementiel à l'horizontale par rapport au déploiement vertical qui, à une période bien plus récente, correspond la plupart du temps à la disposition ascendante verticale de la conscience (c'est-à-dire la construction en hauteur qui va de la pesanteur terrestre et de non-conscience à l'esprit et à la conscience). Comme nous allons le voir, ceci s'applique parfaitement au groupe biche/bisons des Combarelles, mais ici, à Altamira nous voyons une sorte de concurrence entre les deux dimensions : celle-ci justifie dans une certaine mesure les obliques du début de la fresque ainsi que sa propre délimitation par des obliques, ce qui est très inhabituel pour nous (38). Mais une fois surmontés les préjugés historiques liés à la composition, il reste encore à discuter le point suivant : si l'élément de base de la composition est bien l'animal isolé (ou le groupe), n'est-il possible que d'additionner ces unités les unes aux autres ; ne peut-on pas, à partir de celles-ci, créer un ensemble qui existe et se développe d'une manière autonome ? Nous allons essayer de répondre à cette question par l'affirmative en étudiant la chronologie du plafond, puis par une voie différente en examinant ses premières formulations aux Combarelles et à Font-de-Gaume.

La reconstruction du premier état de décoration du plafond nous serait d'une très grande aide : d'après Breuil, il en subsiste des vestiges sous les peintures que nous pouvons voir actuellement. Si nous partons de la répartition spatiale des « anthropoïdes » plus anciens ainsi que des têtes de biche, et si nous tenons compte du fait que la polychromie s'est sans cesse développée tandis que la partie centrale du corps des animaux était de plus en plus réduite (39), on peut en déduire que l'horizontale qui borde la partie supérieure de la fresque avait la même extension en longueur et que s'y raccordait une oblique dirigée vers le bas qui, pour l'essentiel, est analogue au deuxième registre oblique du volet droit — les deux petits bisons noirs de 90 cm — (40). Cet agencement d'une horizontale et d'une oblique semble avoir la forme d'un signe que Breuil décrit comme « l'image d'une lance avec sa flamme, d'un drapeau déployé au bout de sa hampe horizontalement étendue » (41). Il s'agit probablement d'une arme composée d'une pointe de silex attachée à un long manche de bois et qui était utilisée pour tuer les animaux tombés dans une fosse. Ceci met une nouvelle fois en évidence le rapport qui existe entre la structure formelle de la composition et la forme de l'arme (du moyen de production), rapport qui s'applique aussi à la composition telle qu'elle est actuellement : il est possible qu'entre les deux versions de la fresque, se soit produite une modification de la forme du moyen de production (les armes) ; ce développement matériel expliquerait le développement spirituel. Nous observons par ailleurs un changement d'échelle car les bisons noirs mesurent seulement 0,90 m alors que ceux du dernier état ont entre 1,50 et 1,75 m de long. En ce qui concerne le contenu, les deux versions sont identiques dans leur conception de la sexualité comme justification, et dans le recours à la propitiation, car à la suite des deux petits bisons, il s'en trouve un autre, redressé, que Breuil a omis dans son schéma d'ensemble (42) l'échelle monumentale et le renforcement de l'idée de propitiation semblent s'être développés de façon parallèle, ce qui met particulièrement en valeur le caractère social et totémique

des origines de la monumentalité. Mais au cours de la période qui s'est écoulée entre les deux versions, la signification et la portée de la magie se sont également accrues. La grande biche que l'on peut voir actuellement (2,20 m) n'existait pas dans le premier état, mais il y en avait une autre, sous le ventre du sanglier de la bordure gauche (0,55 m). On pourrait en déduire qu'à l'origine, le combat réel était plus fortement accentué par l'action magique (43). Dans l'intervalle, la magie qui était au départ un moyen spirituel de la communauté de chasse était peut-être devenue une arme idéologique entre les mains des chefs de clan qui l'utilisaient pour maîtriser une société de plus en plus fortement divisée ; c'est d'ailleurs ce que nous avons également déduit de la magie de répartition (44). Mais tous ces problèmes sont loin d'être résolus et nous ne pouvons pas encore avoir une idée précise de la composition du plafond telle qu'elle se présentait à l'origine. En ce qui concerne les rapports des deux versions entre elles, on peut seulement souligner que la multiplicité distincte des parties dans une même unité s'est accrue et que réciproquement l'ensemble a gagné en simplicité par rapport à la complexité différenciée des parties.

Aux Combarelles, qui était la caverne du clan des chevaux, les paléolithiques ont représenté deux groupes de bisons très importants et de nature différente ; ils se trouvent l'un avant, l'autre après l'étréture nommée le « Tunnel » par Breuil, ce qui laisse à penser qu'ils ont été réalisés à des moments différents, encore que l'intervalle qui sépare ceux-ci soit impossible à déterminer. La composition située avant le Tunnel et qui est peut-être la plus ancienne (*fig. 10*) (45), comporte huit bisons répartis en deux registres qui se rejoignent : le registre supérieur qui fort probablement était conçu comme situé au second plan regroupe trois animaux, celui du bas (au premier plan) qui est constitué de cinq sujets est interrompu par la biche de telle manière qu'il se subdivise en deux groupes de deux et trois figures. On notera les quantités absolues : 2, 3, 5 et 8 qui, si l'on considère l'animal comme unité, ainsi que le suggère le bison isolé à droite des membres postérieures de la biche, associent les deux formules d'approximation de la section dorée ( $2/3 = 3/5$  et  $3/5 = 5/8$ ) (46). Ce type d'organisation peut s'expliquer ici par la nécessité d'articuler un mouvement qui est dirigé dans une seule direction et de lui donner une structure qui ne soit pas une forme géométrique. En effet le mouvement du registre supérieur est celui d'une montée, direction qu'on retrouve dans le registre inférieur mais cette fois-ci associé à une descente : le dernier bison, situé derrière et après la biche associe le mouvement vers le haut du dos et le mouvement vers le bas du ventre de telle sorte que la position d'ensemble de l'animal semble se trouver sur une horizontale en dépit du double écartement des parties antérieures et postérieures du corps.

Cette introduction du rythme dans le mouvement par la section dorée, tout comme le contraste produit par l'isolement de la biche comprend la signification formelle de la composition. Cette organisation a un effet particulier : elle donne l'impression d'un renouvellement infini à l'intérieur d'un groupe esthétiquement clos. Les deux oppositions contenues dans la section dorée sont ici rendues explicites par la direction, la hauteur

et la portée du regard de la biche qui contredit le mouvement des bisons. Le signe joue ici un rôle important : les yeux du spectateur qui suit la procession des bisons s'y heurtent et sont ainsi renvoyés en arrière vers la biche dont la direction du regard (47) les conduit dans le sens opposé à la progression des bisons et les ramène à l'extrémité droite du panneau où ils recommencent à suivre la procession. Ce surcroît d'effet par rapport à la simple imitation de la nature comme par rapport à la simple forme existentielle de l'œuvre (48) témoigne indiscutablement d'une volonté de composition qui s'est réalisée en tenant compte du regard d'un spectateur potentiel (49).

L'analyse plus approfondie du registre supérieure peut partir de la puissante expressivité spirituelle des animaux ; bien que de même nature, elle varie d'un bison à l'autre. Le premier est mù de l'intérieur et à partir de lui-même (50), mais ce n'est pas tout : son mouvement demeure dans l'intériorité, il se retourne sur lui-même. Le mouvement du second est par contre-dirigé vers l'extérieur mais il est interrompu parce que les oppositions mises en jeu sont en équilibre. Dans le troisième bison, il s'agit d'un mouvement vers l'extérieur poussé jusqu'à l'extrême sans rencontrer d'opposition mais qui en épuisant son intériorité va dès lors retrouver une opposition extérieure dans un recouvrement croisé, c'est-à-dire dans un groupe enlacé qui représente l'acte sexuel nécessaire pour la magie de re-naissance dont nous avons déjà parlé : nous avons affaire là à une interprétation iconographique d'un moment précis de la cérémonie de propitiation du clan vaincu (51). Ce procès de désaisissement de l'intériorité, fractionné en trois étapes, a sa contrepartie dans l'organisation formelle. Le registre supérieur constitue en effet une unité dans la mesure où tous les bisons, si l'on considère leurs courbes dorsales et ventrales, oscillent sur une droite légèrement montante, comme s'ils gravissaient un plan incliné. La ligne de dos de chaque sujet commence chaque fois plus bas et se termine plus haut que le point de départ de la même courbe chez l'animal situé devant lui, autrement dit, la direction vers le haut est de plus en plus accentuée (52). Plus précisément, si l'on joint le commencement du dos, près de la queue, avec la pointe antérieure de l'angle de la tête chez chaque bison, on obtient pour le sujet situé à droite une oblique opposée à la direction ascensionnelle du groupe, pour celui du centre une horizontale en équilibre et pour celui de gauche une oblique qui suit le mouvement général du groupe. La montée est donc développée, étape par étape, à partir d'une opposition à la moyenne neutre. Le rapport entre les courbes dorsale et ventrale subit une modification analogue (53) dans l'animal de droite, elles sont organisées d'une manière complémentaire, dans le second, elles montrent deux fortes accentuations vers le haut que l'élévation de la courbe dorsale rend cependant légèrement différentes tandis que chez le troisième sujet, la divergence est devenue unilatérale, elle concerne essentiellement la ligne de dos (54). Ceci confirme notre hypothèse que la construction de ce groupe dans son ensemble nous conduit d'une intériorité divisée au développement de la contradiction dans l'équilibre, puis enfin à une extériorisation unilatérale qui fait du contenu social traduit iconographiquement le

moyen d'interprétation concret du contenu artistique.

Avec le registre inférieur commence une nouvelle phase qui présuppose le complet développement du registre supérieur, car elle va aller bien au-delà. Nous en avons la preuve indiscutable dans le fait que chaque bison pris isolément n'est plus conçu chaque fois d'une manière nouvelle : tous sont soumis à une même courbe convexe-concave. Par la réintroduction du double écartement des courbes dorsales et ventrales et de leur complémentarité, ce registre reçoit une forme de construction qui est à l'opposé de celle que nous avons analysée : il s'agit maintenant d'un développement de l'intériorisation. En effet le dispositif formel de ce registre s'inverse complètement au point précis où la composition externe met l'accent sur la connexion des deux registres en figurant l'un au-dessus de l'autre deux animaux (55). A l'endroit même où commence le procès d'intériorisation, nous trouvons sa signification concrète iconographique : le contour céphalo-dorsal d'un mammoth qui semble être la garantie de l'expiation et de la propitiation. Mais à la fin de ce cycle, dans l'effigie de la biche vue de face, nous voyons émerger, au-dessus d'un groupe de quatre traits horizontaux, l'angle ouvert vers le haut qui est le signe de la vie (56). La ligne de dos du dernier bison n'atteint pas le niveau de ce V : la cérémonie magique comme la transmutation spirituelle dont elle s'accompagne, ne change rien à la rigueur du destin : la mort, le monde inférieur, est le sort du vaincu tandis que le vainqueur, la biche, s'en éloigne.

Mais cette composition ne repose pas uniquement sur la différenciation et la mise en relation de ces deux registres, elle s'organise avant tout sur une contradiction. D'un côté nous avons un nombre important de petits bisons disposés en files séparées : leur regard est rivé au sol et leurs jambes courtes augmentent encore leur massivité ; leur formidable puissance est comme engourdie, épuisée. Au contraire la grande biche qui est le centre de la fresque fait montre d'une énergie contenue : son regard est fixé sur le lointain, ses jambes longues et fines évoquent sa rapidité à la course. Elle a une grâce et une douceur pleine de spiritualité, de conscience de soi et de majesté. Cette opposition dominante est également exprimée dans la forme, c'est-à-dire dans la composition. Les rapports de proportion déterminent les distances, articulent les groupes en ensembles et les focalisent autour de la biche, tandis que les rapports de position renforcent la supériorité de la biche victorieuse : à l'exception d'un seul sujet, les bisons du registre inférieur ont le point de départ de leur tracé situé au-dessous du niveau de la ligne ventrale de la biche (57). Aucun ne parvient à la hauteur de l'amorce de sa ligne dorsale, sauf le sujet déjà mentionné dont le caractère particulier est encore accentué par sa position à la jonction des deux registres ; il coordonne ainsi la rangée du haut et celle du bas, et, simultanément, les associe à la biche (58). Dans le registre supérieur, un seul bison atteint le niveau où commence la tête de la biche mais il reste en-dessous de la ligne de vision de ce sujet. Si la force et l'ampleur de cette opposition sont évidentes (59), ses raisons profondes ne sont pas faciles à comprendre car l'artiste a représenté une étape finale : devant la biche les bisons défilent en une procession solennelle qui évoque un acte de soumis-

sion. Nous ne retrouvons pas ici ce qui, à Altamira, nous était présenté comme les causes et les différentes modalités du conflit : la force qui affaiblit la puissance des bisons, le combat comme relation concrète avec la biche et son pouvoir magique, (60) et l'affrontement direct entre la force physique et la puissance spirituelle. Aux Combarelles, la conception qui sous-tend l'œuvre se présente sous le seul aspect d'une conclusion articulée formellement, alors qu'à Altamira elle est fractionnée en plusieurs étapes différentes qui sont liées au contenu : pour répondre à cette multiplicité, il a fallu trouver par la composition une unification équivalente. Cette différence est sensible jusqu'au moindre détail. Ainsi aux Combarelles, ce qu'on a représenté dans la biche, c'est la sérénité triomphante après la victoire, mais à Altamira, nous voyons une disponibilité attentive qui se recueille sur elle-même et simultanément pousse la biche à s'avancer pour mesurer ses forces magiques à celles du bison : l'action va se jouer à partir de la juxtaposition des oppositions (61).

La mise en évidence d'une relation entre la scène du deuxième couloir des Combarelles et le plafond d'Altamira nous permet d'émettre une hypothèse sur leur signification commune. Observons tout d'abord qu'aux Combarelles, qui était la caverne du clan des chevaux, la composition qui associe la biche et les bisons a été gravée entre la longue galerie antérieure et la galerie profonde, plus étroite : elle est située peu après le tournant qui mène à la galerie moyenne, c'est-à-dire au deuxième couloir. Après le panneau de la biche, nous rencontrons plusieurs cerfs élaphe, ce qui exclut l'hypothèse formulée à propos d'Altamira et selon laquelle l'association biche/bison représente un combat à l'intérieur d'un même clan. Une autre observation renforce le rejet de cette interprétation : aux Combarelles, les chevaux sont représentés dans un premier temps seuls contre des rennes, des mammoths et des bisons, mais à partir du second couloir le bœuf et le cervidé font leur apparition et s'allient manifestement aux chevaux. A l'issue du combat, les bisons sont vaincus et les rennes et les mammoths sont repoussés (62). Les deux premiers couloirs des Combarelles semblent donc représenter des événements historiques importants pour le clan des chevaux et dans lesquels la biche et le cerf ont joué un rôle épisodique. Mais il s'agit là d'une analyse propre au clan des chevaux : au bout de la galerie finale nous retrouvons en effet une nouvelle scène figurant la soumission des bisons, mais cette fois-ci (sans les vainqueurs) la biche qui avait réellement remporté la victoire n'est pas représentée (63). Peut-être s'agit-il là de la première falsification de l'histoire qui nous soit parvenue. Car le clan de la biche, après avoir émigré au-delà des Pyrénées, avait un tout autre point de vue : il estimait cette victoire sur les bisons comme un moment décisif de son histoire et c'est pourquoi il la représenta une première fois au Castillo (64) puis à Altamira, en excluant très clairement le cerf. Ainsi pouvons-nous saisir aux Combarelles l'origine historique du contenu qui se manifeste au plafond d'Altamira, bien qu'elle soit aussitôt obscurcie dans la caverne des chevaux ; peut-être pouvons-nous y voir aussi les origines du premier clan féminin, c'est-à-dire fondé sur le droit des femmes, le premier clan des Amazones (65).

L'autre groupe des Combarelles qui se trouve au-delà de ce que Breuil appelle le « Tunnel » (*fig. 11*) n'a donc à première vue aucun rapport avec Altamira en ce qui concerne le contenu ; son organisation formelle est intéressante dans la mesure où elle montre un abandon de la composition en registres, ou plus précisément un réaménagement de ceux-ci par l'adjonction à chaque extrémité d'un crochet anguleux. Il nous faut cependant considérer les faits avec prudence, car trois bisons supplémentaires appartiennent également à ce groupe, que Breuil n'a pas joint à son relevé (66). Quoi qu'il en soit, ce panneau constitue une étape intermédiaire remarquable dans l'évolution des formes qui conduit à la fresque située dans la « salle des petits bisons » de Font-de-Gaume (*fig. 19*) (67).

Au premier coup d'œil, on est frappé par la similitude formelle entre la composition de Font-de-Gaume et celle d'Altamira : dans les deux cas, il s'agit d'un triangle renversé sur son sommet. La première explication que l'on puisse en donner, c'est que ces deux panneaux sont situés sur des plafonds : l'horizontalité de la surface pourrait avoir poussé l'artiste à travailler sur deux obliques divergentes afin d'augmenter la surface susceptible d'être peinte sans recourir à une superposition de registres (68). Mais, plus vraisemblablement, il s'agit d'une contrainte qui est liée au contenu. Si nous examinons le plafond de la « salle des petits bisons », nous y trouvons en effet un certain nombre d'éléments qui sont réunis, alors que dans la décoration plus tardive de la grande galerie, ils ont été nettement séparés (69). Ainsi l'association d'une ligne de dos, d'un petit bison et d'un masque représentant un visage et qui est lié à la magie de l'œil constitue une très proche variante d'un thème que l'on retrouve sur la paroi gauche (70). Dans les deux cas, cette association se trouve devant un bison situé à droite et représenté dans une attitude de recueillement (*cf. fig. 27a et 19*) Si nous considérons maintenant le premier bison situé à l'intérieur du triangle, nous constaterons qu'il est tout-à-fait semblable à celui qui est situé sur la paroi gauche (*fig. 40*) et qui est lui aussi recouvert par de nombreux signes tectiformes : on peut les considérer comme les porteurs des forces magiques du clan (71). Les deux bisons en position croisée se retrouvent sur la paroi opposée dans un groupe enlacé (*fig. 18 et 19*) (72) — ces sujets constituent un élément d'une cérémonie d'alliance matrimoniale ou d'accroissement du clan. Les autres bisons de la composition sont tous aux prises avec des chevaux ou des bœufs. Un combat analogue est représenté dans le diverticule très étroit qui termine la galerie principale (73). Dans le panneau de la « salle des petits bisons », nous trouvons donc associés une scène de bataille et un acte culturel lié à la multiplication. Peut-être est-il possible de l'interpréter ainsi : le clan du bison est attaqué par surprise alors qu'il se livre à une cérémonie magique et il se met en position défensive. Nous pourrions en déduire que l'ordre de bataille du clan des bisons était la formation en triangle : il pourrait s'agir d'une analogie naturelle si nous faisons l'hypothèse qu'il y avait entre les groupes humains et les animaux qui représentaient l'unité de leur vie sociale une certaine ressemblance. En effet si les guerriers du clan des bisons étaient de petite taille, râblés et lourds, ils étaient limités, face à un adversaire rapide et très

mobile, à un dispositif défensif organisé sur une formation en angle avec deux flancs et une solide couverture des arrières (74) (75).

Quoi qu'il en soit, il y a entre les deux triangles de Font-de-Gaume et d'Altamira des différences très importantes et qui relèvent du développement historique de l'art paléolithique : la liberté de création formelle dont bénéficia l'artiste de Font-de-Gaume est bien inférieure à celle dont témoigne le plafond d'Altamira (76). Il s'est en effet strictement limité aux deux côtés du triangle : à partir du sommet il a disposé sur chaque flanc trois animaux ; ceux de droite vont dans la même direction, c'est-à-dire vers le bas, tandis que les sujets de gauche sont répartis en deux directions opposées. Mais peut-être faut-il tenir compte ici du fait que le bison incomplet situé légèrement à l'écart s'éloigne également de la pointe du triangle. A Altamira par contre, un seul des côtés est occupé par des figures disposées en strates parallèles superposées, tandis qu'à droite l'alignement est complètement disloqué. L'organisation plus fortement symétrique de Font-de-Gaume, dans la forme probablement fragmentaire qui nous est parvenue, nous permet difficilement de distinguer le début et la fin de la composition, alors qu'il ne saurait y avoir le moindre doute sur cette question à Altamira. En situant le croisement des files de bisons à la pointe du triangle (ce qui a été ensuite délibérément évité à Altamira) l'artiste de Font-de-Gaume a recherché une concentration maximale autour d'un point unique. L'espace compris entre les côtes du triangle a été ensuite occupé par des animaux disposés à peu près parallèlement au côté droit et qui se dirigent vers l'extérieur, c'est-à-dire en sens inverse du registre inférieur. Cette construction crée alors un second centre de gravité dans le deuxième bison du côté droit, là où viennent se croiser les deux directions opposées (77). La ligne de clôture supérieure du triangle manque à Font-de-Gaume, alors qu'au plafond d'Altamira elle joue un rôle très important et très caractéristique : elle transfère en effet l'élément linéaire utilisé pour la construction de l'animal isolé à l'ensemble de la composition et ce faisant, la réunit en un tout organisé.

L'histoire de la conception et de la composition du plafond d'Altamira, pour autant qu'on puisse la considérer globalement malgré le caractère fragmentaire des documents qui nous sont parvenus, nous amène aux conclusions suivantes : (78) cette fresque représente certains événements de l'histoire du clan de la biche qui se sont vraisemblablement déroulés sur le sol de France. Leur souvenir s'est conservé durant la migration qui conduisit le clan au-delà des Pyrénées et c'est là qu'ils furent représentés à plusieurs reprises (Castillo, Altamira). Aux Combarelles, nous avons rencontré une similitude étroite mais une relation vague entre les formes de composition. Inversement à Font-de-Gaume nous trouvons une structure analogue mais les contenus ne sont pas identiques. L'artiste d'Altamira a donc réuni deux courants de développement qui étaient primitivement séparés. Il n'a pas associé mécaniquement des éléments hétérogènes mais il a rendu le contenu et la forme mutuellement plus riches et surtout plus concrets. Au cours de ce procès, il les a soumis à une mise en ordre réciproque pour les adapter au but qu'il s'était fixé : la forme se transforma

en un contenu et le contenu en une forme. Cette dernière constatation est particulièrement importante pour l'histoire de l'esprit humain car elle nous montre comment il est possible de concevoir l'histoire de l'art en tant que science : ce serait l'étude historique des approximations mutuelles du contenu et de la forme dans la mesure où le contenu devient plus précis et plus concret tandis que la forme se différencie de plus en plus et augmente ainsi ses possibilités d'intégration. S'il s'avère qu'Altamira constitue bien une étape finale, on peut se poser la question de savoir à quel moment est apparue la composition, c'est-à-dire l'agencement de figures isolées dans une configuration globale. Bien que leur contenu soit très différent de celui des sites que nous venons d'analyser (79), les cavernes de Cabrerets (Pech Merle) et de Los Casares démontrent que de tels ensembles se trouvent à l'Aurignacien, et ceci, aussi bien en France qu'en Espagne. Mais c'est au Magdalénien qu'apparaissent les grandes compositions retraçant l'histoire des clans. Les Combarelles en sont un bon exemple car, comme nous l'avons vu, le clan des chevaux y représenta les événements déterminants de sa vie politique et de son histoire (80).

L'art paléolithique est à la fois très éloigné et très proche de nous. Les quelques 12 à 15.000 ans qui nous séparent de cette période suffisent pour nous confronter à une quantité de faits que nous ne sommes pas encore capables de déchiffrer et d'interpréter. C'est pourquoi certains savants, aveuglés par une présomption qui n'a rien de scientifique, ont pu accuser cet art d'être muet et l'ont donc classé dans les modes d'expression primitifs (81). Mais ces millénaires peuvent aussi libérer la pensée historique de ce postulat erroné que l'histoire écrite a pu réaliser à elle seule la tâche métaphysique de faire naître quelque chose à partir de rien : ils nous montrent que nous avons élevé une manifestation formelle déterminée historiquement au rang de critère fondamental et universel. Mais en fait, l'art paléolithique est suffisamment proche de nous pour nous faire comprendre qu'il y a relativement peu de différences entre préhistoire et histoire. Nous ne fondons théoriquement cette distinction que sur l'absence de transmission écrite, ou plus précisément sur l'absence de documents historiques que nous soyons effectivement capables de déchiffrer, or il est indiscutable qu'entre cette époque et la nôtre une même réalité concrète s'est perpétuée : l'homme continue à dominer l'homme et l'art représente toujours le monde fantasmagique des conceptions et des intérêts de la classe dominante, c'est-à-dire celle qui possède les armes et les outils de travail, qu'ils soient spirituels ou matériels (82). C'est précisément parce que la préhistoire, loin d'être terminée, entre aujourd'hui dans son crépuscule, que l'art paléolithique a pour nous une telle importance : son extraordinaire force en appelle à notre conscience de domination de la nature. Son insistance sur la matérialité de l'être (83) témoigne d'une certitude de la totale réalité du monde extérieur, avec laquelle nous n'avons plus que des rapports de dépendance fonctionnelle. Cet art exprime une sexualité à la



à la fois violente et maîtrisée, alors que depuis 200 ans notre civilisation en a fait le centre de toute idéologie de la fête ou de la fuite hors du monde. Ces œuvres mettent en évidence le rapport entre l'accumulation de l'énergie et l'incapacité à l'action qui toutes deux dépassent la volonté des individus ou de la société et s'opposent à notre liberté comme si elles étaient des lois de la nature. Enfin et surtout, cet art nous montre les premières étapes de la dissolution d'un monde puissant et complexe qui sombre dans la superstition, exactement comme le nôtre. Beaucoup d'événements se sont déroulés depuis le paléolithique et le monde s'est profondément transformé. De toutes les grandes découvertes qui ont permis la continuité des sociétés humaines au sein d'une nature bien plus puissante, les hommes du paléolithique n'ont connu que le feu. Ils inventèrent l'arc plus tard, mais ce n'est que bien après qu'apparurent la charrue et la machine à vapeur. Pour assurer leur subsistance, ils se déplaçaient sans cesse sur un territoire limité. Nous avons certes conquis la planète, mais ce n'est que pour voir les monopoles détenir injustement nos moyens d'existence. L'homme du paléolithique et l'homme moderne ont en commun d'être asservis à une domination qui est proche de son terme, avec tout ce que cela implique : c'est une des raisons qui expliquent l'effet que produit sur nous l'art quaternaire (84).

Mais sa force est également liée à son caractère intemporel. Il y a en effet peu d'exemples d'un art qui soit parvenu comme lui à dépasser ses conditions historiques et à parler un langage aussi complètement humain et aussi universellement compréhensible. Et pourtant sur de nombreux points, ces œuvres échappent encore à une analyse conceptuelle précise. Quant à l'interprétation des fondements temporels de cette intemporalité, elle n'a jusqu'à présent donné lieu qu'à des erreurs graves et répétées. A vrai dire, nous avons oublié combien de liens nous rattachent encore au paléolithique. Lorsque nous voyageons de caverne en caverne, que ce soit dans les livres ou dans la réalité, qui d'entre nous sait, comme l'abbé Breuil (85), que nous suivons les traces des pèlerins de Compostelle et que les routes de pèlerinages médiévaux avaient d'abord été les voies de circulation des hardes et des hordes quaternaires ? Qui parmi ceux qui appellent leur bien-aimée « ma biche » (86), savent que ce terme affectueux désignait autrefois la femme conçue comme le grand être magique et le clan qui dans sa féminité associait la sagesse et la fonction guerrière ? C'est de la biche que dérivent l'Amazone (87), la Hagia Sophia et la Sorcière, et sa longue histoire est marquée des noms d'Hippolyte et d'Hercule, de Penthésilée et d'Achille, de Thomyris et de Cyrus ou encore de Thalestris et d'Alexandre (88). Qui suspecte, lorsqu'il lit ce que Leonardo a écrit dans son traité de la peinture sur les merveilleuses qualités des éléphants (89), que cette longue énumération provient peut-être moins de l'observation de la nature que d'une tradition historique remontant jusqu'au statut particulier du clan des mammoths, et qu'à vrai dire, nous pouvons plutôt pressentir que définir avec précision. Lesquels des physiciens et des mathématiciens qui admirent la découverte qu'Einstein a faite de la dépendance des mathématiques à l'égard des champs électromagnétique et gravitationnel (que Hegel

avait d'ailleurs anticipé dans sa philosophie de la nature), savent que les conceptions des paléolithiques étaient fondées sur une dépendance analogue, bien avant que les Grecs ne constituent les mathématiques autonomes ? Et enfin lorsque dans la vie quotidienne, nous employons une des fréquentes associations du terme main avec des verbes exprimant la prise de possession (« lever la main sur... forcer la main, en venir aux mains, faire main basse sur, avoir la main haute sur... avoir la main heureuse, etc. ») (90), avons nous l'intuition que ces locutions dérivent de la signification magique de la main à l'époque paléolithique et que c'est également là que se trouve l'origine historique de la section dorée ? Bien sûr, nous pouvons également mesurer là toute l'ampleur de la différence qui nous sépare de cette époque : pour les paléolithiques, la prise de possession par la main et la mise à mort étaient identiques et ils n'en faisaient pas mystère. Quand aujourd'hui, nous prenons possession de quelque chose, c'est par l'argent et la mise à mort se dissimule derrière des idéologies se réclamant de la liberté (91). Le statut de l'artiste a suivi une évolution parallèle : l'artiste paléolithique, en tant que magicien se confondait avec la classe dominante de sa société, alors que le peintre moderne en est exclu et doit vivre comme un paria dans ses marges. Dans l'art paléolithique, comme nous l'avons vu, des animaux bien précis, par exemple les bisons et les chevaux, étaient les représentants des hommes et des groupes sociaux. On a, depuis, continué à peindre des chevaux, il suffit de penser à Géricault, mais ce n'est pas par amour du sport équestre. Si nous comparons son *Derby d'Epsom* aux équidés de Font-de-Gaume, nous pouvons certes constater un progrès dans la représentation de l'espace et dans la composition, mais nous voyons aussi se développer la relation faustienne de l'individu fini à l'univers infini et nous voyons s'accroître chez les hommes d'aujourd'hui la coupure entre l'être et la pensée, ainsi qu'entre la conscience et l'inconscient. En somme, le destin qu'a conquis l'artiste, c'est l'isolement social et l'aliénation mentale : à Géricault succède Van Gogh et à Hölderlin, Nietzsche. Mais cela, les paléolithiques ne l'ont pas connu et ce que leur art nous dit, c'est qu'il est grand temps de clore la préhistoire de l'humanité et d'entrer enfin dans une période où les hommes créeront consciemment leur propre histoire. « Le passé n'est qu'un prologue » (Shakespeare).

## NOTES

- (1). Nous reprenons à partir d'ici et jusqu'à la fin du paragraphe PCP B. Guterman a laissé de côté la première phrase, jusqu'à « des préjugés ». Le reste a été ajouté postérieurement.
- (2). « Mannigfaltigkeiten » : variétés.
- (3). PCP B porte ici une addition manuscrite dont la lisibilité est difficile, la partie gauche du texte ayant été omise de la photocopie. On peut lire « (...) sie in einem (...) Wahrnehmung (...) des Beschauers (...) ist ». Impossible de savoir si l'idée est que les animaux et leur tension mutuelle apparaissent d'un seul coup d'œil au spectateur ou s'ils lui donnent l'impression d'un rapport offensif/défensif.
- (4). A partir d'ici et jusqu'à la première mention de Frazer, le texte a été coché au crayon par Raphaël qui a jouté « auslassen » au crayon. Là aussi, on peut imaginer que le texte devait être profondément remanié.
- (5). Raphaël indique la pagination de l'édition abrégée anglaise. Nous citons et citerons à partir d'ici la traduction française disponible. Elle est l'œuvre de Lady Frazer en personne et a été publiée à Paris en 1924, par les éditions Librairie Paul Geuthner.
- (6). Ces têtes de biches, gravées sont effectivement mentionnées par Breuil : *The cave of Altamira*, Breuil-Obermaier, Madrid 1935, p. 42.
- (7). La précision « bison-magicien » a été rajoutée de la main de Raphaël sur PCP B. Il fait allusion là à sa typologie des animaux-fonctions, pas encore élaborée (?) à l'époque de la rédaction de PCP. Le thème est développé dans KLEINJAGD, paragraphes 9, 10, et 11. Sur ce groupe, il est également fait mention d'une main schématique renvoyant à la magie d'icelle.
- (8). Comme indiqué en note 4, ce chapitre de PCP devait dans l'esprit de Raphaël, être profondément remanié. Nous n'écartons pas l'hypothèse que des éléments importants de KLEINJAGD aient pu y être adjoints. Il est en tout cas établi par l'étude des manuscrits (mentions au crayon) que des paragraphes entiers devaient être supprimés, or des additions manuscrites impliquent toutes des développements qui n'apparaissent pas par ailleurs. L'exemple parfait en est l'additif 1) au bas de la page 48 dont nous n'avons pu déchiffrer qu'une partie (l'indicateur (.) vaut pour un mot illisible) : « erfüllt ferner von dem Gegensatz zwischen der Anwesenheit von helfenden Ahnen und magischen Strahlwaffen rings um (...) des Hirschkuhs und ihres Fehlen rings um das (...) Führebison, dem selbst die Hilfe des magischen (...) entzogen ist, (...) einen direkten Angriff auf dem Träger entzogen ist ». Raphaël semble faire là allusion au fait que la biche est entourée de ses alliés magiques, les groupes d'ancêtres signalés dans KLEINJAGD, et les armes magiques rayonnantes ; l'absence d'équivalents pour le bison et plus précisément l'attaque de la biche qui lui arrache son zaubermittel, à savoir l'œil, montrerait donc que le clan du bison n'avait pas droit, à Altamira, à l'assistance de la magie. Ce thème se retrouve très développé dans KLEINJAGD paragraphes 4, 7 et 8.
- (9). Voir également note 8. Les éditeurs américains de PCP n'ont pas introduit la reproduction de cet ensemble dans l'iconographie. Il est bien sûr dans Breuil fig. 148, p. 156, cf. fig. Op. cit.
- (10). Le texte a été très remanié, nous donnons la synthèse des ajouts manuscrits.
- (11). Un passage important a ici été supprimé par rapport à PCP A :  
 « Cependant cette tête (très agrandie) qui vaut ici pour l'animal entier, ressemble plutôt à celle d'un cheval. Nous avons ici sans doute diverses phases de la bataille et de la déroute ».  
 La suppression de cette remarque est la preuve qu'à l'époque de la rédaction de PCP A,

Raphaël n'avait pas encore reconnu la fonction spécifique du cheval qu'il décrira par la suite dans KLEINJAGD et WIEDERGE, celle d'un animal-fonction psychopompe. Pour cette raison, l'hésitation sur la diagnose de 1945 a été supprimée, ce qui implique que Raphaël comptait bien reprendre par ailleurs le rôle du cheval comme lié à l'« ahnen-gruppe » de la biche. Voir KLEINJAGD paragraphes 12, 13 à 18 et 22.

PCP A comporte également « *Nous trouvons sans doute plusieurs stades d'agressions et de fuite* ».

L'un de ces 2 sangliers (dit « galopant ») est en fait un bison, comme l'a démontré L. Freeman (Freeman L.G. 1978, *Mamut, Jabali y Bisonte en Altamira, curso de arte rupestre*, Universidad internacional « Memendez Pelayo », Santander, pp. 168-171).

(12). Voir ci-dessus. Toute cette partie du texte jusqu'à la fin du paragraphe a été supprimée. PCP B comporte un texte de trois lignes qui semble faire la liaison. Il est pratiquement indéchiffrable.

(13). « Führertier » : animal-leader. Ce concept renvoie à une fonction spécifique de l'animal qui est développée entre autres dans KLEINJAGD : il s'agit à la fois de l'animal de tête et du chef de guerre, par opposition à l'animal magicien.

(14). Sans raison apparente, Raphaël a interverti les deux extraits suivants.

(15). Ici un ajout manuscrit rendu incomplet par la photocopie « (.) aus besten (.) der Eingangswand (.) verstanden werden » semble donc signifier que l'issue de la bataille sera mieux comprise si on sait qu'elle est figurée près de la paroi d'entrée (?).

(16). Le commentaire de ce sujet était le suivant dans PCP A : «...un autre à la tête attachée, ce qui est explicable à partir du texte de Frazer ».

Dans PCP B, cette phrase a été rayée et sa lecture est très difficile : il y est fait allusion à « *seine Genossen zu warnen* ». La version de KLEINJAGD paragraphe 6, doit être proche.

(17). PCP A donne : « *un bison est acéphale, ce qui correspond à un sortilège de chasse et de mise à mort* ». Raphaël a supprimé et corrigé cette précision sur PCP B. L'éclaircissement peut se trouver dans le chapitre d'« Iconographie » sur les acéphales.

(18). Quelques pages plus loin, p. 71, Raphaël décrit les animaux comme « *Führenden-Zaubertiere* ». Ceci montre un état des théories sur les animaux-fonctions antérieur à « Iconographie ».

(19). A partir d'ici et jusqu'à la fin du paragraphe, nous suivons les corrections et les ajouts de PCP B ; l'écriture en est peu lisible.

(20). Dans PCP A : « *Et cela fait de cette bataille un sacrifice, en lui donnant la grandeur du destin inéluctable, du tragique* ».

(21). PCP A donne un état moins allusif : « *des phénomènes naturels et historiques donnent lieu à la puissance de l'être, à sa constance dans sa propre transformation, à sa tragique brisure dans la vie humaine* ».

On est ici très près de KLEINJAGD, mais il y a dans PCP B une manière de raccourci qui n'est pas sans laisser penser que B est postérieur à KLEINJAGD.

(22). Cf. Max Raphaël : *Prehistoric pottery and civilization in Egypt*, Bollingen series VIII, New York, Pantheon Books, 1947.

(23). Suit dans PCP B une remarque manuscrite que nous n'avons pu déchiffrer qu'en partie : « *ja erst ermöglichen, indem sie diese in die richtige Distanz zum Bechauer rücken, dessen Auge (hierin ? hiermit ?) eine besonders aktive Rolle zu spielen hat, wie wir bereits in*

*dem Abschnitt über die Raumgestaltung gezeigt haben ».*

Il s'agit évidemment de la fonction de spatialisation optique qu'auraient pu jouer les signes ; le rôle du regard du spectateur est lié à la théorie de la Wirkungsform (forme-effet). Ces points sont développés dans les paragraphes 32 et 33 de KLEINJAGD. Nous écartons cet ajout, le qualificatif s'appliquant à « Distanz » étant la clef de toute la phrase.

(24). Raphaël a supprimé de PCP A la précision «...l'expérience fondamentale directement compositionnelle, des paléolithiques... ».

(25). Raphaël a rayé sur PCP B la précision suivante : «...weiter oben...». Ce détail est important car il montre que la discussion sur les signes, à peine esquissée au chapitre 1 nécessitait une reprise ample.

(26). « Behauptung » : énonciation ; « Ungleichzeitigkeit » : diachronie.

(27). La mise en évidence de la métaphore signes/organes génitaux est un enjeu qui nécessitera une longue mise au point. C'est, on le sait un des caractères marquants des théories d'interprétation d'A. Leroi-Gourhan. Il a classé l'ensemble des signes en deux catégories : les signes minces (traits, flèches, lignes) à connotation masculine qui renverraient à une métaphore pénienne, les signes pleins (ovales, triangles, carrés, etc.) à connotation féminine qui dériveraient, grosso modo, d'une synecdoque de la vulve. Ce passage de PCP établit d'une manière sûre la priorité de Raphaël sur cette hypothèse. Il s'en trouve d'autres états dans ONTHMET, communiqué à Laming Empeaire et fort vraisemblablement à Leroi-Gourhan (voir correspondance de 1951-1952). Pour d'autres développements sur ce sujet voir WIEDGEB, ICONOG et ALTSJAGD. Cf. la note 100 p. 181 de « Réflexions méthodologiques ».

(28). Ce passage, interprété d'une manière fautive par Guterman semble avoir fait l'objet de la part de Raphaël de soucis constants, sa reprise au paragraphe suivant a été corrigée plusieurs fois. La structure du centre est définie comme « *quasi Wagrechten gekreuzten Doppelschrägen* ». Nous avons interprété « Doppelschrägen » dans le sens des groupes superposés en biais. Une autre interprétation est possible et il y a dans KLEINJAGD quelque chose qui se rapproche de cela : on pourrait comprendre que les bisons de ces trois affrontements constituent une oblique, tandis que leurs adversaires en constituent une autre. La hauteur en triangle serait donc une sorte de moyenne géométrique de ces deux obliques croisées. Si Raphaël a bien laissé entendre cela dans KLEINJAGD, PCP ne comporte aucun développement sur ce point, ce qui rend le terme à peu près incompréhensible.

(29). Raphaël conjoint ici deux idées : celle du thème de la procession dans l'art, développé à plusieurs reprises, et la pratique de lecture des œuvres telle qu'il la présuppose chez les chasseurs quaternaires. C'est d'ailleurs un des éléments de sa théorie de la « Wirkungsform » : le mouvement de lecture est la contrepartie d'une progression réelle dans la cavité. Il y a de cela un développement important dans KLEINJAGD, paragraphe 29 :

« *L'habitude qu'avaient les paléolithiques de nomadiser avantageait (entre autres) la structuration des œuvres en frise : elle permettait de progresser d'un point à un autre de la surface pariétale, de dérouler les idées comme on avance, pas à pas ; elle ne trouvait d'interruption que dans une disposition particulière de la topographie (...)* ».

(30). Raphaël a supprimé ici une phrase qui introduisait la suivante : « *Ceci prend une signification compositionnelle particulière du fait que sur l'aile gauche...* ».

(31). Nous avons ici modifié le texte original que voici : « *Sur le volet gauche, le mouvement centripète est donné par les deux animaux leaders qui sont tournés l'un vers l'autre sur une oblique, il est répété d'une manière atténuée dans la deuxième des rangées obliques intermédiaires et il atteint son point culminant avec le groupe croisé du troisième étage parallèle* ».

Raphaël se serait trompé dans son décompte, en effet il voit les Führertiere sur une oblique, or il suffit de se rapporter à sa description initiale (ici-même, pages 69-70) pour voir qu'il y a deux obliques en cause, une par animal, la seconde étant celle de bison, la troisième est celle du bison bossu isolé, la quatrième est celle qu'il appelle ici troisième, c'est-à-dire celle du couple de bisons, la dernière et quatrième étant le groupe croisé.

Ce passage a été, semble-t-il, corrigé et recorrecté à plusieurs reprises. Rien ne permet de penser qu'il en était arrivé à son état définitif.

(32). A partir d'ici, et jusqu'à la fin du paragraphe, nous suivons PCP B qui est une reprise très différente de PCP A.

(33). Ici nous disjoignons la première phrase qui est organisée sur une construction en « nicht nur... sondern auch ». Le deuxième terme se trouve en effet après l'inventaire, soit dix lignes plus loin.

(34). Le texte original donne «... sondern für und aus einem ganz (...) Inhalt ».

(35). Pour « les obliques ont été disposées avant les verticales », l'original est « setzen... vor », ce qui pourrait donner « situées devant ». Comme PCP A le montre, Guterman a buté sur cette question, il est possible que son choix définitif ait été guidé par Raphaël, il a tranché dans le sens d'une antériorité temporelle, ce qui paraît de toutes façons plus logique.

(36). *Hamlet, prince de Danemark*. Acte 1, scène 5, vers 189-190 « This time is out of joint : O cursed spite.

That ever I was born to set it right ».

Traduction de François Victor-Hugo : « Notre époque est détraquée. Maudite fatalité, que je sois né pour la remettre en ordre » (Livre de poche p. 32).

Nous conservons ici les métaphores de la traduction allemande et non la simplification de F.V. Hugo.

(37). A partir d'ici et jusqu'à « Mais une fois surmontés... » le texte n'a pas été traduit par Guterman. La précision sur la verticalité est donnée dans un ajout manuscrit de PCP A.

(38). Tout le début de cette phrase, de « Comme nous allons » jusqu'à « mais ici » est entre crochet sur PCP B. Il est possible que Raphaël ait songé à le supprimer.

(39). Sur cette tendance au raccourcissement de la partie centrale des animaux figurés, voir KLEINJAGD, paragraphe 59 : Raphaël y fait l'hypothèse que dans la magie de répartition, les parties de l'animal réservées aux magiciens n'ont cessé de croître, ce qui explique la diminution de la zone centrale ; l'autre hypothèse serait que la partie médiane était consommée sur place par les chasseurs ce qui impliquerait que la part dévolue aux pourvoyeurs s'est restreinte au cours de l'évolution de la société paléolithique. Le raccourcissement de la partie médiane est considéré par Leroi-Gourhan comme un caractère distinctif du style IV, il l'interprète comme un souci plus grand de réalisme.

(40). Ici encore fluctuation sur la numérotation des obliques : PCP A donne « troisième oblique » (c'est d'ailleurs la version Guterman), PCP B donne la deuxième. Voir ici même la note 31.

(41). En français dans le texte.

(42). Voir CAO FAL p. 42 et planche XLIV, Raphaël exagère un peu, car Breuil le donne dans son croquis d'ensemble, à droite, légèrement au-dessus du bison leader.

La version de PCP A, et la traduction de Guterman nuancent un peu le début de cette dernière phrase : « En ce qui concerne le contenu, la motivation par la sexualité et la

propitiation existaient déjà, car à la suite des deux petits bisons... ».

(43). PCP A nuance légèrement l'affirmation contenue dans la phrase suivante : « On pourrait donc poser la question de savoir si, dans l'intervalle, la magie... ».

(44). La précision « *C'est d'ailleurs ce que nous avons déduit...* » appartient à PCP B.

(45). Raphaël reprend ici le classement chronologique de Breuil qui donnait les figures antérieures au Tunnel comme appartenant à un Magdalénien ancien, celles situées après à un Magdalénien moyen. Les deux compositions qui vont être analysées correspondent aux références suivantes de la publication de Capitan/Breuil/Peyrony Monaco 1924 :

— a. Fig. 10 : N° 57 à 60 de la bande A. In texto figures 49 et 50, Pl : L, L(1), LII à LIV et LVIII (2). Le commentaire général se trouve p. 53-54. La biche décrite par Breuil comme la seule biche entière de cette cavité est analysée plus en détail p. 148 ; les bisons p. 152-3.

— b. Fig. 11 : N° 96 à 98 de la bande B. Le commentaire général se trouve p. 77, les bisons sont analysés en détail p. 154.

(46). A partir d'ici et jusqu'au paragraphe suivant, il s'agit d'une version nouvelle de PCP B. (manuscrite sur PCP A et probablement post-Guterman).

(47). PCP A comportait ici une précision qui a été supprimée de PCP B : «... dont la direction du regard, ainsi que la contrecourbe du bison situé le plus haut, les conduisent... ».

(48). Nous traduisons « Daseinsform » par forme existentielle de l'œuvre. C'est une notion très importante dans la conception raphaélienne de l'œuvre, un des niveaux d'existence autonome analysés en détail dans TDOA. Pour le paléolithique, on en trouve un classement sommaire dans KLEINJAGD, paragraphe 32-33 ; à propos du groupe des « Führertiere » d'Altamira, Raphaël distingue la « Seinsform », c'est-à-dire la disposition objective des sujets, la « Wirkungsform » qui est la forme calculée en fonction du regard du spectateur et de son trajet, forme de type probablement potentiel, enfin, la « Daseinsform », qui semble ici distincte de la « Seinsform » a été traduite par Tagg comme « Significantform » (et par Guterman) : il s'agit de la mise en œuvre des matériaux de figuration, eux-mêmes issus des moyens de représentation, et qui va principalement vers le modelé et la structuration de l'espace artistique. Pour plus de détail voir TDOA p. 210 et sq.

On pourrait à titre indicatif en distordant quelque peu J.F. Lyotard proposer de distinguer forme figurée (Seinsform) forme figurante (Daseinsform) et forme matricielle (Wirkungsform) qui articule les effets potentiels des deux précédentes sur le spectateur. Rappelons que J.F. Lyotard oppose figure-forme/figure-image/figure-matrice. Cf. *Dis-Cours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971.

(49). PCP A donne ici une version différente, sans alinéa « *Cette volonté peut être analysée beaucoup plus en détail. La rangée supérieure...* ».

(50). Guterman, qui avait buté sur le terme comme ses annotations le prouvent, a choisi ici : « de l'intérieur et spontanément ».

(51). Cette explication, à partir de « c'est-à-dire dans un groupe » est un ajout manuscrit sur PCP B. Il n'est pas sans poser problème : Raphaël reprend ici en effet les thèmes majeurs de WIEDER GEB et analyse le groupe en recouvrement croisé comme un des éléments iconographiques de la représentation de la magie de re-naissance. Or il n'en est fait aucune mention préalable dans PCP A.

Les groupes dit « enlacés » sont les groupes figurés en position sexuelle de type humain (Umschlingung gruppe) qui représentent le coït pratiqué plus ou moins magiquement au moment de la mort, celui-ci garantissant la seconde naissance. La cérémonie de propitiation d'un clan figuré sous son aspect totémique devait contenir un tel acte. Les références principales sont WIEDER GEB §50-51-56-74 et sq. On le retrouve dans KLEINJAGD § 12 et sq.

(52). A la place de cette dernière précision, PCP A donne :  
 « *Autrement dit, malgré les interruptions, le degré de mouvement vers le haut des courbes dorsales est toujours plus important* ».

(53). A partir d'ici et jusqu'à « Ceci confirme notre hypothèse », Guterman a renoncé à traduire, après avoir largement crayonné le manuscrit.

(54). PCP A donne une version légèrement différente :  
 « *Dans l'animal de droite, elles « tombent » identiquement et d'une manière complémentaire, dans le second ne demeurent que deux fortes montées différentes avec un écartement plus fort en haut* ».

A partir d'ici, le texte B comporte de nombreuses annotations manuscrites. Nous avons pu en retrouver une version dactylographiée dans JAGDKULTUR : en fait toute cette partie a été intégralement reprise. Il s'agit des paragraphes 113 et 113 a p. 87-88. Les leçons diffèrent parfois. Pour la suite du texte, nous avons suivi Jagd. Une précision : dans la phrase qui va suivre, Raphaël ajoute à « *l'intériorité divisée* » la précision « *persévérante en elle-même* ».

(55). Ici commence une interprétation intéressante qui est un ajout manuscrit à PCP B et qui se retrouve dans JAGDKULTUR § 113 a. PCP A ne reprend qu'au paragraphe suivant. Ceci complique un peu les problèmes de chronologie de PCP car cela implique une certaine contemporanéité de JAGD et de PCP B.

(56). Le thème de l'effigie vue de face (Idol) se retrouve ici même, au chapitre I, p. 23 ; le signe en V, vulvaire, est analysé à plusieurs reprises, ici-même p. 181 note 100 de « *Réflexions méthodologiques* », ainsi que dans KLEINJAGD, WIEDGEB, etc.

(57). Cette réflexion, confrontée au document semble indiquer que pour Raphaël le point de départ du tracé se situerait pour les bisons dans la partie inférieure du corps.

(58). PCP A et Guterman donnent une version sensiblement différente : « *et représente simultanément (les deux registres) devant le grand animal* ».

(59). Guterman donne ici « la violence » de l'opposition.

(60). Ici se trouve sur PCP A une précision supprimée par la suite :  
 « *... son pouvoir magique, la mise en rapport des statures et l'affrontement direct...* ».

Le terme de Raphaël est « *Größenannäherung* » que Guterman avait coché au crayon : il peut y avoir l'idée simple que les statures des animaux sont plus conformes à la réalité zoologique. Mais Raphaël a pu vouloir exprimer l'idée que la position de rapprochement mutuel des animaux était en relation avec le rapport de leur stature, thème développé ici-même, p. 69 pour Altamira et au chapitre deux pour les deux rennes des Combarelles.

(61). Nous entrons là dans une partie de ce chapitre qui a été considérablement remaniée. PCP A a subi une première refonte qui constitue la base de PCP B, mais Raphaël a repris l'ensemble dans une troisième version qui est jointe à PCP B et qui s'intercale entre les pages 57 et 58. La pagination a d'ailleurs été corrigée par la suite. Dans le premier état de PCP B, le paragraphe sur la comparaison entre Altamira et les Combarelles se terminait par la remarque suivante :

« *Mais ni la conception la plus ancienne ni la plus récente ne tranchent la question de savoir si nous avons devant nous un sortilège de chasse ou une scène liée à l'histoire des clans. L'absence totale d'argument en faveur de la première interprétation rend plus vraisemblable la seconde, c'est-à-dire l'explication totémique et politique* ».

On passait ensuite à l'analyse de la deuxième scène des Combarelles. L'introduction d'un long développement sur l'histoire des clans montre que le dernier état de correction est contemporain ou postérieur aux hypothèses présentées dans JAGDKULTUR.



(62). L'analyse des sources montre que la remarque de Raphaël est juste dans ses grandes lignes..

(63). Il s'agit bien sûr là de la seconde scène, Fig. 10, N° 96 à 98 de la publication de Breuil.

(64). Il s'agit de la figure 148, p. 156 des *Cavernes de la Région Cantabrique*, op cit. de Breuil et al. Voir ici-même les notes 42 et 43 de « Réflexions méthodologiques » p. 174.

(65). On retrouve maintenant le cours normal de PCP B.

(66). Cf. Breuil, « Les Combarelles » p. 77 : « à cet endroit... sont incisés d'un tracé analogue (aux trois bisons de droite de la figure 11), les quatre autres petits bisons suivants, ainsi que des parties de trois autres, et une petite tête de cheval située un peu plus haut à gauche et dont nous avons renoncé à prendre autre chose qu'un croquis ». Les fragments de deux bisons ont bien été adjoints à la bande B en 97. Singulièrement, ces éléments ont été supprimés de la figure 11. La confusion est peut-être liée à une erreur d'interprétation : dans le chapitre consacré à l'étude des ruminants des Combarelles, on trouve p. 154 une analyse plus poussée du groupe 96-97, dans laquelle il n'est fait aucune mention des trois figures incomplètes de bisons, mais par contre Breuil mentionne comme 97 bis : « En prolongement du plafond précédent (il s'agit du groupe 96-97), se trouvent encore deux autres figures de petits bisons très incomplets dont nous n'avons pu, vu la difficulté du lieu, prendre qu'un simple croquis ». Cette contradiction entre les trois bisons signalés p. 77 et les deux mentionnés p. 154, alors que la bande n'en figurait que deux, a probablement amené Raphaël à considérer l'adjonction de la bande comme 97 bis et donc à la supprimer. Toute porte à penser que la confusion vient donc de la remarque de Breuil page 77.

(67). Dans PCP A et dans le premier état de PCP B, on trouve ici une version différente : « Il n'y a pas de relation entre le contenu de ce groupe et le plafond d'Altamira ; mais par contre l'organisation formelle est extraordinairement proche : dans les deux cas, la structure de la composition est un triangle renversé sur sa pointe. L'horizontalité de la surface... ».

(68). On quitte ici PCP A et le premier état de PCP B. Ce texte nouveau est passablement complexe, Raphaël semble avoir souhaité donner une analyse assez détaillée de Font-de-Gaume et en particulier des groupes liés à la cérémonie de re-naissance.

(69). Nous entrons ici dans la comparaison des différents thèmes qui se retrouvent à Font-de-Gaume tantôt dans la « salle des petits bisons », tantôt sur les parois de la galerie principale. On trouve un bon état de l'analyse dans WIEDGEB § 74 et sq. p. 65 et sq. On trouve une reprise de l'hypothèse de l'antériorité de la salle des petits bisons au § 80, p. 69 : « Die Decke in der « s.d.p.bis. » dürfte älter sein als die Malereien an den Längswänden ».

(70). Il n'existe aucune iconographie complète de ces groupes : l'association de la salle est incomplète dans le schéma de la bande de déroulement reproduite par Raphaël : il y manque le masque. La planche XIII de la publication de Breuil montre bien le masque en place, mais il supprime la cervico-dorsale. Le deuxième groupe correspond au numéro 1 de la bande de déroulement-paroi gauche. Entre autres, la comparaison est mentionnée dans KLEINJAGD § 18 p. 13-14.

(71). — Il s'agit du bison N° 26 de la composition et du sujet N° 9 de la galerie principale.

Sur le thème du porteur des forces magiques, voir ici-même p. 70, ainsi que dans KLEINJAGD.

— Ici se trouve, dans le dernier état du texte une remarque incomplète sur le bison 25 qui est recouvert de signes en formes de rameau mais dont la contre-partie dans la galerie principale n'est pas indiquée. Raphaël le compare au bison leader d'Altamira qui est lui aussi cerné par des signes.

(72). Il s'agit du groupe 28 de la composition et du N° 37 de la paroi droite. Dans la publication Breuil, voir planche XIII pour le 28 et planche XXXVI pour le 37.

Les animaux en disposition croisée, ou groupe enlacé, sont mentionnés à plusieurs reprises ici-même ; WIEDGEB contient un assez long développement sur ce thème : § 54 à 57, p. 50 et sq.

(73). Il s'agit des sujets 21-22-23 et 28 de la composition. Raphaël les compare aux sujets 29 à 35 du diverticule étroit final : il s'y trouve en effet des bisons associés à des bœufs et à au moins un cheval.

(74). Raphaël mentionne ici une hypothèse qu'il a plus longuement développée dans KLEINJAGD et JAGDKUL. Il part de la récurrence de certains types de groupement des animaux d'une même espèce, comme l'angle ou le triangle pour les bisons, les files parallèles pour les chevaux, la formation ou degrés pour les bouquetins, etc. Ces formations n'ont rien à voir avec le comportement naturel des animaux considérés, elles peuvent donc relever de formes sociales et, en particulier, de dispositifs tactiques.

(75). On retrouve ici (pour quelques lignes) le texte de PCP A et de B dans son premier état.

(76). PCP A et PCP B premier état comportait ici un développement rendu caduc par les ajouts de la dernière révision :

*« Les différences (entre Font-de-Gaume et Altamira) sont pour une part importante liées à la différence des contenus. Il est cependant difficile de préciser concrètement le contenu de la composition de Font-de-Gaume, malgré la singularité et l'unicité de sa forme extérieure. Il semble que les bisons aient deux fonctions différentes : ils se battent contre les chevaux (et peut-être les bœufs) et simultanément, ils entreprennent un acte rituel relatif à la bataille et qui prend la forme d'une procession — c'est ce que pourrait suggérer le masque « semblable à un profil humain ». Si l'on fait abstraction du fragment d'un grand bison qui se trouve sous la pointe du triangle, parallèlement à son côté gauche — ce qui constitue une analogie frappante avec le bison leader isolé d'Altamira — on peut estimer que l'artiste de Font-de-Gaume avait une liberté de création moindre ».*

(77). Ici se trouvait une précision qui a été supprimée dans PCP B *« Ainsi sont associées dans ce seul animal les deux fonctions du combat et de la procession rituelle ».*

(78). Les quelques lignes qui suivent jusqu'à... *Aux Combarelles...* » correspondent au dernier état du texte.

(79). Pour Raphaël, les œuvres les plus anciennes de Pech-Merle et de Casares, ainsi que d'autres documents considérés à son époque comme aurignaciens ont pour contenu principal la magie de re-naissance et son univers idéologique. Voir KLEINJAGD et WIEDGEB.

(80). Nous donnons ici, à partir de « Il faut remonter à l'Aurignacien... », le dernier état du texte : c'est un ajout manuscrit qui annule le développement beaucoup plus problématique de PCP A et PCP B :

*« Cette origine se situe-t-elle au-delà du Magdalénien, c'est-à-dire dans l'Aurignacien et donc au début du paléolithique supérieur ? Pour l'instant, mais ce n'est peut-être qu'un hasard du fait que l'archéologie paléolithique est une science encore fort jeune, nous avons une réponse en ce qui concerne la peinture à Covalanas, en Espagne. Si cette œuvre appartient effectivement à l'Aurignacien, nous aurions là une vérification indirecte de l'hypothèse audacieuse de Zamiatine qui a reconstruit une composition unitaire à partir des reliefs de Laussel ».*

(81). Raphaël a supprimé ici une partie du texte de PCP A :

*« Mais il ne s'agit là que d'une excuse paresseuse que se donnent les sciences humaines au moment où le capitalisme atteint son point culminant : on ne fait ainsi que dissimuler l'absence ou le rétrécissement des idées qui marque toute cette époque ».*

(82). Raphaël reprendra par la suite cette analyse, en particulier dans KLEINJAGD (paragraphe finaux). Il continuera à postuler l'existence d'une stratification sociale mais reviendra sur la théorie de la domination de classe. La différenciation de l'outillage et la répartition sexuelle des tâches, évidente dans une société de chasseurs-collecteurs, implique une division sociale du travail. Toutefois, la base matérielle restreinte, l'impossibilité d'accumulation et l'articulation très précise entre idéologie et pratique (acte magique/action collective le réalisant), conduisent à l'hypothèse d'une société paléolithique communiste. Voir §§ 59 à 61.

(83). Nous traduisons ainsi « die Substantialität des Dingseins ».

(84). Voir note 82 : la problématique de Raphaël dans PCP renvoie à une première étape de son analyse des sociétés paléolithiques et à cette notion finalement très anthropologique d'un « prolétariat absolu ».

(85). Citation non retrouvée. Probablement dans un des ouvrages de Monaco.

(86). En français dans le texte.

(87). Sur les Amazones, voir E. Meyer § 10, 20 et n. (texte sur lequel Raphaël a travaillé).

La *Hagia Sophia* : dans la Gnose, personnification du principe féminin, elle est la sagesse divine créatrice. Dans la *Pistis Sophia* attribuée à Valentin (Ed. C. Schmidt, Berlin 1892) elle est liée à la connaissance occulte des mystères et des moyens magiques d'accéder au Plérôme. Voir également Irénée : *Adversus haereses*. Certaines de ses nombreuses épiphanies revêtent un caractère guerrier. Un très important ensemble de textes gnostiques découverts en 1945, a été publié en 1977 *The Nag Hammadi Library*, James M. Robinson, General Editor, Harper & Row. Voir également les travaux de H.C. Puech, J. Doresse, H. Jonas, G. Quispel, E. Gillibert, P.K. Dick. *Hagia Sophia* pourrait également renvoyer ici à Sainte Sophie de Constantinople, Raphaël a consacré une analyse (inédite) à cette basilique.

(88). *Hippolyte*, reine des Amazones, portait la ceinture d'or d'Arès qu'Hercule lui déroba (neuvième travail), voir Apollodore II, Diodore de Sicile III. Graves § 131.

— *Penthésilée*, sœur d'Hippolyte, contraignit plusieurs fois Achille à abandonner le combat ; il la tua d'un coup de lance, tomba amoureux de son cadavre et s'unit à elle morte. Voir Quintus de Smyrne : *Posthomerica* I, 18 sq ; Apollodore : *Epitome* V 1-2 ; Pausanias III, 26. 7. Tzetzes : *Lycophron* 999.

— *Thomyris*, reine des Scythes (Massagètes) (VI av. J.C.), livra bataille à Cyrus après que celui-ci ait tué son fils ; elle le fit prisonnier puis lui fit couper la tête et ordonna de la plonger dans une outre pleine de sang. Rubens s'est inspiré de cet épisode pour sa *Thomyris* (Louvre). Voir Albius Tibullus, IV 143 ; Valerius Maximus IX 10,1 ; Hérodote I, 205 ; Lucien, *Charon*, 13.

— *Thalestris*, reine des Amazones, rencontra Alexandre. Voir Arrien, *Anabase*, IV, 15,4 ; VII, 13,2 et sq ; Quinte Curce V,6,25.

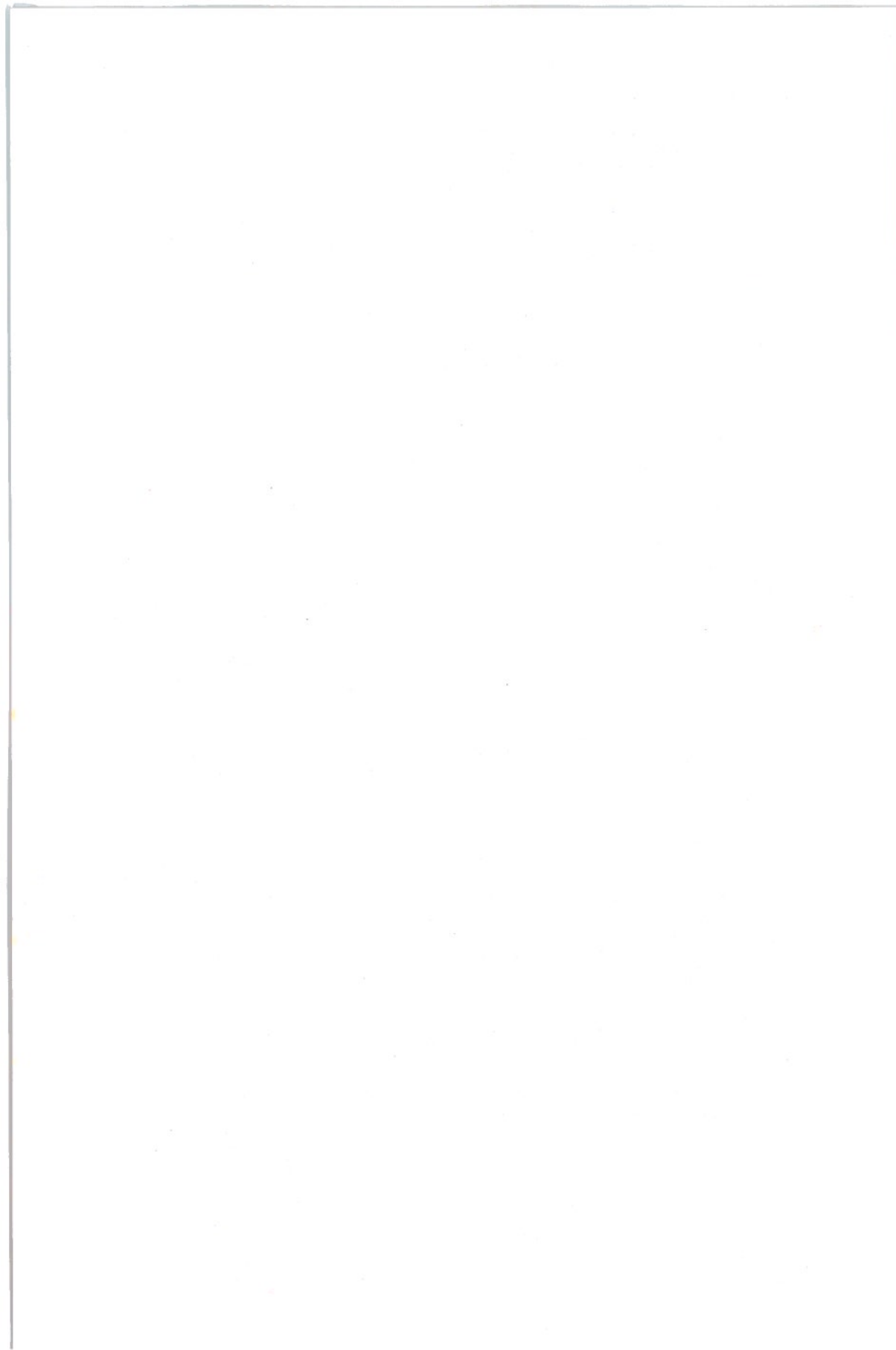
(89). La page 56 de ICONOG, reproduit le texte de Leonard (38 lignes citées).

(90). En français dans le texte.

(91). Comme le montrent les annotations manuscrites de PCP A, Guterman a préféré ne pas traduire « se réclamant de la liberté » (en marge : « falsche »). Le premier état de PCP A ne comporte pas le développement qui suit. Le texte était établi ainsi :

« C'est cette transformation de la brutale franchise des « sauvages » dans l'hypocrisie politique des « civilisés » que montre la comparaison des chevaux de Font-de-Gaume avec ceux de Géricault (*Derby d'Epsom*). Nous avons là, non seulement un progrès dans la représentation de l'espace et la composition... ».

On retrouve ensuite le texte définitif.



Réflexions méthodologiques  
sur l'interprétation de  
L'ART QUATERNAIRE

### Avertissement

*Comme le précédent, le texte présenté ici ne constitue pas non plus une traduction, il s'agit là encore de l'établissement d'une édition originale. Il n'en existe pas non plus de version allemande publiée. Toutefois, une première version française a été publiée dans Raison Présente (n° 32, 1974) sous le titre « Sur la méthode d'interprétation de l'art paléolithique », dans une traduction du professeur Claude Schaefer.*

*Notre version, publiée ici pour la première fois, s'inscrit dans la même logique du travail de reconstruction et d'établissement du texte que l'Art pariétal préhistorique. C'est donc une version beaucoup plus complète que la précédente dans la mesure où elle intègre les modifications des textes ultérieurs à celui utilisé pour la première traduction française. Elle comporte ainsi plusieurs parties entièrement inédites dont toute la première partie qui n'existe que dans la dernière mouture « Methodische Bemerkungen zur Interpretation der paleolithischer Kunst ».*

*Le texte a été élaboré à partir des différents manuscrits suivants.*

*Trois manuscrits allemands soit dans le classement chronologique définit par Patrick Brault :*

— *Un premier état « Zur Methode der Interpretation der paleolithischer Kunst » de 29 pages qui figure sous la référence Band 21/3 dans le fond Raphaël des Archives de Nuremberg et que nous avons noté 21/3.*

— *Un second état portant le même titre, de 34 pages (Band 22/6) version remaniée du précédent que nous notons 22/6.*

— *Un troisième « Methodische Bemerkungen zur Interpretation der paleolithischer Kunst » de 40 pages (classé Band 21/4) où manque la conclusion et que nous avons noté BEM.*

*Deux manuscrits en anglais :*

— *« On the Method of Interpreting Paleolithic Art », de 23 pages (classé Band 21/6) et qui donne une version anglaise de 22/6.*

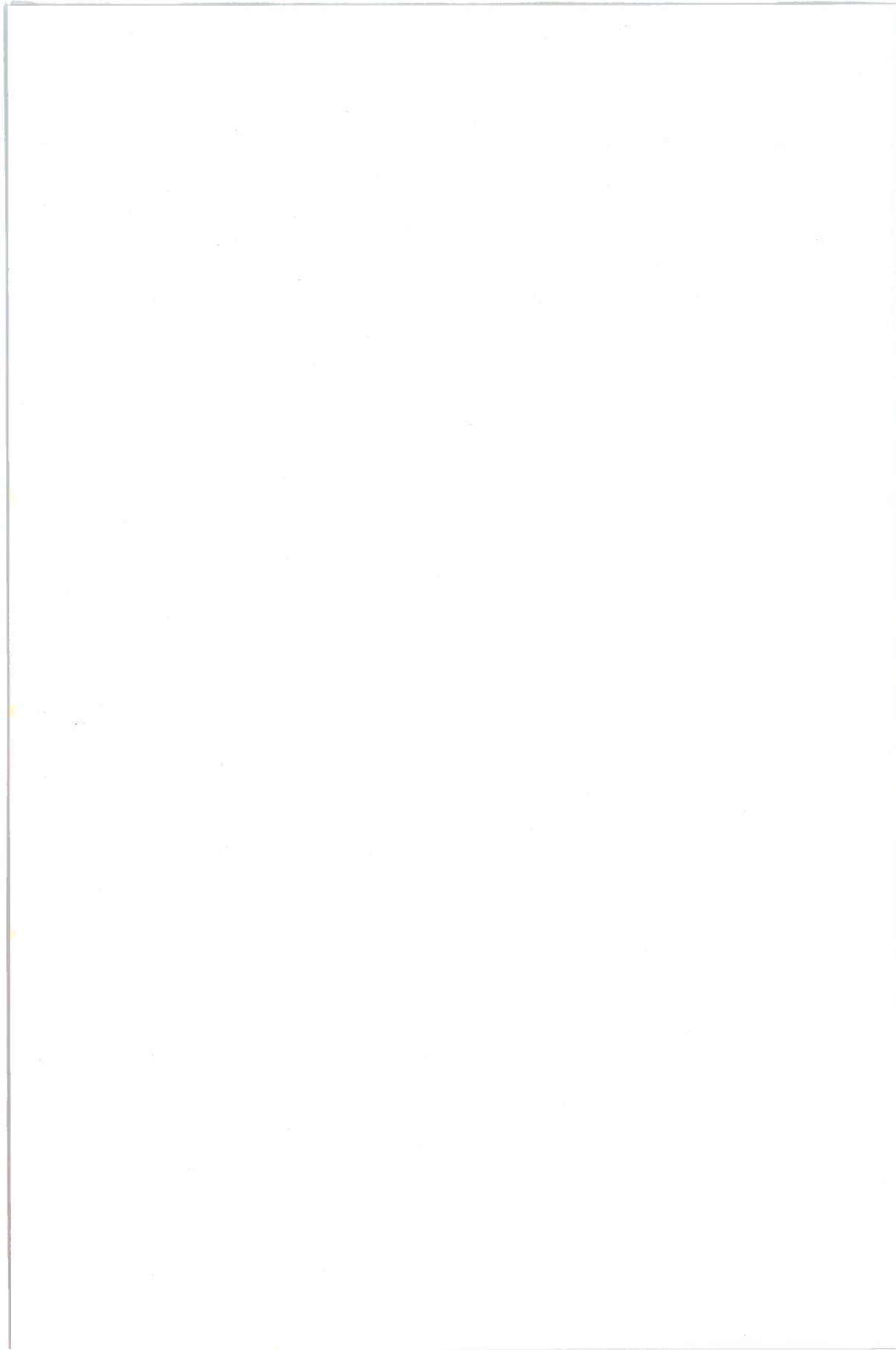
— *Une seconde version au même intitulé, de 32 pages (Band 71/3) revue par Raphaël que nous avons notée Angl.*

*Enfin Claude Schaefer nous a aimablement communiqué le manuscrit sur lequel il avait travaillé (34 pages) et qui correspond à 22/6 une fois intégrées les corrections manuscrites qui figuraient sur ce document de travail. Il nous a également communiqué sa propre traduction (20 pages).*

*Le texte a été établi à partir principalement de Bem. Des compléments importants ont été ajoutés pour tenir compte de 21/3, 22/6 et d'Angl. qui a également fourni une ligne directrice complémentaire. Répétitions, suppressions, recoupements, modifications de place dans le texte, la difficulté majeure a été de faire ressortir la logique interne au texte tout en marquant les variations.*

*Vu l'imbrication des textes et la relative complexité du montage, nous faisons apparaître des numéros de paragraphes qui ne figurent pas dans l'original. Ces numéros sont suivis des références utilisées pour le paragraphe en question. L'appareil critique fournit d'une part les variations quantitativement (ou qualitativement) moins importantes que les éléments intégrés, d'autre part les sources bibliographiques qui ont été vérifiées et réunies par Patrick Brault. Comme pour l'Art pariétal préhistorique, les références bibliographiques citées par Raphaël apparaissent dans le texte même, entre parenthèses. Nos indications apparaissent dans la colonne de marge de façon à ne pas alourdir inutilement la lecture du texte tout en fournissant la trame du montage aux lecteurs intéressés.*

Jean-Paul Simon





## I

*Bem (1)*

Les historiens de l'art et les archéologues ont toujours esquivé les problèmes posés par l'art paléolithique en soutenant de manière parfaitement injustifiée qu'il s'agissait là, quelle qu'en fut la perfection, d'une manifestation exceptionnelle et prodigieuse se situant hors de l'histoire proprement dite et n'ayant exercé aucune influence sur l'évolution ultérieure de l'art. Cette défaillance complète des méthodes qui sont propres à l'histoire de l'art est encore plus flagrante lorsqu'on voit appliquées à l'évolution qui conduit des œuvres francocantabriques à l'art du Levant espagnol les catégories élaborées par Wölfflin à partir de la transition de la Renaissance au Baroque et qui ont été réfutées depuis déjà un certain temps comme totalement insuffisantes. L'art paléolithique et l'art levantin appartiennent en fait à des millénaires qui n'ont rien en commun, et il est impossible d'établir entre eux un rapport de filiation direct et nécessaire car ils procèdent d'origines radicalement différentes ; de plus, l'évolution spécifique du domaine francocantabrique n'est jamais prise elle-même en considération. La faillite de l'histoire de l'art à laquelle on assiste ainsi, a pour cause principale l'opinion préconçue selon laquelle il est possible de décrire les développements d'un domaine particulier de la création humaine sans en connaître précisément la nature : l'art jouirait ainsi d'une telle autonomie vis-à-vis de l'activité économique, sociale, politique et des idéologies magiques, religieuses ou autres qui viennent la compléter, que son histoire pourrait dès lors être considérée comme purement immanente. Mais nous avons besoin d'une théorie et d'une histoire de l'art qui soient effectivement des disciplines scientifiques, car nous ne pouvons pas plus renoncer à l'analyse de nos propres productions spirituelles qu'à celle de notre activité économique, sans que ce confortable agnosticisme ne nous conduise irrémédiablement à l'abrutissement et à la perte de nous-mêmes. Pour être dans le vrai, la théorie et l'histoire de l'art doivent se donner deux points de départ opposés dans le temps : l'un se situe dans l'art le plus ancien que nous connaissions (mais que nous ne pouvons pas considérer comme l'origine absolue de l'art), l'autre concerne au contraire l'art contemporain. Car

seul un contact très étroit avec ce dernier peut nous empêcher d'être pris au piège de la classification des styles, laquelle ne rend compte ni de l'art ni de l'histoire.

Une analyse théorique et scientifique de l'art quaternaire devrait pouvoir rendre compte des différentes méthodes artistiques utilisées par les peintres paléolithiques : celles qui leur permettaient de se situer par rapport au réel et de donner une forme concrète aux idéologies, tout comme celles qui, suivant les régions et les époques, leur ont servi pour élaborer les œuvres elles-mêmes. Mais nos connaissances sur les réalités matérielles et spirituelles d'où surgit l'art sont encore trop restreintes : les vestiges qui n'ont aucun caractère artistique, comme les restes humains et les outils, nous fournissent des renseignements si limités qu'il nous faut dans un premier temps considérer l'art quaternaire comme la seule source disponible d'informations historiques sur les idéologies qui lui sont sous-jacentes, avant que nous ne puissions passer à la résolution des problèmes posés par ses formes et ses méthodes artistiques. Nous pourrions mener à bien cette tâche grâce à l'analyse iconographique.

L'iconographie est le domaine de l'histoire de l'art qui a pour objet d'établir le contenu effectif d'une œuvre à l'aide de textes dont on peut prouver qu'ils ont avec elle un lien causal : il peut s'agir de traditions d'atelier ou d'écrits contemporains de l'œuvre et dont on sait qu'ils étaient largement répandus lorsqu'elle fut entreprise, ou encore de livres dont on a la certitude qu'ils furent lus par l'auteur. On peut ainsi avoir une idée précise du sujet littéraire qui a été imposé par le commanditaire ou que l'artiste a lui-même choisi parce que ce thème stimulait son travail de création. Avec cela, on n'épuise pourtant pas le contenu de l'œuvre d'art car le texte de référence ne nous dit finalement rien sur l'idée qui est à la base de la conception formelle, le sentiment esthétique, ou le type de l'objet figuratoire, alors qu'ils font tous trois incontestablement partie du contenu ; on pourrait d'ailleurs en dire tout autant des causes historiques et des fonctions de l'œuvre. Prenons pour exemple les *Synagogues* de Bamberg et de Strasbourg qui datent du XIII<sup>e</sup> siècle : nous pouvons établir ici une distinction entre le *thème manifeste* (l'ancienne église vaincue à laquelle s'oppose la nouvelle église victorieuse) et l'*idée latente* (le conflit entre la beauté et la chasteté d'une jeune fille, et dans le cas de Strasbourg, son issue tragique). Le même thème manifeste peut admettre au cours d'une même période plusieurs idées latentes très différentes les unes des autres. La *Synagogue* de Bamberg offre ainsi un contraste frappant avec celle de Strasbourg : elle nous montre en effet un corps robuste qui subit l'assaut d'une

force extérieure et qui fléchit comme un arbre sous la bourrasque, son mouvement s'organisant sur une courbe ouverte et qui n'a pas de fin. Par le choix qui est fait d'un certain type de corps, la teneur de sa conception ou le sentiment esthétique auquel elle renvoie, l'idée latente peut ainsi reléguer au second plan le thème manifeste et même entrer en contradiction avec lui. C'est le cas pour la sculpture de Strasbourg : le sentiment du tragique qu'elle exprime va complètement à l'encontre des catégories du catholicisme. La définition conventionnelle de l'iconographie limite son objet à la seule mise en évidence du sujet littéraire, autrement dit du thème manifeste ; mais elle conduit dès lors à une histoire de l'art qui s'avère incapable de traiter de la relation entre le contenu et la forme, c'est-à-dire de l'art lui-même, et qui ne peut envisager l'histoire que castrée.

Nous sommes ici devant deux points de vue diamétralement opposés : une conception largement aveugle à l'art, et une conception relativement indifférente aux textes. La première se refuse à quitter un domaine limité, mais apparemment sûr, pour s'engager dans ce qui semble être l'arbitraire d'une multitude d'interprétations possibles. La seconde, par contre, n'accepte pas de laisser sans commentaires les œuvres pour lesquelles on ne possède pas de sources écrites (et c'est effectivement le cas pour les périodes historiques antérieures à l'apparition de l'écriture), ou pour lesquelles il n'en existe pas, car aucun théologien ne s'est intéressé à la codification de ce sujet. Dans le meilleur des cas, un texte peut seulement rendre crédible ce qu'a déjà dégagé l'analyse de l'œuvre elle-même, ou bien nous aider à reconnaître dans l'image certains contenus propres aux croyances du passé et dont nous avons perdu la signification. Les textes ne nous permettent pas d'affirmer qu'un contenu particulier sera effectivement présent dans une œuvre donnée, c'est au contraire l'imagerie d'une œuvre qui détermine les textes qui pourront être utilisés pour vérifier l'analyse. Tant qu'on ne vit dans l'Agnès Sorel en Madone de Fouquet rien de plus qu'une Vierge à l'Enfant, il était inutile de rechercher des textes de référence. Mais lorsque l'étude des couleurs employées, du simple fait qu'elles s'écartent aussi résolument de celles qui sont couramment utilisées pour toutes les autres Vierge à l'Enfant, nous permet de conclure que cette œuvre traite en fait de la résurrection du corps d'Agnès Sorel et de son « ascension », dissimulées sous l'image d'une Vierge à l'Enfant, il nous faut dès lors avoir recours à des textes et à des comparaisons analogiques. Toutefois, si ces sources littéraires vont au-delà du tableau lui-même, en associant par exemple l'*ostentatio* (le sein découvert) et la *conceptio immaculata* (l'immaculée conception), ils ne sont plus d'aucun recours

pour l'interprétation de l'œuvre et ils peuvent même lui faire courir un certain risque, dans la mesure où ils pourraient en effet nous amener à poser la question de savoir s'il est vraiment possible de mourir en couches après avoir conçu sans péché. Quelles informations peuvent nous apporter les textes qui concernent Fouquet lui-même pour déterminer avec précision l'idée latente contenue dans ce tableau ? Avait-il souscrit à cette appropriation privée de la mythologie chrétienne, ou bien est-ce que ses petits anges aux formes lourdes, repoussants et comme irradiés d'un feu infernal ne sont pas en fait de petits diables qui représentent symboliquement la mauvaise conscience d'Agnès Sorel —et du commanditaire de l'œuvre— ? Toute iconographie peut s'envisager à plusieurs niveaux : celui de la société, à travers ses représentants officiels, celui de certaines couches sociales, et celui de l'artiste. Ces stratifications peuvent soit totalement fusionner, soit se différencier complètement, de telle sorte que nous aurons soit un seul, soit trois contenus radicalement différents. Si l'on n'admet pas cette dernière possibilité, il est impossible d'établir, par exemple, l'iconographie de la *Vierge aux rochers* de Léonard.

Dans ces conditions, tout iconographe qui, vis-à-vis du sujet, ne fait confiance qu'aux textes devrait pour chaque œuvre exiger de son auteur une déclaration sur l'honneur. Mais il lui faudrait également faire la preuve que celle-ci exprime bien verbalement les intentions réalisées dans l'œuvre et qu'il ne s'agit pas d'une rationalisation des désirs chimériques et de l'impuissance de l'artiste. La raison de ce conflit tient à la nature même des faits, c'est-à-dire à cette sorte de faille qu'il y a entre le *sujet manifeste* et l'*idée latente* d'un côté, et de l'autre entre la forme et le contenu. Si le sujet « socialisé » peut admettre plusieurs idées, dans la mesure où une classe détermine la commande et la position de classe de l'artiste, de même chaque idée permet des réalisations de contenu différentes —qui n'ont d'ailleurs pas une valeur esthétique et historique semblable—. Ces variations du rapport entre le général (l'idée) et le concret deviennent d'autant plus importantes que la vie sociale réelle utilise des formes générales identiques ou très semblables pour des usages et pour des contenus très différents. C'est ce que Van Gennep, par exemple, a bien mis en évidence dans *Les Rites de Passage*, en montrant combien rites d'initiation et rites de re-naissance sont proches les uns des autres. Il en résulte d'importants risques d'erreur ou d'incertitude, d'autant qu'il nous est plus facile de percevoir l'idée directrice d'une œuvre d'art que son contenu concret ou sa finalité : l'idée appartient nécessairement aux grandes généralités humaines. Mais l'étude du contenu nous est indispensable si

nous voulons utiliser en tant que document historique une œuvre artistique majeure. Car l'art n'est pas plus une imitation des conditions et des événements sociaux qu'une imitation de la nature : il réalise au contraire l'interpénétration du secteur dominé matériellement — par les moyens et les forces de production dont peut disposer une époque donnée — (le réel) et du secteur non dominé ou dominé seulement par l'imagination (le rêvé) ; c'est une interpénétration entre l'existant et l'idéal. Ces faits n'ont qu'une importance relativement restreinte pour la reconstruction de l'iconographie paléolithique car nous n'avons à faire ici que le constat des contenus significatifs qui se transmettaient de génération en génération ; par contre, lorsque nous voulons utiliser cette iconographie pour esquisser un tableau historique de la réalité quaternaire, cette distinction entre les facteurs réels et idéels, qui sont confondus dans l'art, prend aussitôt une importance capitale. Et c'est là que nous rencontrons les difficultés principales, mais elles ne reposent que partiellement sur l'absence de tout élément de comparaison littéraire.

Cette faille interne à la signification de l'œuvre est encore renforcée par le désaccord entre la forme et le contenu qui rivalise avec elle. Les formes et les relations entre les formes n'ont aucune dépendance fonctionnelle vis-à-vis du contenu ou de la signification, mais elles possèdent leurs propres sources autonomes. C'est en cela qu'elles ont le pouvoir de déterminer des contenus différents plutôt que d'être totalement déterminées par l'un d'entre eux. Cette discontinuité a contraint tous les iconologues à rechercher d'abord des textes sources, ce qui a entraîné une iconographie indépendante de la théorie des formes et une théorie des formes autonomes par rapport au contenu, quel qu'il soit. Mais ce qui, à première vue, peut passer pour un manque de congruence absolue entre le contenu et la forme, ne veut pas dire pour autant que ceux-ci n'entretiennent aucune relation réciproque. Chez différents artistes de la même époque ou même dans l'œuvre d'un seul et même peintre, cette relation peut s'avérer plus ou moins serrée ou distendue : contenu et forme peuvent soit tendre l'un vers l'autre, soit diverger au point d'avoir chacun des sources complètement différentes, parfaitement arbitraires. Dans ce cas précis, l'interprétation est particulièrement malaisée. Mais même s'ils se correspondent au mieux, il n'en demeure pas moins un problème que connaissent bien les théoriciens de l'art : toute œuvre renferme une chaîne de signification dont le commencement ne se trouve pas dans le sujet, dont la fin n'est pas dans la forme mais qui se situe au contraire derrière elle. Une iconographie qui ne prend pas en compte cette « valeur symbolique » de la forme exclura toujours l'art en tant que tel

et éliminera en fait tout rapport du contenu à la forme et de la forme au contenu.

(21/3)

Bien que les frontières entre l'unité et le conflit de la relation contenu/forme soient fluctuantes, l'iconographie nous dit toujours ce que les paléolithiques ont pensé et ressenti, tandis que les analyses fondées sur la théorie de l'art nous montrent comment ils l'ont représenté ; ces méthodes nous conduisent à une connaissance plus approfondie de l'essence de l'*homo sapiens* paléolithique que ne pourraient le faire ses idéologies. Car nous ne pouvons en fait appréhender celles-ci que par celles-là : bien souvent, ce sont des rapports purement formels, et même purement quantitatifs qui nous fournissent la clé d'un problème d'ordre iconographique, ou du moins l'une des nombreuses clés nécessaires.

La faille primordiale qui est interne à la signification d'une œuvre d'art, ainsi que celle qui sépare son idée de sa signification, implique donc nécessairement que l'interprétation de l'art quaternaire contient un facteur d'incertitude important. Espérer des solutions uniques et définitives, c'est en fait renvoyer la question aux calendes grecques ; c'est aussi exiger de l'archéologie paléolithique ce que la science n'a réalisé dans aucun autre domaine, y compris les mathématiques. Dans chaque discipline, on commence par des hypothèses —ou, pour parler subjectivement, des intuitions— et la tâche de l'homme de science, ou des générations de savants, c'est bien sûr de les vérifier. Une science sans intuition n'est rien d'autre qu'une stupide énumération de soi-disants faits qui, dans la mesure où ils ne sont pas compris, ne constituent pas des données mais des « faits pétrifiés ». Avant de pouvoir débattre des voies qui conduisent de l'hypothèse (intuitive) à sa meilleure vérification possible, il nous faut d'abord soumettre à l'analyse les méthodes mêmes d'établissement des faits.

## II

L'art quaternaire a été interprété jusqu'ici à partir de trois axiomes peut-être indispensables au cours des premières étapes d'une science aussi jeune que l'archéologie de la préhistoire mais qui ne correspondent pas, comme nous le montrerons, à la nature des créations de l'*homo sapiens paleolithicus*. Ces axiomes prennent plutôt racine dans les préjugés déterminés historiquement des spécialistes contemporains confrontés à

(Paragraphe 1 :  
Bem, 22/6).

des matériels inhabituels et d'interprétation difficile : il ne peut donc s'agir que d'hypothèses de travail provisoires. Il est aujourd'hui indispensable de les soumettre à un examen critique afin éventuellement de les modifier ou de les compléter car ils font obstacle à la compréhension profonde des documents connus, aussi bien d'un point de vue historique qu'artistique ; en cela, ils rendent impossible une iconographie de l'art quaternaire fondée sur des méthodes scientifiques. Celle-ci doit en effet se fixer comme but la redécouverte des contenus idéologiques de la société paléolithique tels qu'ils étaient exprimés formellement par ses artistes au moyen de divers procédés : la représentation d'animaux isolés dans différentes attitudes, l'association de figures animales en petits groupes d'espèces semblables ou différentes, ou bien les grands assemblages d'animaux, d'anthropomorphes et de signes se déroulant le long d'une paroi ou occupant tout un plafond.

*Le développement qui suit est propre à Bem.*

Si l'iconographie se propose donc *d'identifier* les éléments-picturaux qui ont leur modèle dans la nature et les figurations abstraites qui sont des inventions de l'esprit humain — comme les signes, les points, etc. (2), elle n'en reste pas là car elle refuse le principe selon lequel l'art se limiterait à la reproduction et à la restitution, c'est-à-dire à la pure et simple imitation. Elle doit au contraire interpréter les figures réalistes et abstraites comme des représentations effectives des croyances, des événements historiques, des idéologies de toute nature ou des rites et cérémonies des différentes tribus à différentes époques. Dans tous les cas, l'identification est le préalable de l'interprétation, la désignation est la condition de l'iconographie, et celle-ci est à son tour la *conditio sine qua non* pour comprendre les méthodes de création et les valeurs formelles de l'art paléolithique. Comment devons-nous dès lors regarder ces œuvres pour pouvoir les interpréter correctement ? (3) On n'a jusqu'à présent répondu à cette question que par trois hypothèses de travail : l'isolement des figures, la théorie du palimpseste et la classification statistique.

*(Paragraphe 2 : Bem).*

La première hypothèse, celle de l'isolement des figures, postule que l'*homo sapiens* du paléolithique supérieur était incapable de réaliser une composition picturale. Il aurait donc disposé les animaux dans n'importe quel sens et sans respecter aucune règle : la juxtaposition dans le même plan pictural d'animaux, d'humains et de signes n'aurait aucune signification intentionnelle. Cette présupposition a justifié le procédé « scientifique » qui consiste à séparer dans l'analyse chaque animal de son voisin, à dissocier les animaux, les signes, et les anthropomorphes. Mais dans la mesure où chaque animal

manifeste une cohésion parfaite et que celle-ci résulte d'une très grande capacité des paléolithiques à élaborer la forme, ce que personne n'a jamais nié, on sous-entendait par là-même qu'il existe une différence fondamentale entre la représentation artistique d'un objet isolé et celle d'un ensemble d'objets. Une telle idée repose sur une conception très limitée de ce qu'est effectivement la création artistique : cette différence n'est qu'une différence de degré car les méthodes essentielles de la composition sont toujours les mêmes, qu'il s'agisse d'un seul objet ou d'un ensemble d'objets ; dans ce dernier cas, viennent seulement s'y ajouter des principes d'agencement qui sont d'une importance secondaire.

Que d'aussi grands artistes se soient contentés de penser les objets en terme d'isolement durant des siècles et même des millénaires, il y a là quelque chose d'in vraisemblable, d'autant plus qu'il ne s'agit pas de figurines en ronde-bosse, mais de représentations dans un plan pictural. Le mobile évident d'une aussi fallacieuse limitation, c'est le besoin qu'éprouvent les spécialistes contemporains de préserver à tout prix une conception du progrès qui leur est chère, bien qu'elle ne trouve aucune application *directe* dans le domaine de l'art ; ils en font même une métaphysique en soutenant que le Quelque Chose (la composition, ou la représentation de l'espace, par exemple) succède au Rien (la totale incapacité à cela des paléolithiques). Il est dès lors presque inévitable de s'empêtrer dans des contradictions d'ordre historique. Dans la mesure où les rares documents artistiques dont la composition intentionnelle était impossible à nier, appartiennent à l'Aurignacien, (4) on est arrivé à cette conclusion paradoxale que la capacité de composition avait régressé entre l'Aurignacien et le Magdalénien alors que l'habileté à élaborer la forme faisait simultanément des progrès considérables dans la représentation des animaux isolés (5). La prétendue incapacité des artistes à la composition n'est donc qu'une conception *a priori* qu'il faut abandonner aussi vite et aussi complètement que possible.

(Paragraphe 3 :  
Bem).

La seconde des hypothèses dont nous avons déjà parlé est celle du palimpseste. Elle affirme que dans tous les cas où ont été superposées à un même endroit du plan pictural plusieurs figures animales ou signes, nous sommes en présence d'une séquence chronologique : la couche inférieure qui comporte les figures recouvertes est la plus ancienne, celle qui la recouvre est la plus récente. Il s'agit là d'une des idées fondamentales qui ont conduit l'Abbé Breuil à mettre en place et à préciser la chronologie relative de l'art paléolithique. Mais l'on n'a pas pour autant le droit d'attribuer à l'hypothèse du palimpseste une validité absolue.

(Paragraphe : 4  
Bem, 22/14,  
21/13).



*(Le développement qui suit est propre à Bem).*

Nous ferons observer, en tout premier lieu, qu'une superposition de deux couches l'une sur l'autre, aussi irrécusable soit-elle, ne nous dit pas en soi quel laps de temps s'est écoulé entre l'exécution de la couche sous-jacente et celle de la couche supérieure. Pour peu que l'on admette que ce principe d'une accumulation des figures animales sur une même surface soit lié à des exigences d'ordre idéologique même type de vénérie pour différentes espèces ou présence de différents clans au cours de la même cérémonie) ou d'ordre esthétique (espace transparent), la superposition de couches peut être le fait d'un seul et même acte artistique et seulement concerner les étapes techniques de l'exécution d'une œuvre globale (et) possédant une cohésion spécifique. Dans ce cas, la construction en couches successives ne signifie rien sur le plan chronologique (6).

Deuxièmement : les artistes qui sont intervenus tardivement avaient parfaitement la possibilité de faire disparaître les œuvres anciennes, en lavant les colorants s'il s'agissait de la peinture, ou en oblitérant les traits par égrissage, s'il s'agissait de gravure. C'est d'ailleurs ce qu'ils ont fait dans de nombreux cas démontrables. Si l'image ancienne a donc été conservée, en partie ou en totalité (7), on peut supposer que les artistes l'ont incluse de propos délibéré dans l'organisation de leur œuvre. Bien que nous ayons là une élaboration historique par couches successives, l'ensemble peut toutefois avoir une unité globale d'un point de vue iconographique.

*(Propre à Bem).*

En ce qui concerne le contenu, la question chronologique est en effet sans importance, tant qu'on ne peut reconstituer complètement la différence entre la première et la dernière version, et qu'on ne peut pas en déduire l'évolution de l'idéologie.

Enfin en dernier lieu, les différentes techniques (peinture et gravure) ou les différents colorants peuvent avoir eu des valeurs symboliques et leur emploi simultané correspondre à une volonté précise. Ceci vaut surtout pour la période la plus récente, lorsque fut institué entre des couleurs, des significations symboliques et des clans un rapport d'association devenu traditionnel. Il est probable qu'un tel rapport a pour seule origine les hasards des lieux où avaient été découverts les matériaux nécessaires à l'exécution des œuvres ; mais dès qu'il fut entré dans l'usage courant, ce rapport se maintint avec d'autant plus de rigidité qu'il permettait aux clans en guerre de se distinguer les uns des autres (8).

Si nous raisonnons sur le fait que, même dans le domaine des outils et des armes, où le critère décisif est en dernière analyse l'utilité pratique, nous voyons se maintenir des formes anciennes alors que des formes plus récentes et meilleures sont déjà

présentes, il est d'autant moins possible d'admettre qu'une couleur précise ou son emploi technique — comme par exemple le contour ou le remplissage des figures — puissent être abandonnés quand une couleur ou un autre emploi sont devenus d'un usage courant.

Un conservatisme de cet ordre peut avoir — à côté de ses motivations iconographiques et symboliques — des bases purement formelles comme par exemple la représentation de l'espace par la transparence des corps : cette méthode, qui s'est développée avec la superposition de plusieurs animaux au même endroit du plan pictural, rend l'animal situé à l'arrière plan visible par la transparence de l'animal situé à l'avant plan comme si celui-ci n'était pas un corps solide. Pour conclure, nous dirons que les couches en palimpsestes *peuvent* avoir une explication d'ordre historique, mais il n'y a là aucune exclusive et même celles qui remplissent cette condition ne s'opposent ni à une cohésion iconographique intentionnelle, ni à la volonté, de la part du dernier artiste intervenant sur la paroi de constituer une composition formelle unitaire. Chaque cas doit être analysé isolément et concrètement.

(A partir d'ici, 22/6 donne pour ce paragraphe une fin qui leur est propre).

Un autre argument va dans notre sens : bien avant l'apparition des couches en palimpseste, on utilisait déjà simultanément des couleurs différentes (rouge et jaune, rouge et noir), ou même différentes techniques de gravure dans une même œuvre et à l'intérieur d'une même période, pour différencier des positions sociales, des groupes politiques ou des sentiments esthétiques (ou encore pour caractériser des contenus bien précis) (9).

(Bem 21/3)

El Castillo nous en fournit un des exemples les plus frappants. L'Abbé Breuil soutient que les biches situées sur le dos des bisons affaissés ont été peintes à l'Aurignacien ancien et que les bisons appartiennent au contraire à un Magdalénien avancé (fig. 57). C'est une possibilité, et l'on ne peut alors qu'admirer la grande force de la composition qui associe étroitement des œuvres appartenant à des époques aussi éloignées l'une de l'autre dans une cohésion évidente, riche de sens et immédiatement accessible (10). Mais il est également possible que cette composition ait été réalisée en une seule fois et que les biches aient été peintes dans un style archaïque pour de toutes autres raisons : il pourrait s'agir par exemple de justifier par l'ancienneté de sa présence en ces lieux, la revendication du clan de la biche sur la possession exclusive de la caverne.

(Propre à Bem, 21/3).

(Pour des centaines de fresques) la disjonction des ensembles en couches picturales correspondant à des périodes historiques

(On retrouve ici BEM).

très éloignées les unes des autres, conduit à admettre qu'une situation de départ vide de sens est suivie, après des siècles et même des millénaires, par une conclusion pleinement signifiante : cela est totalement invraisemblable dans la plupart des cas. Aussi faut-il étudier concrètement chaque œuvre en elle-même.

(Paragraphe 5, BEM, 21/3, 21/6).

Ces deux hypothèses de travail, l'isolement et le palimpseste, sont de nature strictement analytique ; seuls diffèrent les domaines auxquels elles s'appliquent : la première concerne la création des formes artistiques, la seconde l'évolution historique. La troisième hypothèse, la classification statistique bien que fort limitée, apparaît dès lors comme la seule tentative encore possible d'aller dans le sens d'une synthèse. Cette méthode consiste à faire la somme de tous les exemplaires d'une même espèce animale, d'une même catégorie de signes ou d'anthropomorphes, etc. La valeur scientifique de cette procédure dépend du nombre de différenciations qui demeurent identifiables dans le résultat de l'addition. Elle est à son minimum lorsqu'on fait cette somme *en bloc*, pour l'ensemble d'une cavité, car dès lors toutes les différences liées à l'évolution historique disparaissent. Toutefois une statistique prenant en compte les étapes particulières de l'évolution peut elle-même conduire à des erreurs graves si l'on considère exclusivement les quantités obtenues. Au plafond d'Altamira, par exemple, les bisons sont majoritaires alors que cette œuvre a manifestement été créée par un clan qui avait pour totem la biche.

(La précision suivante est propre à BEM et 21/3).

Dans la mesure où le clan qui l'avait emporté demeurait en possession de la caverne, la représentation de l'adversaire vaincu avait plus d'importance que celle du vainqueur si l'on voulait fixer dans la mémoire collective le souvenir de l'événement historique qui avait constitué le clan ou qui lui avait donné une complète hégémonie.

(21/3 seulement).

Ainsi peut s'expliquer la fréquente récurrence du bison à Hornos de la Peña ; le clan (féminin) du cheval, qui l'avait vaincu, ne cessa de le représenter de l'Aurignacien moyen au Magdalénien moyen : au début, les bisons sont en nombre égal à celui des chevaux, à la fin ils sont figurés seuls, mais dans tous les cas, ils portent un signe indiquant leur défaite. Toutefois, les statistiques différenciées peuvent avoir une valeur scientifique considérable qui aille au-delà de l'histoire propre d'une cavité.

(21/3 et 21/6 seulement).

Nous trouvons par exemple, au Portel comme aux Combarelles, une combinaison dans laquelle les chevaux sont majori-

taires et les bisons minoritaires ; si dans les deux cas, cette répartition semble bien avoir eu une cause identique, qui est l'histoire des relations entre ces deux clans, il est fort probable que chacune de ces deux cavernes contient un épisode différent de cette même histoire car la proportion de bisons est bien plus importante au Portel qu'aux Combarelles. Il n'est possible de déduire de telles statistiques une conclusion ayant effectivement une valeur scientifique que si l'on a au préalable une compréhension précise des relations qualitatives entre les différentes espèces animales (attitudes figurées, positions relatives, etc.).

Seules ces données nous permettent d'établir, par exemple, que le clan du cheval de La Pileta, figuré en jaune dans cette caverne, ce qui l'associe aux représentations de serpents, est bien celui que nous retrouvons ensuite pour une courte période à Ardales, en tant que clan invité, puis de nouveau à La Pileta, où son retour semble lié à la victoire qu'il a remportée sur le clan du bœuf avec l'aide du clan du cerf d'Ardales. A partir de ces relations qualitatives, nous pouvons également comprendre que le clan de la biche, expulsé du Castillo à une période bien déterminée, fait d'abord une brève apparition à Pindal, puis s'installe pour une plus longue période à Las Covalanas avant de revenir en définitive au Castillo qu'a abandonné le clan du bœuf qui y avait fait irruption. Mais cette compréhension des données qualitatives est impossible tant que l'on n'accorde de valeur qu'aux seules hypothèses analytiques de l'isolement et du palimpseste.

(21/3 et angl. seulement).

L'utilité scientifique de la méthode analytique se limite donc à l'identification de chacun des objets représentés par rapport à son modèle naturel, et à l'établissement d'une chronologie relative ; si l'on se fixe ces seuls objectifs, on pourra donc utiliser cette méthode pour une première approche des documents dont la découverte est récente, à condition de procéder avec autant de rigueur et de discernement qu'il est possible. Mais, d'un point de vue plus général, cette méthode a également empêché les préhistoriens de reconnaître l'essence effective de l'art paléolithique à partir de ses contenus et de ses formes, elle a réduit à presque rien les possibilités d'interprétation, et surtout elle a conduit à une conception tout-à-fait partielle et partiale de la civilisation paléolithique et de son rôle dans l'histoire de l'humanité. Il nous faut dire quelques mots de ces conséquences négatives (11).

(Paragraphe 6 : BEM, 22/6, 21/3).

Comme cet essai ne concerne que l'interprétation des contenus de l'art paléolithique, nous n'entrerons pas dans la critique

(Paragraphe 7 : 21/3 et 22/6).

de détail de cette caricature d'histoire de l'art qui, d'un côté, soutient que la composition, la représentation de l'espace et du mouvement sont absentes de ces œuvres, mais qui, d'un autre côté, n'aborde même pas les problèmes posés par la construction de la figure isolée, comme par exemple les règles de proportion (12). Parce qu'ils se fondaient sur les trois axiomes dont nous venons de parler, les préhistoriens se sont sentis en droit d'exclure de l'analyse tous les rapports formels internes que l'on peut observer sur les animaux pris isolément, aussi bien que les relations entre différentes figures situées sur la même surface picturale ; l'interprétation, dès lors, ne pouvait aller au delà de la simple identification qu'en exploitant un certain nombre de faits contingents. La tradition académique en reconnaît deux groupes principaux : d'une part, la position topographique des représentations animales à l'intérieur de la caverne, et d'autre part, certaines marques distinctives qui sont liées aux animaux pris isolément, et qui se subdivisent elles-mêmes en deux catégories : les armes qui sont figurées sur les corps des diverses espèces, et les ventres pendants de certains sujets. Les préhistoriens ont déduit de tout cela que le contenu de l'art paléolithique était lié à la magie, et plus précisément à la magie de chasse et à la magie de fertilité.

*(Paragraphe 8 :  
BEM, 21/3 et  
22/6).*

Il ne fait aucun doute qu'une grande partie des œuvres qui nous sont parvenues se trouvent situées loin de l'entrée des cavernes, dans des lieux cachés et d'accès difficile. Mais Capitán, Breuil et Peyrony (13) ont fait à ce sujet deux remarques importantes (14) : dans certains cas, les œuvres ont été réalisées à l'entrée même des cavités. Plus généralement, il est très risqué de tirer des conclusions sur ce qu'était la décoration à l'époque paléolithique à partir de ce qui s'est conservé jusqu'à nous, car les œuvres situées dans le voisinage de l'entrée ont pu être détruites dans la mesure où elles étaient plus que d'autres soumises à l'action corrosive de l'air et de l'humidité (15). Mais les faits sont certainement plus complexes que ne le laisserait penser cette fausse alternative entre l'entrée et les fonds. A El Buxu, par exemple, les deux ensembles artistiques les plus anciens s'ordonnent (16) autour d'un puits qui a dû avoir une activité hydrologique à l'époque, ce qui laisse à penser que le contenu idéologique de ces œuvres était, (ici comme dans d'autres cas), associé à l'eau (17). Le groupe humain qui est arrivé à une époque plus tardive a recouvert alors de ces œuvres (18) les zones précises où elles pouvaient interdire aux anciens groupes un accès ou une sortie facile (19). A un endroit ont été représentés les contenus strictement idéologiques, à un autre, les événements historiques (20), de telle manière que ces deux types de sujets sont situés loin l'un de l'autre. On trouve exactement la même dissociation à Los Casares :

les représentations idéologiques se trouvent près de l'entrée alors que les événements historiques sont situés bien plus loin dans les fonds, comme si l'on avait voulu établir de propos délibéré une distinction entre les deux thèmes. Dans les deux cas, il s'agit d'un clan du cerf.

Une semblable séparation se rencontre d'une façon particulièrement évidente à Mazaculos (Asturies), où la magie de renaissance est indiquée seulement par un signe magique (VV), et le groupe social seulement par des ponctuations, c'est-à-dire par les empreintes des extrémités des doigts des membres (21) du clan ; ces deux signes, très dissemblables et relevant d'intentions très différentes, sont situés dans deux petites salles distinctes d'une cavité de dimension assez restreinte. Dans les sites où les conceptions du monde, l'idéologie, et l'histoire n'ont pas été représentées séparément mais l'une à côté de l'autre, comme à la Peña de Candamo, toutes les œuvres d'art sont regroupées sur une seule paroi qui ne se situe ni à l'entrée ni au fond de la caverne (nous excluons, bien sûr le cas des salles consacrées à des animaux ayant une fonction spécifique).

(21/3 et Angl. seulement).

Aux Trois-Frères, il semble que deux galeries de cette caverne aient eu une signification totalement différente. Une de celles-ci ne comporte sur toute sa longueur que des mains et des ponctuations : comme nous le démontrerons plus loin, il faut certainement voir là le parcours suivi par la procession des membres du clan initiés conduisant les candidats à l'initiation (c'est également le cas pour les zones les plus profondes du Castillo et de Pindal). Dans l'autre galerie, par contre, on trouve des animaux gravés ; pour autant qu'on en puisse juger à partir de la publication très incomplète, ce décor figure une bataille.

(BEM seulement pour cette fin de paragraphe).

Lorsque les relations entre les différents ensembles d'un même site ne sont pas aussi clairement distinguables, c'est que de nombreux groupes humains qui étaient en conflit les uns avec les autres, se sont succédés dans l'occupation de la caverne ou bien se la sont partagée, comme c'est le cas à La Pileta. Il faut alors, pour comprendre le principe de distribution topographique des œuvres en faire une étude chronologique. La caverne de Castillo en fournit un exemple très clair : (fig. 59) la plupart des œuvres aurignaciennes sont réparties dans la longue galerie qui, sur la droite, conduit de la salle principale vers les fonds, alors que les œuvres du Solutréen sont massivement regroupées dans la partie gauche de la caverne, et plus précisément dans un passage entre les salles deux et trois ainsi que

(Paragraphe 9 : BEM, 21/3 et part. 21/6).

dans les recoins adjacents. Les peintures et gravures attribuables au Magdalénien ancien sont apparemment disposées comme si elles s'opposaient à celles du Solutréen : nous les trouvons à l'entrée de la galerie déjà mentionnée et elles nous montrent ainsi que l'intention de ceux qui les ont réalisées était d'interdire l'accès vers les profondeurs à tous les autres groupes, et en particulier au clan du bison. Ce dernier releva le défi, mais fut vaincu : c'est alors (Magdalénien III et V) que son vainqueur, le clan de la biche, exécuta les peintures célébrant cette victoire qui se trouvent à l'entrée de la longue galerie qui conduit vers les fonds. La distribution d'ensemble de ces décors pariétaux est dominée par les rapports de forces des groupes humains, par leur évolution historique, mais aussi par les données propres à l'espace spécifique de cette caverne, telles qu'elles s'imposaient aux différents clans, qu'ils aient paisiblement cohabité et se soient réparti le territoire souterrain (comme à l'Aurignacien et au Solutréen) ou qu'ils se soient battus pour la possession exclusive de toute la cavité. Au Castillo, comme souvent dans d'autres sites, la fin de l'exécution des œuvres coïncide avec la fin des conflits. Chaque caverne possède sa propre distribution topographique des documents artistiques, mais celle-ci semble obéir à quelques règles fondamentales simples. Pour n'en mentionner que quelques-unes, il semble que les paléolithiques aient eu une certaine prédilection pour les emplacements d'accès difficile (22), soit parce que les rites d'initiation exigeaient une mise à l'épreuve des qualités autant physiques que morales des candidats, soit parce que l'on redoutait les contre-empoisonnements. Il faut signaler en outre que des thèmes qui se correspondent ont tendance à se regrouper : à côté d'une scène figurant la défaite d'un clan sera représentée sa victoire ultérieure sur un autre clan, ce qui est le cas à plusieurs reprises au Castillo. Quoi qu'il en soit, les localisations préférentielles (23) ne nous indiquent que les échelles de valeurs spécifiques aux différents clans, elles ne nous disent finalement rien sur les contenus concrets des œuvres. Les considérations magiques ou religieuses ont pu avoir une certaine importance, mais rien ne nous oblige à penser qu'elles aient dû jouer un rôle déterminant. Et ce n'est qu'à partir d'une préconception sur laquelle nous aurons à revenir, que le caractère totémique des contenus propres aux œuvres qui avaient le plus de valeur aux yeux des paléolithiques a pu être totalement éliminé de l'analyse.

(Paragraphe 10 :  
les 3 - 21/3,  
22/6).

Il me semble que la magie de chasse, en particulier ne peut être d'aucun recours pour expliquer les œuvres situées à l'intérieur des cavités. Les moyens magiques devaient en effet agir sur les animaux qui vagabondaient dans l'espace ouvert et

infini de la nature ou qui s'y dissimulaient : il fallait les attirer à un endroit où l'on puisse les tuer plus facilement. Il serait dès lors plus logique que les envoûtements se soient pratiqués en plein air, grâce à des dessins sur le sol — qui sont à jamais perdus — ou grâce à des dépôts d'œuvres mobilières — gravures sur os, peintures sur peau, etc. —. Cette hypothèse est d'ailleurs parfaitement confirmée par les faits ethnographiques. On peut cependant faire valoir deux arguments en faveur des théories traditionnelles : tout acte magique peut escompter une action à distance et, d'autre part, on pouvait vouloir rendre inopérante la magie en retour des animaux — si du moins l'on attribuait à ceux-ci un tel pouvoir — en dissimulant les œuvres magiques à l'intérieur des cavernes. Mais ces objections ne rendent que très partiellement compte de la contradiction fondamentale qui consiste à se livrer à des mises à mort magiques dans les profondeurs des cavités alors qu'on n'avait nullement l'intention d'y tuer des animaux, à quelques rares exceptions près, comme par exemple l'*ursus speleus* (24). Les faits rassemblés par Obermaier (*Fossil Man in Spain, 1924 p. 260*) fournissent un argument d'une portée beaucoup plus générale : un nombre relativement restreint des cavités qui ont servi d'habitat a été décoré et ce sont précisément celles qui sont les plus difficiles d'accès (25) ; très souvent les œuvres d'art n'appartiennent pas à la même période que les vestiges d'occupation ; enfin dans de nombreux sites les ossements animaux qu'on a retrouvés ne correspondent absolument pas aux espèces qui ont été figurées sur les parois — Marsoulas en est un bon exemple —. Chacune de ces observations prise individuellement suffirait à réfuter l'hypothèse que l'art monumental paléolithique est lié à la magie de la chasse. Faut-il en effet penser que les paléolithiques ne chassaient pas ou très peu durant les périodes où ils habitaient les cavités non décorées ? Si d'autre part, les cavernes qui ont été peintes l'ont été principalement pour des motivations liées à la magie de la chasse, d'où vient qu'on y ait trouvé si peu d'industrie (26) et que les vestiges osseux appartiennent à des espèces qui n'ont pas été représentées sur les parois ? Cela veut-il dire que ces animaux étaient chassés sans qu'on ait recours à la magie ? C'est en effet la question que l'on peut poser à propos du renne : bien qu'il soit très rare dans l'art monumental, il constituait — si l'on en croit le témoignage des couches archéologiques — le moyen de subsistance le plus important. Si l'on associe, comme le fait Obermaier, l'hypothèse de la magie de chasse avec la théorie qui conçoit les cavernes ornées comme des sanctuaires, il faut par conséquent supposer que nous avons affaire ici à une religion de la faim : c'est quelque chose d'un peu difficile à avaler, du moins pour un laïc. Comme nous le montrerons plus loin, il est possible



d'envisager pour les pointes de flèches et les armes qui ont été figurées sur les animaux, toute une série d'explications différentes et qui sont tout aussi vraisemblables que celles de la prétendue magie de chasse (27).

(21/3-22/6 et  
Angl.).

Les fresques peuvent, par exemple, représenter des chasses particulièrement fructueuses qui s'étaient déroulées dans le passé ; elles peuvent ainsi commémorer des événements pour lesquels les envoûtements ne sont plus d'aucune utilité, quand bien même ils auraient pu jouer un rôle à cet instant précis. Le fléchage de certains animaux peut signifier qu'il s'agit là de sacrifices qui étaient offerts aux morts à titre de provisions pour leur voyage dans l'au-delà : on a en effet trouvé dans la sépulture magdalénienne de Saint-Germain-la-Rivière (Gironde) des offrandes alimentaires de bison et de renne. Il peut également s'agir d'images servant d'exemples, d'une sorte de matériel pédagogique pour l'enseignement des techniques de chasse, qui était utilisé au cours des initiations. Certaines armes pourraient avoir été les « boucs émissaires » (28) dans les cérémonies de propitiation des animaux —ou des ennemis— tués (29). Mais surtout, les armes figurées peuvent symboliser des affrontements entre les différents groupes humains qui représentaient leur unité sociale sous la forme d'un animal : les armes nous indiqueraient alors que certaines fresques (30) ont un contenu historique et qu'elles représentent l'anéantissement de l'adversaire au cours des luttes pour la possession des cavernes.

(Paragraphe 11 :  
Le début est  
propre à BEM ;  
il ne se retrouve  
dans aucun autre  
état).

L'interprétation de certaines figures comme sortilèges de fécondité n'a de sens que si l'on considère la thèse de la magie de chasse comme la seule explication possible de l'art pariétal. Mais dans ce cas, on peut se demander pourquoi les paléolithiques ont aussi souvent « abattu » des animaux gravides, ce qui serait effectivement un gaspillage irrationnel de leur meilleure et presque unique matière première (31). Dans certaines images en effet, la mise à mort symbolique et l'incitation magique à la fécondité s'annulent mutuellement, si du moins on se refuse à les expliquer par le fait qu'il était plus facile de tuer des femelles pleines. Par contre, si l'on fait l'hypothèse que l'animal représente l'unité d'un groupe humain, on peut alors penser que les paléolithiques voulaient ainsi figurer la fécondité du clan et peut-être même la re-naissance magique de son chef mort au combat (32). On s'est efforcé récemment (33) de réfuter la magie de fécondité à partir d'une observation qui a un caractère double : d'une part, la gravidité des animaux augmente le volume de leur corps en largeur et non vers le bas ; d'autre part, on trouve des sujets mâles qui ont le ventre pendant. L'auteur en déduit que nous avons à faire dans tous les cas à des

animaux qui se sont remplis la panse et qui sont dès lors plus faciles à abattre que les bêtes affamées ; mais, telle qu'elle est démontrée, cette hypothèse est loin d'être convaincante (34). Si par contre on admet que les artistes paléolithiques avaient en vue l'accroissement des clans et non celle des différentes espèces animales, on peut envisager qu'à l'encontre de tout naturalisme et malgré la justesse habituelle de leurs observations anatomiques, ils aient représenté la gravidité animale sous la forme de la gestation humaine (35). Les ventres pendants des animaux mâles s'expliquent par la théorie de la double causalité de la naissance que l'on rencontre souvent dans les tribus primitives de chasseurs : une des causes est sociale, l'autre physique. L'ancêtre mort pénètre d'abord dans le corps de l'homme qui le transmet ensuite à la femme au cours du rapport sexuel. Si l'on s'en tient aux critères du réalisme, on ne peut dans un tel cas faire progresser l'interprétation ; il en va de même lorsque nous cherchons à comprendre les associations pariétales où une femelle monte un mâle, comme par exemple à Ardales (36). L'artiste n'a nullement voulu représenter la reproduction, qu'elle soit humaine ou animale, mais plutôt une scène de magie de la re-naissance. Nous ne nions pas qu'il ait pu exister une magie de fécondité ou de destruction ; la question est de savoir si nous la trouvons dans l'art mobilier ou dans l'art pariétal, si elle s'applique, suivant le cas, à une espèce animale ou à un groupe clanique, et finalement si ce qui nous est signifié là renvoie à une observation physiologique ou à un contenu idéologique.

L'interprétation de l'art pariétal à partir des « accidents », des faits contingents que nous venons d'examiner, est, à ce jour, la seule tentative que l'on ait faite pour comprendre l'iconographie quaternaire, mais elle souffre d'un défaut majeur : elle exclut de l'analyse une multitude de matériaux, sans atteindre pour autant les réalités concrètes (37). Si nous nous en tenons à l'aspect purement quantitatif, il faut souligner en effet que les animaux fléchés ou gravides sont en nombre très restreint : ils constituent environ 5 à 10 % de l'ensemble des figures pariétales connues. Aucune autre science ne reconnaît comme théorie générale de son champ une hypothèse qui repose sur des faits aussi limités. Même si l'on suppose que les interprétations proposées sont exactes, une majorité écrasante de figures ne pourrait dès lors s'expliquer que par l'élan créateur artistique. En les considérant à tort comme des produits de « l'art pour l'art » et en qualifiant, de façon tout aussi erronée, la magie d'« utilitaire », les spécialistes modernes ont inventé une alternative qui est un non-sens. Sans les contenus magiques et totémiques, les œuvres paléolithiques auraient été

(Paragraphe 12 :  
BEM, 21/3,  
22/6 et Angl.).

condamnées à un formalisme creux ; sans le besoin de créer de l'*homo sapiens* paléolithique, jamais les contenus n'auraient atteint la sphère de l'art. Or, c'est précisément parce que dans les œuvres quaternaires, la forme et le contenu sont liés de façon indissociable qu'il faut avancer ce double postulat scientifique : nous devons découvrir l'iconographie de toutes les œuvres sans aucune exclusion et toute réduction du champ d'explication ou des contenus significatifs doit être refusée tant qu'elle ne rend compte que d'une fraction minimale des matériaux, et ceci de façon extrêmement douteuse (38). En d'autres termes, nous devons non seulement faire passer au second plan l'explication par les données contingentes mais il faut aussi compléter par d'autres postulats les trois axiomes qui ont eu pour effet d'en surestimer la valeur.

Une telle révision se justifie également pour deux autres raisons qui diffèrent l'une de l'autre : nous commencerons par celle qui a un caractère plus particulier.

(Paragraphe 13 :  
BEM, 21/3,  
22/6, Angl.).

Parce qu'elles étaient insuffisantes pour interpréter les contenus effectifs des œuvres paléolithiques, les hypothèses de travail classiques ont inévitablement conduit à une reproduction défectueuse des originaux. Le principe du « calque fidèle », même si celui-ci est accompagné d'une photographie, s'avère irréalisable pour tous les documents présentant un grand nombre de tracés superposés qui se situent apparemment sur un même plan, mais dont une partie sert simultanément à la représentation de différents objets. Il devient alors très difficile de recomposer sans ambiguïté à partir de ces lignes enchevêtrées les éléments naturels qu'a voulu figurer l'artiste mais qui sont souvent devenus méconnaissables. Ainsi, sur un os gravé qu'ils avaient découvert à la Colombière, L. Mayet et J. Pissot ont relevé successivement un homme couché, la silhouette d'une femme debout, un ours des cavernes, un bois de renne et enfin des lignes entrecroisées d'interprétation incertaine (39). L'abbé Breuil par contre, lit sur ce même objet le buste d'un homme debout, un ours brun et un renne ; la femme n'est, d'après lui, que le résultat « d'un *lusus* de traits appartenant aux échinés du renne et de l'ours » (fig. 60) (40). Sur le plafond de Pech-Merle, l'abbé Breuil a cru pouvoir déchiffrer le cadavre d'un homme couché dont le pénis est très accentué (41), alors que l'abbé Lemozi nie résolument ce cadavre et affirme qu'il faut y voir des corps ou des parties de corps féminins (42). Ces quelques exemples nous amènent à considérer qu'il n'est pas possible de réaliser un calque tant qu'on n'a pas pu effectuer l'identification de l'objet physique représenté : or celle-ci dépend à son tour de notre compréhension du sens iconographique, mais dans bien des cas, on a exclu ce dernier au nom de

l'hypothèse de l'isolement.

Même lorsque les originaux ne présentent pas de superpositions de lignes et de formes, on ne peut pas toujours appliquer le principe du « calque fidèle » avant de saisir le contenu significatif d'une œuvre. Au plafond d'Altamira se trouvent quatre bisons que Breuil a reproduit dans son schéma d'ensemble comme s'ils étaient assis sur leur arrière-train et redressés à la verticale. Mais dans les planches consacrées à chacun de ces sujets, il donne les mêmes animaux comme couchés sur le sol en position ramassée (*fig. 24 et 46*). Laquelle de ces deux attitudes si différentes (43) correspond effectivement à ce qu'a voulu signifier l'artiste paléolithique ? De nombreuses cavernes (Santimamine, Niaux, etc.) nous fournissent des exemples qui ne laissent aucun cette question : on a fréquemment figuré de propos sur délibéré des animaux assis en position verticale. En ayant recours au comparatisme ethnographique, nous pouvons d'ailleurs faire l'hypothèse qu'il s'agit très vraisemblablement de la propitiation d'un animal tué (ou d'un clan ennemi). Est-ce que le relevé de bisons d'Altamira fausse le sens de l'œuvre originale en les représentant couchés sur le sol ? Nous ne pouvons répondre par l'affirmative que si nous supposons que l'homme paléolithique regardait ses œuvres d'art comme nous le faisons nous-mêmes, en demeurant immobile à un endroit fixe qui se situe devant le plan pictural. Mais si par contre nous admettons que les spectateurs se déplaçaient en cortège (ou même rampaient) sous ce plafond en suivant les parois, deux possibilités se présentent : si nous observons ces quatre animaux à partir du fond de la salle, nous les voyons couchés, si nous nous situons au contraire le dos à la paroi latérale, ils apparaissent en position redressée. Lorsque nous comprenons qu'elles se succèdent dans le temps, ces deux attitudes différentes nous révèlent ce qu'a voulu signifier l'artiste paléolithique.

(Paragraphe 14 :  
BEM, 21/3,  
22/6, Angl.).

Pour les œuvres mobilières, on obtient cette multiplicité de lecture par une rotation de la pierre ou de l'os qui ont été gravés : cette méthode s'impose pour tous les documents dont les tracés s'entrecroisent de façon inextricable. Dans notre exemple de la Colombière, on peut reconnaître distinctement une silhouette de femme acéphale si l'on place la pièce de telle sorte que l'homme soit vue en position couché — son bras levé est alors tendu vers le sexe de la figure féminine — si par contre nous opérons une rotation de 90°, l'homme se retrouve debout et on discerne plus difficilement la femme qui semble s'effacer au profit des contours animaux. Il faut considérer comme intentionnelle cette possibilité d'une double lecture, car l'acé-

(Paragraphe 15 :  
BEM, 21/3,  
22/6, Angl.).

phalie de cette femme et son association si précise avec les figures animales évoquent immédiatement le plafond de Pech Merle dont nous avons parlé ; deux des trois femmes qui y ont été représentées sont également acéphales et ces trois sujets sont étroitement liés à des animaux. Nous avons certainement affaire là à deux variantes d'un même thème. Cette volonté de multiplier les possibilités de lecture dans la représentation en deux dimensions peut nous amener à faire l'hypothèse suivante : si l'action magique est bien la transformation d'un état en un autre état, la rotation d'un objet mobilier ou le déplacement par rapport à une œuvre pariétale permet à cette métamorphose de s'accomplir effectivement sous nos yeux.

(Paragraphe 16)

Si l'on veut obtenir des résultats indiscutables en appliquant le principe du calque fidèle, il faut donc maîtriser trois types de données : l'identification de l'objet figuré, la compréhension du sens iconographique et la reconstruction du mode de lecture. Si ces conditions ne sont pas réunies, on court le risque d'aboutir à des reproductions erronées. Or la méthode analytique et ses trois axiomes s'opposent pratiquement à un rendu fidèle des documents. Si l'on se fonde sur le principe d'isolement des figures, on est amené à considérer que chaque figure animale ne vaut que pour elle-même : sa position précise sur la paroi semble dès lors n'avoir aucune signification particulière. En suivant ce raisonnement, les préhistoriens ont souvent, dans leurs relevés, orienté par rapport à une horizontale fictive un ou plusieurs animaux qui sur la paroi étaient disposés en oblique ascendante ou descendante : cette opération compromet la justesse de l'interprétation quand elle ne la rend pas totalement impossible. C'est le cas pour un panneau de six animaux de la Loja (44) ou pour l'ours de Venta de la Perra : sur la planche photographique, il semble gravir une pente mais dans le relevé au trait, nous avons ce même ours avec la tête penchée vers le bas comme s'il flairait le sol (*fig. 61*), ce qui interrompt complètement le mouvement vers l'avant de sa patte antérieure (45). Si l'on s'intéresse à l'interprétation iconographique de cette figure, on a donc le choix entre un animal gravide mortellement blessé et un animal, qui, en s'élevant, semble acquérir un statut dominant. Est-il possible qu'une reproduction mécanique diverge à ce point de l'œuvre originale, ou faut-il penser que c'est le relevé qui est fautif parce qu'il dépend des sensations et des idées de son auteur. *Ignoramus*. Dans la publication de Santimamine, les bisons du groupe IX se dirigent vers le haut sur le schéma général, mais dans les planches qui leur sont respectivement consacrées, ils vont vers le bas (*fig. 62*). Comment peut-on, à partir d'une telle documentation, interpréter le contenu de ce panneau sans courir

le risque de se tromper (46).

Plus le relevé s'écarte de l'original parce qu'il se fonde sur une appréhension insuffisante des faits plus les erreurs deviennent graves. A Font-de-Gaume, par exemple, nous trouvons une figure composée de plusieurs petits cercles inscrits dans un demi-cercle plus grand (*fig. 27 a*). Si l'on réduit à deux le nombre des petits cercles, on propose en fait une interprétation possible, celle d'un visage, mais si à l'inverse on reproduit tous les cercles, il faut dès lors chercher une toute autre explication. Il pourrait par exemple s'agir d'une représentation de la voûte céleste, à condition que l'on puisse prouver par d'autres voies que les paléolithiques ont effectivement observé les étoiles (47).

(Paragraphe 17).

Mais ces corrections apportées aux originaux, qu'elles soient ou non conscientes ne sont pas le seul reproche que l'on puisse faire à ce type de publications : très souvent on omet de relever certains tracés qui pourraient constituer les fragments d'une figure animale ou de quelqu'autre sujet. Tout élément graphique visible doit être reproduit, par respect pour les artistes paléolithiques, mais aussi pour les préhistoriens à venir, car leur sagacité et leurs connaissances plus approfondies leur permettraient certainement de découvrir des significations là où la génération de l'inventeur n'a pas su les entrevoir. Ne serait-il pas très important, par exemple, de savoir ce qu'il en est d'un dessin de Covalanas qui représente « quelques points alignés en échine d'animal » (48). Il s'agit là de la figure finale de cette cavité, et, si l'on tient compte de la supériorité numérique des biches, la présence dans les fonds d'une autre espèce animale apporterait certainement une contribution essentielle à notre connaissance de l'idéologie ou bien de l'histoire de ce clan. On pourrait multiplier de tels exemples : à Hornos de la Peña, les auteurs de la publication signalent « un faisceau important de traces digitales sur argile, formant une large bande de traînées verticales recoupée par une autre horizontale » (49) : cette figure est située dans un contexte que l'on peut interpréter, à partir d'autres considérations, comme une scène de magie de re-naissance ; si elle était reproduite, on pourrait probablement l'expliquer. Il est inadmissible que certaines figures soient omises des relevés sous prétexte que le dessin original n'est identifiable à aucun objet naturel : l'image telle qu'elle se présente à la conscience et son modèle dans la nature ne sont pas identiques, même si la première se sert de la seconde pour se réaliser. Si toute représentation artistique suscite l'apparence et l'imitation, toute conception provient d'abord d'une idéologie (50).

(Paragraphe 18).

(Paragraphe 19).

Il est une autre pratique, fréquente dans les relevés, qui nous paraît également irrecevable, c'est celle qui consiste à compléter des fragments ne permettant aucune identification et à construire sur de telles restitutions une théorie. C'est en recourant à de tels procédés que l'abbé Breuil s'est efforcé d'attribuer à l'époque paléolithique l'art rupestre de l'Espagne orientale. Après la publication des originaux par Hernandez Pacheco et les travaux plus récents de Vaufrey, il est devenu évident qu'il faut abandonner totalement cette datation erronée, mais aussi la méthode qui l'a permise, bien que dans d'autres cas, Breuil ait réalisé des restaurations plus heureuses (51).

(Paragraphe 20).

Sur ce point précis, nous en venons à la conclusion suivante : si, comme nous l'avons vu, le principe du calque direct n'a de validité qu'à certaines conditions, on ne doit en aucun cas s'en écarter pour échafauder des interprétations purement conjecturales. Dans la mesure où ce que les chercheurs s'efforcent de comprendre, c'est le contenu des œuvres originales, toute réinterprétation du relevé lui-même constitue une déviation qui doit être rejetée comme non scientifique. Pour les mêmes raisons, il faut éviter de donner sur le transparent de lecture d'une planche photographique un autre relevé que celui qui se trouve dans le texte, et celui-ci ne doit pas non plus diverger des planches en couleurs hors texte. (*Comme c'est le cas dans le relevé de Covalanas, fig. 22 et planche XVI*), (52).

(Paragraphe 21).

On pourra objecter que si l'on ne sépare pas de façon plus ou moins arbitraire, ce qui est reconnaissable de ce qui ne l'est pas, il devient impossible de relever un nombre considérable d'œuvres qui sont précisément constituées de multiples superpositions. Pour résoudre un problème analogue, B. Salin a développé, dans son ouvrage sur les décors animaliers germaines (53) une méthode scientifique irréprochable. Pour toute ornementation complexe, il donne d'abord la *totalité* des éléments tels qu'il a pu les isoler, puis leur assemblage effectif ; on peut ainsi confronter son interprétation au document original et vérifier son exactitude. La particularité des documents paléolithiques dont il est ici question, c'est précisément qu'il n'est pas toujours possible de déchiffrer les éléments qui les composent : l'assemblage de fragments identifiés ne reconstitue pas l'œuvre dans son ensemble. Dès lors, le relevé ne satisfait pas aux exigences de la science car il *peut* être faux. Aussi faut-il le soumettre au contrôle d'autres spécialistes, ce qui est souvent impossible puisque le reliquat des traits non déchiffrés n'est pas reproduit. En faire mention dans le texte ne suffit pas, car ce qui n'a pas été identifié concrètement ne saurait être décrit

de façon détaillée (54). Il faut donc publier, dans des cas semblables, trois relevés différents : les éléments identifiés, les tracés indéterminables et surtout l'œuvre originale dans sa totalité.

La critique des relevés que nous venons de faire portait principalement sur les insuffisances qui sont liées à une difficulté objective, la superposition des figures. Mais dans la plupart des cas, ce problème ne se pose pas car les animaux et les signes sont juxtaposés en série sur les parois et séparés par un intervalle plus ou moins grand : les défauts des relevés ont alors une cause qui est d'ordre subjectif. Parce qu'ils se fondaient sur l'hypothèse erronée de l'isolement, les préhistoriens se sont crus en droit de séparer les uns des autres les différents éléments qui constituaient en fait une seule et même œuvre pariétale, sans jamais reconstituer l'ensemble. C'est le cas, pour ne prendre qu'un exemple, de la publication qui a été faite des cavernes de Montesquieu-Avantès. En faisant connaître tout d'abord les sujets qui étaient totalement nouveaux, et donc sensationnels, on a certes fait progresser notre information sur les figures quaternaires, mais on n'a pratiquement rien apporté à la compréhension effective de l'art pariétal. Le soi-disant sorcier (55) des Trois-Frères pourrait être associé aux figures d'animaux au-dessus desquelles il est situé, d'après les descriptions publiées ; (fig. 63) il faudrait alors envisager une tout autre interprétation, d'autant plus que le « sorcier » est un thème peu fréquent, et qui, lorsqu'il se produit, est représenté sous une forme très différente (56). Cette figure pourrait en effet résumer les différentes caractéristiques de tous ces animaux et personnifier leur unité, il serait alors leur Maître. Au lieu de présenter aux chercheurs un sujet hybride isolé et une interprétation incontrôlable, il aurait mieux valu publier un croquis d'ensemble, même schématique de l'ensemble des œuvres découvertes sur cette paroi : il suffisait d'indiquer l'espèce de chaque sujet, son orientation, son attitude et la grandeur des intervalles séparant les différents animaux dans les deux dimensions du plan pictural, pour permettre un examen et une discussion scientifiques. Mais le *Répertoire de l'Art Quaternaire* de S. Reinach est l'exemple le plus flagrant de ces non-sens qu'ont arbitrairement créés les savants modernes. Il a peut-être encore un certain intérêt pour des comparaisons superficielles, mais pour une iconographie se réclamant de la méthode scientifique, il est totalement inutilisable. Ce type de procédure ne pouvait probablement pas être évité dans les premières étapes de l'archéologie préhistorique, mais en continuant à l'employer aujourd'hui, on freine considérablement le développement de la recherche.

(Paragraphe 22).



(Paragraphe 23).

L'hypothèse de l'isolement aurait pourtant dû être abandonnée — en ce qui concerne, du moins, la méthode de relevé — dès le jour où Louis Capitan, vivement impressionné par la découverte récente des Combarelles, eut une idée dont on ne saurait assez dire l'importance : il reporta sur une bande d'assemblage l'ensemble des œuvres qui se trouvaient sur une paroi (57). Cette méthode, il est vrai, est encore imparfaite : les bandes donnent en principe la grandeur des intervalles qui séparent horizontalement et verticalement les figures, mais certaines données manquent, comme par exemple, l'ordre dans lequel ont été réalisées les différentes parties d'un même ensemble ; elles ne respectent pas non plus l'autonomie de certains sous-espaces clairement délimités dans la caverne, comme chacun des couloirs des Combarelles, et elles ne permettent pas de se rendre compte que, dans certains cas, la composition s'organise autour du décrochement d'un diverticule latéral. Le principal reproche qu'on puisse leur faire est de ne pas indiquer quelles sont les figures qui se font face d'une paroi à l'autre, or dans bien des cas, et Lascaux en est un exemple évident pour tout le monde, l'artiste a précisément utilisé les rapports d'opposition spatiale entre les deux côtés d'un même couloir. Mais toutes ces erreurs sont d'une importance mineure par rapport à la nouveauté que constitue ce principe d'une copie des œuvres dans leurs connexions effectives. Il aurait été facile d'y apporter les corrections indispensables pour que ces bandes soient irréprochables d'un point de vue scientifique, si du moins les autres chercheurs avaient entrevu la portée de ce que Capitan avait presque intuitivement compris.

(Paragraphe 24).

De nombreux préhistoriens ne se sont pas accommodés du principe de l'isolement, c'est du moins ce que montre la méthode qu'ils ont suivie : ils ont en effet localisé sur un plan les différentes œuvres qu'ils avaient relevées dans une même cavité en attribuant à chacune un numéro. Si tous les animaux et les signes étaient reproduits isolément et identifiés de façon correcte, il serait possible de reconstruire une bande d'assemblage, à condition toutefois que le texte fournisse les valeurs à peu près justes de tous les intervalles entre les figures. Mais il est rare que ces indications soient complètes (58). Nous pourrions citer des centaines d'exemples pour lesquels ce n'est pas le cas, nous n'en mentionnerons qu'un, le numéro 24 sur le plan de situation du Castillo (59) (*fig. 64*). La publication n'indique pas lequel des deux bisons précède l'autre ni quelle est leur position par rapport aux signes et aux ponctuations ; nous ne savons pas s'ils se dirigent vers eux ou s'ils s'en éloignent. Ces différentes figures, signes, points et animaux, sont pourtant rassemblés dans le même « recoin ». Comment interpréter ce groupe avec

de telles données (60). De façon plus générale, il s'avère très difficile dans la pratique de parvenir à une reconstruction *a posteriori* en évitant toute possibilité d'erreur car le langage n'est jamais assez précis pour rendre compte de faits qui sont purement visuels ; quant aux fautes typographiques concernant la numérotation des sujets, elles sont, semble-t-il, inévitables. Ce procédé est donc beaucoup moins pratique que celui des bandes d'assemblage et il devient encore plus difficile à utiliser lorsque des œuvres, qui appartiennent de toute évidence au même panneau, sont reproduites selon deux ou même trois échelles différentes, ou bien lorsqu'on omet d'indiquer l'échelle pour certaines sections d'un même ensemble. Ainsi les huit animaux qui se trouvent au plafond de la Clotilde (*fig. 1*) ont été publiés selon sept échelles différentes qui vont du 1/5 au 1/15 (61). De plus, dans certains cas, un plan de situation est insuffisant : il doit être complété par une élévation afin de rendre avec clarté les inter-relations spatiales entre les différents animaux. Ce problème se pose, entre autre, à Cabrerets et à Covalanas. De telles données sont particulièrement indispensables pour les œuvres qui ont été réalisées sur un plafond ; dans la plupart des cas, ni les reproductions ni le texte ne fournissent les indications élémentaires qui permettraient de savoir si les figures sont parallèles à l'axe de cheminement dans la caverne ou si elles lui sont perpendiculaires, ce qui pourrait attester un rapport entre les deux parois latérales qu'elles relie ainsi.

Nous nous trouvons aujourd'hui devant la situation suivante : il n'est pas une publication de documents artistiques paléolithiques qui satisfasse aux exigences dont doit s'acquitter tout philologue lorsqu'il publie un fragment de texte récemment découvert. Pourtant, comme nous l'avons montré, tous les problèmes posés par la copie au trait des originaux peuvent effectivement être résolus, qu'ils résultent des particularités objectives de l'art paléolithique ou qu'ils aient été créés artificiellement par les savants modernes au nom du principe d'isolement : des méthodes satisfaisantes d'un point de vue scientifique ont déjà été élaborées et elles ne demandent qu'à être perfectionnées. Il s'agit là d'une *conditio sine qua non* si l'on veut faire progresser l'archéologie préhistorique en donnant des fondements scientifiques à l'étude de cette période de l'histoire de l'art et si l'on veut parvenir à la première étape de ce développement que constitue une iconographie de l'art quaternaire. Cette démarche est indispensable pour comprendre non seulement les cavernes qui seront découvertes mais aussi toutes celles qui ont été publiées jusqu'à présent de façon insatisfaisante (63). Des publications comme celle de Marsou-

(Paragraphe  
25). (62)

las en 1905 (64) peuvent en effet se justifier par la nouveauté des documents découverts ou leur caractère exceptionnel, par le manque de moyens financiers ou parce que l'on compte publier dans un futur proche un travail plus complet, mais elles ne peuvent prétendre satisfaire aux exigences de la science. La réalisation du programme que nous venons d'esquisser devrait, aujourd'hui plus que jamais, aller bien au delà des fonds publics très limités dont peut disposer un seul état. C'est pourquoi la « république des savants » devra créer un organisme supranational qui vienne se substituer de façon démocratique à la générosité du Prince de Monaco.

(Paragraphe  
26). (65)

Nous concluons ce chapitre critique de nos réflexions méthodologiques par une objection d'ordre général que l'on peut faire aux trois anciennes hypothèses de travail (66) : elle est liée aux conséquences qu'ont eues celles-ci sur la conception d'ensemble de l'art et de la civilisation paléolithiques. Ces hypothèses ont en effet conduit inévitablement les spécialistes de notre époque à faire de l'*homo sapiens paleolithicus* un être qui était totalement dominé par le souci de se procurer ses moyens de subsistance (67). Il est universellement admis aujourd'hui que la création artistique ne peut commencer que lorsque les besoins économiques essentiels ont été satisfaits et qu'au moins une partie de la population a pris une certaine distance vis-à-vis des contraintes du besoin. Cette fraction sociale qui domine les autres par les richesses qu'elle possède, n'a été disposée à laisser représenter par l'art le procès d'acquisition des moyens d'existence et ses conséquences socio-politiques qu'à partir du moment où elle a disposé des moyens idéologiques qui permettraient de les idéaliser au point de les rendre méconnaissables. Dans n'importe quel art, ce procès et ses conséquences joue donc un rôle très restreint parce que ceux qui n'ont rien n'ont pas une distance suffisante vis-à-vis de lui et que ceux qui ont tout veulent au moins donner l'illusion qu'ils en sont trop loin. Nous pouvons en déduire que si les paléolithiques n'avaient pas eu une liberté suffisante par rapport au souci du pain quotidien, nous n'aurions pas eu d'art quaternaire ; mais son existence et son haut niveau attestent que l'acquisition des moyens d'existence n'était plus un thème intéressant, du moins pour l'art *monumental*. Si l'acquisition et la mise à mort du gibier n'était pas totalement dominées, il se peut que nous trouvions encore une magie de chasse et de fertilité, du moins dans l'art mobilier ; mais il est totalement improbable que ce soit là son seul contenu. C'est pourquoi nous sommes contraints d'élargir le champ de l'iconographie, mais nous ne nous acquitterons avec succès de cette tâche que

si nous accordons la plus grande attention aux possibilités que groupement et composition existent effectivement dans l'art paléolithique.

### III

Ces objections critiques, faites non pas par un ethnologue mais par un théoricien et un historien de l'art, nous ont conduit au point où nous pouvons compléter la méthode analytique en lui opposant la méthode synthétique. Ses principales hypothèses de travail sont les suivantes :

1. Il faut tenter d'interpréter la proximité spatiale sur la surface comme un lien sur le plan du contenu (jusqu'à preuve du contraire).
2. Il faut expliquer toute proximité spatiale ou toute unité sur le plan du contenu aussi concrètement que possible, à la fois à partir d'elle-même et par la comparaison avec tous les autres monuments existants.
3. Il faut admettre un nombre maximal d'hypothèses explicatives, jusqu'à ce que tous les documents de l'art paléolithique soient interprétés.

Dans certaines limites, la première de ces hypothèses est l'inversion de celle de l'isolement. On est donc fondé à demander une explication du fait qu'il existe des animaux isolés (ou des groupes isolés) (68). Il faudra alors distinguer entre les intervalles sensiblement plus grands que les animaux représentés et ceux qui sont sensiblement plus petits. Le premier cas s'explique, dans les cavernes habitées successivement par différents clans qui n'étaient pas hostiles les uns aux autres, par le fait que le nouveau clan a laissé un espace afin de marquer le fait qu'il était conscient de pénétrer dans le sanctuaire d'un autre clan et souhaitait s'attirer la faveur des forces magiques investies dans les murs. En revanche, dans les cavernes habitées principalement par un seul clan, les grands intervalles s'expliquent par l'existence probable de différentes catégories d'âge des magiciens ou artistes. Cet échelonnement selon l'âge pourrait également expliquer les rectifications parfois perceptibles, ainsi que les différences de style individuelles à l'intérieur de ce groupe d'animaux dont les intervalles forment une unité. Une autre (69) cause des intervalles importants réside dans la possibilité de concentrer les contenus magiques dans des figures isolées ou de les distribuer sur une action comprenant

(III. Paragraphe 1 : BEM).

(III. Paragraphe 2 : BEM 22/6 - 21/3 avec des versions légèrement différentes/voir notes).

plusieurs animaux ou plusieurs groupes. Là où domine une représentation de simultanéité figurale, la tendance à laisser des intervalles importants apparaît tout à fait spontanément, car le nombre des contenus à exprimer est limité, et le clan souhaite marquer sa présence et son droit de propriété à différents endroits de la caverne. L'exemple le plus frappant est Pindal, où la représentation figurale succincte est explicitée par une représentation de l'action.

(III. Paragraphe 3: BEM 22/6 - 21/3).

Les intervalles réduits, en revanche, ont sans doute d'autres causes. Étant donné que l'on n'a pas, ou seulement de façon tout à fait exceptionnelle, employé le « moment fécond » qui permet de sentir le passé et le futur d'un événement dans une situation actuelle, comme moyen de la figuration du temps, il fallait décomposer un événement unique en une série d'étapes que l'on séparait alors par des intervalles. Ou alors, lorsqu'il s'agit d'un processus auquel plusieurs clans ont participé (par exemple de la victoire commune sur un autre clan), chaque groupe politique est caractérisé selon sa part spécifique et concrète, ce qui exige alors une représentation séparée des éléments de l'ensemble. Il existe enfin des contenus pour l'appréhension figurée desquels les intervalles sont tout bonnement une caractéristique constitutive, par exemple le fait d'attirer des animaux éloignés (70) ou le fait de chasser au loin, des ennemis ou des morts (71). Il s'ensuit que des parties plus ou moins ramassées ou espacées, des écarts et des recoupements peuvent faire partie de la même unité de contenu. Les écarts plus réduits s'expliquent donc en partie par la nature des (72) contenus représentés, en partie par les principes de figuration spécifiquement paléolithiques de ce contenu, à savoir par des raisons de méthode formelle (73). L'hypothèse selon laquelle des actions reliées entre elles sont représentées est bien souvent la clé de l'interprétation, lorsqu'on réussit à déceler le sens dans lequel il convient de lire de telles actions.

(III. Paragraphe 4: BEM 22/6 - 21/3).

En raison de notre habitude des cadres, la délimitation d'unités de contenu dans l'art quaternaire sans cadre nous rend souvent très difficile, aussi bien la délimitation de parties à l'intérieur d'un tout que celle du tout lui-même, car celui-ci ne coïncide que rarement avec l'étendue naturelle de la surface donnée dans chaque cas. De plus, l'étendue extérieure des unités de contenu est très variable. La limite inférieure est constituée par l'animal isolé, la limite supérieure par la totalité d'un mur ou d'un plafond existants.

*Cette dernière précision est propre à BEM qui s'arrête ici. 22/6 et 21/3 poursuivent par un exemple :*

De plus, l'étendue extérieure des unités de contenu est très variable. La limite inférieure est constituée par l'animal isolé ;

on trouve ensuite des groupes de deux ou trois. Certains clans semblent avoir privilégié certains types de groupes pour eux-mêmes ou pour d'autres animaux (ainsi par exemple le renne, qui n'apparaît que rarement ou jamais en tant qu'animal de clan est présenté par deux animaux opposés l'un à l'autre ou qui se suivent) (*fig. 9, 41*). Chaque groupe doit être étudié à part selon la signification de son contenu (mais en particulier les groupes de trois qui représentent deux animaux âgés — l'un mâle, l'autre femelle avec un poulain. S'il s'agissait de l'image de la famille, il faudrait conclure, étant donné que l'ordonnance des 3 éléments varie, que les différents clans avaient des structures familiales différentes). Il faut considérer comme limite supérieure de l'étendue d'une unité de contenu, la totalité d'une surface existante (mur ou plafond), comme par exemple au plafond d'Altamira ou sur le mur de droite du 3<sup>e</sup> couloir des Combarelles (74).

Si la proximité spatiale ne garantit pas dans tous les cas l'existence d'un lien sur le plan du contenu, l'inverse aussi est vrai : la distance spatiale et l'isolement ne sont pas toujours absence de rapport et hétérogénéité. De même qu'au Moyen Âge les églises furent agrandies par des annexes, sans que les nouveaux styles détruisent l'ancienne unité de l'idée — ce qui les distingue fondamentalement du temple dorique (75) —, les œuvres d'art paléolithiques furent fréquemment retracées ou complétées et cela aussi bien par juxtaposition et superposition qu'à une certaine distance. Cela s'explique en partie par le besoin du clan de maintenir sa propre histoire vivante dans la conscience des générations suivantes. A propos de Hornos de la Peña par exemple, l'on a d'abord représenté le combat entre un clan cheval (féminin) et un clan bison (masculin), ou plus précisément l'issue du combat : deux adversaires touchés à mort, et, faisant suite, vers le bas, la scène d'adieu du cheval mort à son clan, en même temps que la conciliation de l'adversaire vaincu. Plus tard, l'on a à nouveau gravé le bison blessé à mort et cela dans une niche précise du plafond, c'est-à-dire à une distance assez considérable de la scène originelle. Et, plus tard encore, l'on a dessiné en grand le cheval qui s'éloigne, ceci juste par-dessus la scène originelle si bien que celle-ci se trouve recouverte par la gravure plus jeune. Même origine : la fête commémorative d'un événement décisif pour l'histoire du clan féminin du cheval a, par là, deux conséquences opposées : l'écart de l'adversaire par rapport au dessin d'origine, et la superposition partielle de celui-ci par une représentation de l'ancêtre. L'on pourrait expliquer cette variation par le degré de différence dans la proximité avec l'animal représenté de la vie du clan créateur de l'œuvre. Mais au milieu de cette partie

(III - Paragraphe 5 Absent de 22/6. BEM et 21/3 donnent une version semblable à une petite exception près).

du plafond se trouve un cheval en même temps que le second bison (76) qui pourrait représenter la première répétition du souvenir — malgré tous les intervalles. L'on ne peut pas douter qu'il existe des relations de contenu entre des animaux isolés dans l'espace.

(Paragraphe 6-21/3).

Cette séparation peut-être réalisée à l'occasion par un renforcement concave comme c'est le cas à Santimamine (groupe 8) (fig. 65) où l'on trouve à gauche du renforcement un cheval isolé, à droite trois animaux mâles : un ours représenté en entier, la tête d'un cerf — ces deux animaux étant tournés vers le cheval — et la tête d'une chèvre, qui se détourne du cheval. La niche fait partie intégrante des contenus comme de la composition — elle montre que la jument plus jeune a vécu jusqu'ici, c'est-à-dire avant l'initiation, dans la séclusion, mais qu'à présent on lui amène son partenaire sexuel (le cerf) par l'intermédiaire de l'ours (celui qui a pour fonction d'initier), après que la chèvre eut été retirée de la compétition, ayant été jugée insuffisante. La séparation des sexes, telle qu'on la trouve illustrée par ce renforcement trouve ici son achèvement (77).

BEM 22/6 - 21/3 (première phrase propre à BEM).

Malgré ces possibles explications des intervalles, la validité de la première hypothèse de travail de la méthode synthétique : « La proximité spatiale peut être la relation de contenu » ne peut être considérée comme prouvée complètement que si chaque unité de sens est représentée grâce à (par) une unité de la composition. La difficulté d'une telle démonstration réside dans le fait que les moyens d'ordonnement de la composition externe qui sont les plus familiers (synthèse par figures géométriques, symétrie, etc.) n'apparaissent pas, que nous trouvons par contre des figures d'une autre nature et d'une autre origine que nous ne sommes pas habitués à considérer comme pouvant créer des compositions. Les raisons en sont, entre autres, l'asymétrie et l'absence de mouvement de l'animal, le rôle particulièrement magique de la main : sa proportion, sa forme, sa capacité à se déployer (à écarter les doigts) et à jouer des doigts. D'autre part, c'est la manière de composition pour nous la plus lâche (et la plus rare) qui prédomine : à savoir la rangée, celle-ci de forme spécifique : l'accent central ne se place pas au milieu (l'axe) mais *sur le point* de rotation vers la direction du regard des animaux disposés de façon asymétrique. Le procédé qui consiste à prouver l'unité du contenu par la composition, semble donc vouloir expliquer une inconnue par une autre inconnue. Mais ce cercle vicieux n'est qu'apparent : car d'une part la composition a ses propres bases formelles, et d'autre part, il est dans la nature de l'œuvre d'art elle-même que le contenu et la forme soient liés méthodi-

quement l'un à l'autre. C'est justement pourquoi la méthode analytique avait exclu l'unité de sens concrète en même temps que la composition. Si l'on introduit l'une, l'on réintroduit donc aussi l'autre, et à mesure que l'on pénètre plus profondément les formes spécifiques des méthodes de composition paléolithiques, l'on explorera davantage également l'unité de sens et vice-versa. Ce sont deux aspects d'une seule et même tâche (78).

Les deux traits caractéristiques de la deuxième hypothèse de travail se complètent justement par le fait de leur opposition apparente. Pour le premier : l'explication concrète dit d'elle-même, que chaque œuvre (ou tout élément d'une œuvre composite) doit être interprétée à partir de ses éléments perçus optiquement. Cependant l'artiste voit beaucoup de choses que le spectateur ou l'homme de science n'est pas capable de voir, du moins sans un long apprentissage de l'art et des artistes. De la même façon, mais à l'inverse, l'homme de science peut projeter quelque chose sur des faits scientifiques, au lieu de les interpréter à partir d'eux-mêmes. La cause en est la même dans les deux cas : le visible et le spirituel ne sont pas séparés, que ce soit dans le créateur ou le spectateur : des systèmes de coordonnées différents peuvent valoir pour le créateur et le spectateur, et ceci d'une part à cause des conditions historiques qui se sont modifiées, d'autre part à cause des différents niveaux de profondeur, que chacun, de l'artiste ou du spectateur, peut percevoir dans le visuel selon les capacités intellectuelles de celui qui regarde. Il y a des personnes, qui sont incapables d'appréhender ce qu'ils ont littéralement sous les yeux, alors que d'autres sont capables de peindre les yeux fermés ce qui n'aura encore jamais été perçu par l'œil de personne. C'est un fait que le créateur voit du dedans vers le dehors (un peintre aveugle est plus plausible qu'un peintre sans mains) : le spectateur voit de l'extérieur vers l'intérieur, c'est pourquoi il est enclin à prendre l'œuvre terminée qu'il regarde pour le tout qu'elle implique. Que ces deux facteurs se rencontrent en un point est une exigence idéale que l'artiste doit réaliser. Nous devons donc fixer la différence entre des faits optiques de nature purement figurative et des faits optiques issus de la méthode artistique (qui existent aussi quand il s'agit d'œuvres d'art non figuratives). Ces derniers exigent une théorie de l'art exhaustive, qui ne peut même pas être évoquée ici. Parmi les premiers, nous en évoquerons seulement quelques-uns, depuis les faits purement accidentels jusqu'aux formes achevées et aux relations entre les formes ; la position des animaux sur la paroi : horizontale, verticale, diagonale, la direction des animaux par rapport à la profondeur et à l'entrée, la position sur le sol, au

(III - Paragraphe 7 - BEM).



plafond ou sur la paroi ; les positions des animaux comme la station debout, couchée, la marche, la course, se cabrer, se tenir assis, etc. avec la différence d'une position unique et le passage entre deux positions, la position des diverses parties du corps auxquelles on peut infliger des variations, par exemple celles des cornes, de la queue, etc., les gestes ou les mouvements d'expression, comme les têtes tournées vers l'arrière, etc. ; le sexe de l'animal ; le manque de certaines parties du corps, particulièrement de la tête ou bien des membres non terminés, comme les pattes, le ventre ou la ligne du dos ; le fait que l'on souligne certaines parties du corps, comme par exemple l'anus ; le morcellement de l'animal par le fait que l'on montre les différentes parties de son anatomie ; puis les accidents, comme le fait que l'on montre la langue pendante, l'exhalaison du souffle ou l'écoulement du sang, l'implantation d'armes dans le corps, les signes de gravidité, etc.

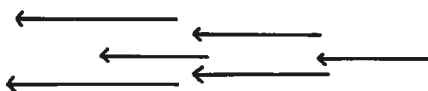
S'ajoutent à cela les relations entre les positions de plusieurs animaux qui ont un sens plus formel qu'un sens qui serait donné par le contenu : la confrontation, la saillie, les animaux qui se suivent, qui se détournent l'un de l'autre, qui se croisent, qui se portent, qui s'attaquent, qui pénètrent l'un dans l'autre en marchant, qui sont couchés l'un dans l'autre, que l'on fait éclater par la force. Une seule de ces caractéristiques devrait rarement suffire pour nous éclairer sur le sens. Mais la relation entre elles peut souvent empêcher au moins des interprétations fausses. Quand par exemple, un animal femelle suit un animal mâle ou se trouve couché sur lui en position de saillie, et là encore tout particulièrement de face, nous ne pourrions pas évoquer ici la saison des amours ou parler d'un rite de fécondité. Et ce qu'une accumulation de caractéristiques sur un animal ne permet pas de résoudre leur relation dans la composition de plusieurs animaux peut en révéler la signification.

*(III - Paragraphe 8 : BEM).*

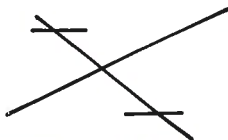
La signification des relations formelles pour la reconstruction d'unités de contenu est particulièrement importante dans l'art du paléolithique, dans la mesure où celui-ci ne représente pas le principe qui nous est familier d'une perception simultanée, que ce soit à cause de l'obligation de se conformer aux accidents du terrain (ou support) (les parfois très grandes irrégularités des parois ou des plafonds des cavernes), que ce soit par l'habitude de la migration et de la perception des objets dans le mouvement de la personne qui regarde. L'égalité des proportions ou des grandeurs absolues crée une simultanéité intellectuelle (seulement) là où la simultanéité optique manque. Comme tout autre art, l'on ne peut comprendre aussi l'art paléolithique qu'à la seule condition de ne pas séparer le visible et le conceptuel, et si on les contemple dans leur relation (contexte) historique spécifique.

(III - Paragraphe 9 : BEM).  
(79)

Toute interprétation iconographique doit cerner son objectif de deux côtés : à partir des détails concrets de contenu, d'une part, de l'ensemble formel, et des relations entre ses formes, d'autre part. Dans certains cas, l'on rencontre alors deux formes différentes d'ordonnement, dont l'un concerne les objets en tant que porteurs de l'incarnation du contenu, l'autre, par contre, concernant les contenus eux-mêmes. Ceci est particulièrement évident à la Loja pour le groupe des cinq bœufs et d'un carnassier (un loup) (80) (fig. 66). L'arrangement formel figuratif est une composition étagée avec une concordance du type (81) de la fugue et intrication : elle présente ce schéma :



L'ordonnance formelle au niveau du contenu cependant repose sur le fait que seuls deux bœufs différents sont représentés, les trois autres, par contre, représentent « la force qui survit », la dépouille mortelle, et la tête du bœuf tué (82). Ce qui donne pour les animaux morts et vivants, le schéma :



c'est-à-dire une ordonnance (une mise en ordre ou un ordre) après le signe de re-naissance, qui est encore particulièrement mis en relief sous la cuisse antérieure du bœuf situé en haut à gauche. Mais là même où un tel ordre formel des contenus indépendants, c'est-à-dire où la forme signifiante (n'existe pas) à côté de la forme ordonnée qui se différencie par rapport à elle, il y a généralement un point de convergence où le contenu même si ce n'est pas avec une certitude absolue, cependant avec une grande plausibilité, devient saisissable — quand on a reconnu le caractère général de l'idéologie.

Puisque le point de départ de cette solution d'un problème iconographique est issu d'un état de fait tout à fait concret de faits optiques, elle n'est valable seulement que pour cet état ou sa reproduction exacte (83). Il n'existe que des solutions individuelles, et non pas des solutions pour des époques dans leur totalité, ou bien seulement pour plusieurs cavernes. Oui, l'on doit s'interdire d'appliquer une solution qui semble être la bonne pour une œuvre peinte en la projetant mécaniquement sur d'autres œuvres picturales de la même caverne, car il peut y

(III - Paragraphe 10 : BEM, identique : 21/3 et 21/6 à l'exception des premières lignes).

avoir eu ici d'autres clans, avec d'autres idéologies, qui seraient apparus par la suite, et qui n'auraient utilisé les anciennes formes de représentation que dans le but de leur donner un sens « opposé ». Ensuite : malgré la possibilité qu'un seul clan ait occupé plusieurs cavernes (voisines ou pas), par exemple en tant qu'habitat ou sanctuaire, ou bien que, s'il était chassé de l'une, il habitât l'autre en qualité d'hôte (comme c'est le cas par exemple pour le clan du cheval chassé de la Pileta à Ardalès), l'on devra généralement supposer que les cavernes étaient, soit occupées par différents clans qui avaient un besoin politique de différenciation, soit par le même clan à différentes époques, durant lesquelles sa propre histoire lui apparaissait selon des points de vue différents si bien que, soit il injectait de nouveaux contenus aux formes de représentation anciennes, soit il traduisait les anciens contenus avec des formes nouvelles. Ceci veut dire que la solution isolée ne peut pas être généralisée de façon immédiate, mais seulement sur la base de comparaisons avec des motifs identiques ou semblables dans d'autres cavernes. C'est seulement ainsi que l'on peut constater s'ils se complètent, s'éclairent, s'affirment ou se nient les uns les autres. Dans le cas du bison assis d'Altamira (*fig. 46*), leur signification (84) n'est pas aussi claire qu'à Niaux où des plats de nourriture sont placés devant l'animal ; (*fig. 36*) ou alors l'interprétation des chevaux disposés de telle façon qu'ils s'entrecroisent, les têtes en sens inverse, aux Combarelles, est précisée par la représentation qui se trouve à Cabrerets où ils portent un poisson (85) ou à Los Casares, où ils se trouvent dans l'aile d'un groupe d'images, tandis qu'à l'aile opposée on voit représenté un coït humain (85). D'un point de vue tout à fait général et méthodologique, l'interprétation d'une (86) œuvre d'art, quels que soient le genre artistique et l'époque auxquels elle appartient, nous pose le même problème. Pour comprendre l'un des derniers hymnes de Hölderlin, il faut considérer aussi bien le poème particulier que l'ensemble des œuvres tardives. Mais comme il y a (87) encore une évolution à l'intérieur de celle-ci, on ne peut transposer sans autre façon les résultats obtenus à propos d'un hymne, sur un autre. Inversement, il est pensable qu'une interprétation de ce dernier pourrait s'avérer fautive en raison d'une incompatibilité fondamentale (inexplicable par quelque évolution que ce soit) avec tous les autres hymnes. Dans le cas idéal, l'interprétation du poème individuel et celle de l'ensemble des derniers poèmes devraient être identiques ; dans chaque cas concret, des divergences ou même plusieurs solutions également défendables peuvent se présenter. Cela est vrai à plus forte raison pour l'art pictural paléolithique, car il ne s'agit pas ici seulement d'une évolution individuelle, mais de périodes de longue durée et du besoin de

différenciation politique éprouvée par une pluralité de groupes sociaux.

Le rôle des animaux relativement rares, par exemple, le lion (*fig. 15b*), le loup, le rhinocéros (*fig. 38*), le mammouth, l'oiseau, etc. ne peut être élucidé que par la comparaison du cas particulier avec la totalité des cas similaires. Ils semblent avoir des fonctions tout à fait déterminées, sans qu'elles soient obligatoirement identiques chez différents groupes politiques. Jusqu'où s'étend le fonds idéologique commun aux hommes du Paléolithique, et quelle est l'étendue des variations possibles, conditionnées par les différences temporelles et spatiales ? Pour répondre à une question aussi générale, il faudrait connaître l'histoire des migrations des différents groupes politiques, celle de leur scission, etc (88). L'histoire de chaque motif iconographique isolé pourrait fournir une base à cette entreprise.

(III - Paragraphe 11 : BEM et 21/3).

D'une façon très générale, on peut dire que nous obtenons l'évidence intérieure de l'interprétation par la double concentration méthodologique sur le cas particulier dans son extrême spécificité et par la comparaison avec l'ensemble des matériaux paléolithiques connus. Cette évidence ne nous garantit pas, cependant, contre des surprises à l'occasion de nouvelles découvertes, étant donné que nous ne connaissons qu'une petite fraction d'un matériau autrement existant. De plus, malgré son étendue propre, cette méthode a des limites générales, inhérentes à l'essence même de l'art et que nous avons discutées au début de notre étude (89).

(III - Paragraphe 12 : BEM et 21/3 ainsi que 22/6).

Revenons à la dernière hypothèse de la méthode synthétique : nous avons déjà montré l'ampleur optimale des explications possibles, et que la magie s'étend à davantage de domaines que la mise à mort de l'animal pendant la chasse et la magie de la fécondité. Mais si l'on ne veut pas que cette méthode devienne arbitraire, il faudra nous en tenir pour l'instant aux autres témoins de la culture paléolithique elle-même, afin d'apprendre quelles étaient les idéologies de l'homme paléolithique, lesquelles peuvent être prouvées avec certitude et lesquelles ne peuvent être reconstituées qu'à partir de suppositions.

(III - Paragraphe 13 : BEM).

Le culte des morts paraît aujourd'hui tout à fait certain, grâce aux sépultures intentionnelles, bien que celles-ci ne disent pas quelle forme de vie ou quelles fonctions les vivants imaginaient pour les morts — ni quelle attitude les vivants adoptaient par rapport aux morts. La magie semble suffisamment prouvée, bien qu'en dehors de la magie de mise à mort et

celle de la fécondité, dont on a beaucoup exagéré l'importance, on ne sache pas jusqu'à présent à quelles autres fins elle était employée, et ce qu'était effectivement la magie, une action précise contre l'animal et, éventuellement, l'homme ou une vision globale du monde ? En ce qui concerne l'existence d'une organisation sociale, il ne semble pas que nous possédions des preuves directes, si l'on excepte les empreintes de pieds — mais les preuves indirectes s'imposent. L'individu isolé n'aurait pas été en mesure d'affronter les grands animaux ; seul le groupe bien organisé pouvait se prémunir contre le danger qu'ils représentaient, tuer un nombre suffisant d'animaux, utiliser à des fins économiques les matières premières que les animaux fournissaient (viande, peaux, os, etc.) assurer la distribution pacifique du gibier, instruire les jeunes qui aidaient à nourrir les anciens et rendre supportable toutes les autres difficultés d'une vie nomade à travers des pays où n'existait aucune voie tracée. Par contre, nous pouvons seulement supposer que le totémisme constituait la forme concrète de l'organisation sociale ; mais les arguments suivants plaident en faveur de cette hypothèse de travail : l'analogie ethnologique, la représentation d'humains recouverts de peaux de bêtes alors qu'ils ne sont pas à la chasse (*fig 50, 63*), et pour finir le succès expérimental : une proportion importante de fresques prennent une signification, quand nous considérons les animaux en tant que représentants de l'unité du groupe humain, c'est-à-dire en tant que totems. L'on peut être assuré de la réalité des initiations, quelle qu'ait été la forme d'apparition concrète de l'organisation du totémisme. Mais si l'hypothèse du totémisme peut être maintenue, on pourrait alors ajouter la preuve statistique suivante : sur les 25 cavernes espagnoles que j'ai analysées et interprétées, 11 montrent la prédominance marquante d'une seule espèce animale (et l'on pourrait ajouter Ardalès à ces cavernes). Nous devons éliminer La Sotarizza, parce que le nombre des œuvres d'art y est trop restreint (un seul cheval) et Quintanal, où l'espèce est représentée par un animal mâle (un sanglier). Les 9 cavernes restantes ne présentent que des animaux femelles. A Covalanas, on trouve 17 biches (chaque fois à côté d'un bœuf et d'un cheval) ; à la Clothilde 7 vaches à côté d'un carnassier ; à la Loja 5 vaches et 1 carnassier à la Haza 3 juments et 2 carnassiers différents, et à Las Aguas de Novales 2 bisons, dont le sexe n'est pas déterminé avec précision. Les 4 autres cavernes montrent les deux sexes d'une même espèce ; il s'agit de Salitré (cervidés) La Hoz (chevaux) El Pendo et Ardalès (biches et cerfs) (89). Le premier groupe de cavernes orné seulement d'animaux femelles d'une seule espèce s'explique de lui-même, quand on fait valoir l'hypothèse totémiste pour l'explication des œuvres d'art du quaternaire. L'isolement des

animaux femelles désignerait alors celui de femmes du clan, et les 4 cavernes pourraient alors être interprétées comme lieu de retrait de jeunes filles à initier.

Nous arriverions alors à considérer que les vestiges de la culture paléolithique nous désignent avec certitude les idéologies du culte des morts, de la magie et de l'initiation, et assez vraisemblablement celle du totémisme. Comme l'on ne peut établir l'existence de cette dernière qu'avec des arguments analogiques et pragmatiques, il semble nécessaire d'examiner les arguments des principaux opposants à cette thèse.

(III - Paragraphe 14 : BEM).

L'argument que l'on entend parfois comme quoi le totémisme exigerait la présence de différents animaux dans chaque caverne alors que dans toutes les cavernes l'on retrouve toujours les mêmes, est objectivement faux. L'on peut prouver statistiquement que sur 24 cavernes espagnoles présentant des fresques zoomorphes, 11, c'est-à-dire la moitié montrent la prédominance d'une seule espèce, et pour 5 d'entre elles, la présence uniquement de femelles, bovidés, équidés, biches et chèvres ; le bison femelle semble n'apparaître jamais seul dans une caverne. Les autres cavernes montrent une grande variété d'espèces (2-6) qui se succèdent dans le temps et dévoilent ainsi l'histoire de chacune d'entre elles.

(III - Paragraphe 15 : BEM).

L'on doit admettre que le nombre d'animaux que l'on pourrait désigner avec certitude comme des animaux totems est très restreint : le cheval, la chèvre, le bison, le bœuf et le cerf, et dans tous les cas, les deux sexes de l'espèce. Pour les grottes espagnoles la fréquence d'apparition de ces animaux est la suivante : le cheval 13, le cerf (et la biche) 12, le bœuf 10, la chèvre 8, le bison 8. L'on peut conclure à un statut à peu près semblable quant au pouvoir des groupes sociaux les uns par rapport aux autres. Ceci est confirmé par certaines grottes, par exemple El Cueto (90), où l'on a trouvé 12 bisons, 11 (7 + 4) cerfs et 13 chèvres auprès d'un nombre beaucoup plus restreint de chevaux ; dans ces cavernes les rapports de force se déplacent avec le temps : c'est d'abord le clan de la chèvre qui prédomine, ensuite celui du cerf, et pour finir, celui du bison. La représentation répétée d'animaux-clan identiques dans différentes cavernes s'explique très bien, d'une part à cause de la vie nomade en particulier des animaux mâles et du besoin de protection des femmes, d'autre part à cause de la coutume qui consistait à représenter les ennemis vaincus (91).

Les raisons plus profondes pour l'exclusion de la thèse totémiste sont déjà fournies par le Comte Bégoüen : « Avant de conclure, je crois devoir dire un mot d'une théorie qui, pendant

(III - Paragraphe 16 : BEM, 21/3, 22/6).

quelques années, a joui d'une grande faveur grâce à l'influence philosophique de Durkheim et de Lévy-Bruhl. On voulait voir dans cet art préhistorique une preuve de *totémisme* et l'on sait que c'est dans cette théorie que ses partisans voulaient voir non seulement l'origine des religions, mais encore une sociologie. Un des premiers, Jean Brunhes, s'est élevé contre cette dangereuse théorie, et Sir James Frazer, lui-même, l'inventeur du totémisme, protestait contre les conclusions exagérées qu'on voulait en tirer, je le tiens de sa propre bouche. Aucun vrai pré-historien d'ailleurs ne s'y est laissé prendre. La présence des flèches et des blessures sur les animaux qu'on prétendait être des *Totems* suffirait, à mon sens, pour écarter cette interprétation exagérée, puisque le totem doit être vénéré, respecté, qu'il est tabou ». (*De la mentalité spiritualiste des premiers hommes*, p. 78).

(III - Paragraphe 17 : BEM, 21/3, 22/6).

Il serait difficile, dans toute la littérature préhistorique, de trouver autant d'affirmations ineptes rassemblées dans un aussi court passage.

Il est connu et on peut le vérifier facilement chez Van Gennep que Frazer n'a pas découvert le totémisme, mais qu'il a élaboré plutôt (tardivement) 3 théories différentes, dont aucune ne fut pleinement reconnue (92).

C'est précisément pourquoi il est plus vraisemblable, qu'une fois correctement interprétés, les documents de l'art quaternaire, puissent entériner ou infirmer les théories sans cesse changeantes de Frazer, plutôt que de penser que Frazer fût en mesure de fournir un apport décisif à l'idéologie paléolithique. Et depuis quand Frazer, avec des affirmations vagues, fait-il autorité en matière d'idéologie préhistorique, alors que Déchelette n'est pas reconnu parmi les « vrais préhistoriens » ? Et l'attitude positive de Breine par rapport au totémisme est-elle seulement passée sous silence parce qu'aussi longtemps que l'on attribue encore une validité à l'approche de l'ethnologie et de la préhistoire (qu'on tienne encore l'approche de l'ethnologie et de la préhistoire pour une preuve valide), aucun scientifique (préhistorien) impartial ne pourra nier qu'un grand nombre de chasseurs « primitifs », qui représentent le meilleur matériel de référence et aussi le plus proche, ne se sont pas dotés d'une organisation totémique ?

(III - Paragraphe 18 : BEM).

Que vaut après cela l'agencement des flèches et des blessures ? Pour commencer, ce ne sont pas tous les animaux, mais seulement une partie d'entre eux qui pourraient être interprétés comme étant des animaux totémiques et tel animal qui représente dans telle caverne le totem du clan peut jouer dans une autre caverne et pour un autre clan un rôle tout à fait différent.

La théorie du D<sup>r</sup> Baudouin ne tient pas, que l'on prenne l'une ou l'autre de ses affirmations : à savoir que *chaque* animal représenté dans une grotte est un totem, et chaque totem une constellation, bien que la représentation d'étoiles au quaternaire ait pu être tout à fait possible. On peut aussi démontrer que les différents besoins d'un clan étaient répartis sur plusieurs espèces animales, si bien qu'on peut trouver dans certaines cavernes plusieurs animaux-fonctions auprès d'un animal représentant le clan. De plus, si l'on suppose qu'il ne s'agit pas de la magie de la chasse, mais de commémoration de chasse, de sacrifices humains ou de scènes décrivant les rites d'initiation, l'on peut parfaitement faire coïncider ces interprétations avec l'hypothèse de travail qui laisse sa part à l'explication totémiste. Enfin, si l'on voulait, comme le comte Bégouën, trouver une conclusion qui se referme sur elle-même, l'on pourrait dire que les animaux tués représentent le clan vaincu et les animaux vivants le clan du vainqueur. Ainsi, les chevaux tués figurés dans la dite « nef de Lascaux » seraient très vraisemblablement les représentants du clan ancien vaincu par le clan du taureau et de la vache.

Ceci n'a rien d'une représentation abstraite du totem mais d'une représentation donnée du totem lors d'événements historiques concrets. L'on pourrait supposer que ces « chefs » étaient à l'occasion tués par les membres de leur propre clan (comme la plupart des rois) sitôt qu'ils perdaient les forces physiques et magiques nécessaires pour remplir avec succès leur fonction. En général, le caractère sacré d'un animal n'implique pas toujours qu'il échappe à un traitement brutal (qu'il soit épargné) ; inversement, un traitement brutal ne prouve pas que l'animal ne soit pas revêtu d'un caractère sacré. Rivers, et Frazer lui-même, en ont fait la preuve en ce qui concerne les peuples primitifs, toutes les soit-disant preuves ne sont qu'un prétexte pour détruire la théorie (tenue *a priori*) pour « dangereuse » (93), voilà le nœud de la question. Mais ceci ne relève pas du domaine scientifique, mais d'émotions religieuses aveugles ; le vrai problème, à savoir celui de l'existence et de l'essence d'un totémisme paléolithique n'est pas même effleuré, encore moins résolu. Mais si l'on considère la pauvreté de nos connaissances en ce qui concerne l'univers (spirituel) de l'*homo sapiens* quaternaire, le fait d'écarter —a priori— une hypothèse de travail est un luxe que l'on ne peut pas se permettre.

Bien entendu, l'Abbé Breuil n'a fait qu'affirmer la thèse du totémisme, il ne l'a pas prouvée (94). La cause en est son préjugé méthodologique, à savoir qu'il n'existe pas de relation entre les animaux isolés dans la composition —ni une forme significative, ni (à quelques exceptions près) une relation entre les formes d'objets.

(III - Paragraphe 19 : BEM).



Mais une fois que l'on s'est libéré de cette façon de voir les choses, qui consiste à penser que seules les œuvres d'art perçues simultanément peuvent avoir une relation entre elles ainsi qu'une unité, ce qui pour des nomades n'est certainement pas une règle contraignante (95), ce que l'absence de cadre prouve également, l'on peut établir les constatations suivantes : (dont nous développerons les preuves dans la 2<sup>e</sup> partie du livre).

(BEM seule-  
ment).

- a. Il existe des animaux totems mâles et des animaux totems femelles.
- b. L'exogamie et l'endogamie existent, et vraisemblablement les rapports sexuels avant l'alliance monogame.
- c. La lutte entre les sexes fait partie intégrante de l'histoire du clan.
- d. Les rapports conjugaux connaissent une évolution qui semble n'avoir pas été la même pour tous les clans.
- e. Chaque groupe humain avait une conscience de sa propre histoire ; il fixait celle-ci par l'image pour la postérité (pour les générations suivantes).
- f. Les clans avaient des animaux-fonction, plus précisément, il existait des sociétés secrètes qui se chargeaient de célébrer les cérémonies propres aux idéologies.
- g. Ces sociétés-fonction possédaient —comme les différents clans eux-mêmes— une histoire très différente.
- h. La principale idéologie des clans concernait : la naissance, l'initiation, l'alliance matrimoniale et la mort.

Si nous allons encore un peu plus loin dans la présentation des arguments que nous prouverons par la suite, en comparant le totémisme paléolithique avec le totémisme des soi-disant primitifs, nous pouvons faire les remarques suivantes :

(III. Paragra-  
phe 20 : BEM,  
21/3).

Ces deux formes de totémisme ont beaucoup de traits communs, par exemple l'identité (96) de l'homme avec l'animal-totem, les tabous concernant différentes formes d'alliances matrimoniales, les initiations, la double cause des naissances, le culte des ancêtres, etc. (97). Le totémisme paléolithique est soutenu par une conscience historique fortement développée ; celle-ci se réalise dans la représentation artistique des combats d'un groupe avec un autre, ou des luttes à l'intérieur d'un même groupe pour l'accession au pouvoir d'une lignée et l'éviction d'une autre et qui sont en rapport avec l'autorisation ou l'interdiction de certaines formes d'alliances matrimoniales.

La liaison entre l'interdiction de tuer et la (non) consommation des espèces totémiques a été jusqu'à maintenant impossible à établir. Le fait que les animaux dont se nourrissait principalement l'homme magdalénien : le renne, le lapin et les volatiles proches de la poule, sont si rarement représentés,

laisse supposer qu'ils ont joué un rôle tout à fait minime comme animaux totem, et la réciproque est vraie dans une certaine mesure : à savoir que les espèces réellement totem n'étaient tuées et mangées que dans certaines circonstances ou bien par une partie précise du clan.

Après avoir rejeté les tentatives d'exclure le totémisme de l'idéologie paléolithique, nous pouvons nous tourner vers les autres idéologies dont les vestiges du paléolithique nous assurent l'existence.

(III - Paragraphe 21 : BEM, 21/3).

L'exclusion d'une autre hypothèse n'est, elle non plus, pas négligeable. L'on a rassemblé à maintes reprises tout le matériel qui pourrait laisser supposer un culte des morts depuis le Moustérien. Mais curieusement personne n'a pensé à retrouver cette idéologie du culte des morts dans les œuvres d'art figuratives (98).

(22/6 et 21/3).

L'on pourrait alors constater encore moins bien que la relation du culte des morts et de la magie, dont les débuts se manifestent lors des funérailles intentionnelles, par le fait que le cadre était saupoudré d'ocre, trouve sa réalisation dans l'art : dans une magie de la re-naissance réalisée de façon multiple.

Une statistique des grottes espagnoles donne l'image suivante : a. Pendant l'Aurignacien on trouve dans 13 grottes, 24 représentations du culte des morts et de la magie de la re-naissance, et durant toute la période qui s'étend jusqu'à la fin du Magdalénien 17 représentations dans 12 grottes. Cette diminution notable (d'un tiers environ) se combine avec une augmentation des représentations de combats, dont elles ne sont plus que l'appendice. Alors qu'à l'Aurignacien la magie de la re-naissance représentait l'idéologie centrale des groupes humains à tel point que chaque groupe, sitôt qu'il passe du rang d'un groupe-fonction à celui de chef de clan, par exemple quand un mari exogame rend son clan possesseur de la caverne, le Solutréen et les troubles de cette époque (en particulier la transition entre l'Aurignacien et le Magdalénien) permettent au totémisme historique de prendre de plus en plus d'importance.

b. Nous trouvons déjà à l'Aurignacien différentes formes de représentation figurative qui s'expliquent sans doute le plus aisément si l'on admet leur relation avec différents clans, si bien que l'hypothèse (99) du totémisme s'en trouverait confirmée. La classification de ces variantes est rendue difficile par le fait que des moyens magiques isolés, employés pour la re-naissance, sont souvent groupés et qu'il est difficile de décider à quel facteur donner le plus d'importance. Dans ces conditions l'on doit se contenter pour l'instant d'énumérer quelques

moyens magiques : décomposition et résurrection du corps, la force qui survit quitte le corps (elle prend la forme de son double), l'acte sexuel magique (antinaturaliste), l'eau et les animaux aquatiques (en particulier les oiseaux), les analogies avec le soleil et la lune, le serpent et autres animaux-fonction (par exemple le mammoth), les anthropomorphes et les créatures à cheval, les triades qui ne suivent pas l'ordre naturaliste de l'accouplement, les signes, etc. peuvent laisser penser que l'emploi de la magie (de la résurrection des morts) s'est exercée sur les animaux avant de s'exercer sur l'homme.

La gravure sur os la plus ancienne, la seule œuvre du Moustérien, peut être interprétée comme la représentation de la magie de mise à mort d'un animal et de sa résurrection (100) — c'est pourquoi il faudra soigneusement vérifier si ne figurent pas sur les murs des cavernes (et même dans l'art mobilier) des sujets que l'on peut avec plus de certitude interpréter comme de la re-naissance des animaux tués à la chasse ou de celle des guerriers tombés pour le clan lors d'un combat (101).

(III - Paragraphe 23 : BEM).

Nous avons donc trouvé un contenu concret pour la magie, suggéré d'une part par les funérailles paléolithiques, et d'autre part, montrant une magie libérée de la seule fonction utilitaire. La magie de re-naissance pourrait être partie d'un point de vue utilitaire, par exemple du souci de conserver un nombre de chasseurs toujours constant ; celui-ci était toujours menacé de déséquilibre à cause de la mortalité infantile, sans doute très importante ; ceci était nécessaire dans la mesure où l'on était confronté à des animaux qui sur bien des plans étaient supérieurs à l'homme. Malgré cela une telle magie aboutit à l'idéologie puisqu'elle se relie au culte des morts, à celui des ancêtres, à une conception de la naissance, etc. Mais quoi qu'il en soit, dans la mesure où les vestiges de la culture paléolithique nous signalent le totémisme et la magie comme nécessaires à l'interprétation de l'art, ils ne nous indiquent cependant que la direction dans laquelle l'on pourrait chercher une certaine unité de sens : pour une interprétation spécifique, nous aurions besoin de connaître leurs contenus concrets à l'époque en question. Car la magie comme le totémisme contiennent une foule d'éléments changeants (dans le temps et dans l'espace), que l'on ne peut interpréter hors du contexte, même si ces derniers étaient clairs pour nous, ou qu'ils n'aient pas été altérés par le contenu d'autres époques historiques et de populations étrangères.

Mais d'autre part, nous ne savons pas si les deux idéologies ont coexisté sans relation l'une avec l'autre, ou bien s'il existait une relation entre elles, c'est-à-dire s'il s'agit ici d'une multiplicité assez souple ou d'une unité intégrée.

(III - Paragraphe 24 : BEM).

Afin de bien différencier magie et religion, l'on a souligné de façon trop partielle leur caractère contraignant. Il existe cependant une magie d'aide réciproque entre l'homme et l'animal, qui possède une signification essentielle si l'on veut comprendre la magie paléolithique. Car aussi longtemps que l'on retient le caractère contraignant comme le trait essentiel de la magie, l'on disjoint la magie de mise à mort et la propitiation en deux rituels successifs qui n'auraient entre eux aucune relation interne, et l'on dissocie magie et totémisme comme deux données qui n'auraient entre elles rien de commun. Par contre, si l'on part du point de vue (indispensable pour le totémisme) d'une parenté interne entre l'animal et l'homme, alors le caractère contraignant de la magie de mise à mort elle-même apparaît comme secondaire : il rappelle à l'animal les liens qui l'obligent à se montrer amical et serviable envers l'homme à l'instar de chaque frère de clan ; l'homme, en retour, s'engage à regagner les faveurs de l'animal avec les moyens magiques nécessaires à sa re-naissance. Il se fait aussi pardonner la contrainte qu'il exerce, dans la mesure où elle représente une méchante nécessité vitale, puisque la réalité veut que l'animal soit pour l'homme non la seule, mais la plus riche des matières premières grâce à laquelle il peut assurer sa survie. Cette interprétation ne débouche pas seulement sur une relation très étroite entre les actes magiques pris séparément, comme (elle existe) entre la magie et le totémisme, mais sur une racine commune aux deux, le « mana ». Cette unité des forces de tous les animaux et de tous les hommes à laquelle s'ajoute celle des astres (le soleil et la lune) représente une idéologie à la fois complexe et intégrée. Si l'on dénie cette idéologie à l'*homo sapiens* paléolithique, l'on ne devrait pas négliger le fait qu'environ 90 % des monuments qui nous sont parvenus devraient être considérés comme « de l'art pour l'art ». Ce point de vue implique une société humaine qui soit non seulement délivrée des contraintes et de la nécessité matérielle, mais qui soit aussi capable d'indifférence par rapport à toute idéologie et de prendre par rapport à elle une distance qui impliquerait une liberté et une complexité de la conscience plus grande que celles qu'impliquent les idéologies les plus complexes.

(III - Paragraphe 25 : BEM, 21/3, 22/6).

La difficulté de la réalisation de cette hypothèse de travail réside dans le fait que l'animal peut prendre 4 significations tout à fait distinctes, qu'il est difficile de différencier (ce qui n'est pas toujours possible) :

a. L'animal est là en tant que fonction, par exemple en tant qu'objet qui doit être tué ou multiplié. Il représente seulement l'objectif à atteindre par l'homme au travers de contraintes magiques.

- b. L'animal remplit des fonctions spécifiques qui ne peuvent pas être assumées par l'homme ou du moins pas avec la même efficacité. L'animal est choisi pour certaines particularités ou pour aider à réaliser certains désirs idéologiques, ou bien encore parce que certaines actions sont taboues pour l'homme.
- c. L'animal représente l'unité et la totalité du groupe humain, c'est-à-dire qu'il a une signification totémique et dans cette perspective, il est considéré comme étant supérieur à toute autre créature. Des animaux mâles et femelles de la même espèce incarnent souvent différents aspects de cette unité politique du groupe, c'est-à-dire qu'ils symbolisent la fonction du chef magique et guerrier du groupe.
- d. L'animal est considéré en tant que symbole, c'est-à-dire qu'il sert à une représentation qui peut à l'occasion s'effectuer à l'aide d'un autre objet. Un oiseau situé dans l'arrière-train d'un cheval, un poisson sur le dos d'un cheval ou bien entre les pattes d'un renne semblent devoir représenter un symbole de fécondité. La même représentation d'un acte sexuel fécondant peut être obtenue par l'intermédiaire d'une lance qui pénètre dans l'anus d'un animal. La différence des symboles utilisés peut avoir une explication politique et totémique, ou bien s'expliquer par le caractère spécifique, ou par la cause de l'acte sexuel en question.

(III - Paragraphe 26 : BEM, 21/3, 22/6).

Nous rencontrons aussi dans d'autres périodes artistiques, des difficultés de l'ordre de celles qui sont la conséquence de ces multiples caractères de l'animal (il prend un caractère d'objet, de fonction, de totem, de symbole), même quand il existe une foule de preuves littéraires. Ce qui dans l'art du Moyen Age est représenté comme la réalité, respectivement le symbole, nous l'avons appris peu à peu, et de façon incomplète. Sitôt que nous avons un exemple concret à interpréter, par exemple, « le Jardin des délices » de Bosch, il est clair que la signification symbolique de chaque animal, en dépit de tous les bestiaires du Moyen Age et précisément à cause de leur richesse (luxuriance), restera indéchiffrable. S'il fait référence à l'art grec, le spectateur non averti verra dans la figure au milieu du fronton Est d'Olympie, la figure d'un juge humain mélancolique et sage, plutôt que Zeus, le plus puissant des dieux. Inversement les archéologues nourris de science moderne ont transformé la figure humaine du fronton-ouest, l'humain Peirithoos, dont parle Pausanias, en dieu Apollon —(et cela bien à tort, comme je le démontrerai plus loin). Nous ne pouvons demander moins, placés comme nous le sommes au début d'une tentative, celle d'une iconographie de l'art paléolithique, que de pouvoir discerner la véritable signification de l'animal en tant qu'objet, fonction, totem ou symbole. Avons-nous à notre disposition

des moyens qui pourraient nous aider, et qui compensent du moins partiellement le manque de textes que les historiens de l'art d'époques plus récentes ont à disposition (102) ?

#### IV

Deux questions se posent : existe-t-il vraiment une iconographie au sens défini plus haut ? Et peut-on prouver la validité de chaque interprétation ?

(IV - Paragraphe 1 : BEM).

L'on peut répondre positivement à la première question en faisant les observations suivantes : dans des cavernes différentes situées très loin les unes des autres, l'on trouve des animaux isolés qui montrent les mêmes attitudes, par exemple, les animaux qui regardent en arrière, ceux qui sont représentés à l'envers, tête en bas, ceux assis sur leurs pattes de derrière, ou qui sont lancés au galop, etc. L'on peut argumenter en disant qu'il s'agit toujours là d'imitations de la nature représentées sans intention particulière, et que l'artiste désirait seulement satisfaire son penchant au jeu et à l'imitation. Dans la partie systématique, nous allons montrer si, et dans quelle mesure le modèle naturel était donné, et partant, si et dans quelle mesure il existait une intention de signification (l'intention de donner un sens). Nous verrons que le rapport entre le modèle dans la nature et l'intention de donner un sens peut être très différent mais que dans certains cas, le contenu idéologique recherché se révèle de lui-même (comme c'est le cas pour l'animal couché sur le dos) alors que dans d'autres, il faut se référer à des sources ethnologiques et historiques (l'animal assis sur l'arrière train). Plaident encore en faveur de l'iconographie la répétition des combinaisons d'espèces animales différentes. Les plus évidentes sont celles du bison et de la biche au Castillo, à Altamira et aux Combarelles (*fig. 57, 24, 10*), car il s'agit partout de la victoire de la biche sur le bison, c'est-à-dire d'un chapitre de l'histoire du clan. L'on trouve à plusieurs reprises sur de nombreuses sculptures du Solutréen le cheval représenté à côté du bœuf : la figuration de ces deux animaux ensemble paraît elle aussi retracer un moment de l'histoire du clan. Enfin l'on trouve le même sujet représenté à plusieurs reprises dans la même caverne et ceci à des époques différentes. Ceci est naturellement plus rare dans les cavernes où différents clans se sont succédés, que dans celles où *un* clan a résidé longtemps. A la Pileta, l'idéologie du serpent du clan (femelle) des chevaux est présentée aussi bien dans sa version jaune, la plus ancienne que dans la version noire beaucoup plus tardive ; l'époque intermédiaire étant représentée dans la caverne voisine d'Ardalès

où le clan des chevaux s'était réfugié dans l'intervalle. Aux Combarelles, dans le premier couloir, l'on trouve deux chevaux croisés (qui se croisent), assistés à gauche et à droite par d'autres animaux (renne(s), mammoth, etc.) et dans le troisième couloir, plus tardif, le même motif : mais l'assistance a changé.

Le facteur réside dans le fait que toutes les différences sont explicables par l'époque intermédiaire et l'histoire du clan comme on les trouve représentées dans le deuxième corridor. De telles répétitions prouvent la grande importance en particulier de ces sujets pour le clan. On peut constater leur présence dans la plupart des cavernes, dont nous possédons les « bandes » intégrales, ou que nous avons la possibilité de reconstituer.

Si elles nous échappent souvent c'est parfois pour des raisons stylistiques : la double possibilité (dont nous avons déjà parlé), de la représentation en tant que figure (dans le contour de laquelle s'inscrit tout le reste), ou en tant qu'action dont les péripéties se poursuivent en étapes, d'animal à animal, ou se concentrent en « un moment fécond ». Les meilleurs exemples sont offerts par la grotte de Pindal, où tant la biche que le bison figurés à la peinture rouge avec de larges contours (Aurignacien tardif ?) sont représentés plus tard en action (vraisemblablement au Magdalénien III ou V) (*fig. 33-34*). Il est clair que la représentation d'où l'action est absente et où il s'agit seulement de figurer simultanément deux sujets est un raccourci plus conventionnel, de ce fait l'interprétation est plus difficile, et n'aide pas à reconnaître l'identité du sujet.

(IV - Paragraphe 2 : BEM).

L'on peut essayer de fournir la preuve de l'exactitude des interprétations isolées de trois façons différentes : par la comparaison avec les idéologies des peuples primitifs actuels, en notant l'évolution du complexe de figuration paléolithique, au cours de l'histoire post-paléolithique des peuples progressistes et pour finir, en relation directe avec la deuxième hypothèse de travail de notre méthode synthétique — par le classement systématique et la comparaison de tout le matériel d'objets d'art connus jusqu'ici — non dans le but d'identifier les objets isolés avec les objets qui existent dans la nature, mais pour faire la preuve de la concordance ou de l'écart de leur contenu idéologique.

(IV - Paragraphe 3 : BEM).

La force des preuves « puisées dans l'ethnologie a été surestimée et de beaucoup ». Les arguments en sa faveur se présentent à peu près ainsi : nos croyances actuelles, nos institutions, etc. remontent à la préhistoire en passant par l'antiquité. Dans la mesure où ces tribus primitives ne nous ont pas laissé de

documents écrits, nous ne pouvons avoir sur elles qu'une information indirecte en passant par la comparaison avec les primitifs d'aujourd'hui. Car les cultures primitives peuvent se situer dans un système hiérarchisé. D'ailleurs celui-ci reflète l'évolution historique de la culture, si bien que les cultures les plus anciennes des primitifs sont identifiées au début de l'histoire. Cette série de conclusions commence avec le faux *a priori* que les œuvres d'art quaternaires n'ont aucune valeur en tant que sources historiques — une affirmation très douteuse, dans la mesure où l'on a à peine commencé de les déchiffrer. Une fois rendues lisibles elles pourraient s'avérer aussi importantes que tout document écrit qui a dû lui aussi, être d'abord déchiffré. De plus, une méthode scientifique comparative n'est valable que si elle met en comparaison seulement deux faits directement accessibles, et non deux faits dont l'un serait connu et l'autre pas, c'est-à-dire que l'on peut comparer les différentes cultures primitives seulement entre elles, et non avec celles du paléolithique. Même si l'on fait abstraction de toutes les sources d'erreurs dans l'édification du système de classification, le fait que ce dernier se fonde sur la différence entre le simple et le complexe le présente comme une hypothèse, et rend douteux qu'on puisse l'interpréter sans hésiter, comme une suite d'évolutions historiques. Mais même en admettant que cette hypothèse puisse être bonne, l'on ne passe du primitif à l'homme préhistorique que par une conclusion d'ordre analogique. Celle-ci est toujours douteuse dans le domaine scientifique. Dans le cas précis qui nous intéresse, vient s'ajouter le fait que nous étudions la phase finale et compliquée d'une culture dont les phases précédentes nous échappent en grande partie. La validité d'une solution analogique ne pourrait pas dépasser le stade de l'hypothèse, c'est-à-dire qu'elle ne pourrait pas nous assurer que nous aboutissions à des contenus concrets qui peuvent provenir au moins partiellement, de toutes autres sources.

Des analogies d'ordre général, comme par exemple la présence du totémisme et de la magie dans les deux cultures ne prouvent pas qu'elles possèdent les mêmes contenus concrets.

Le caractère scientifique douteux des méthodes employées est encore renforcé si l'on considère les points suivants : on ne compare pas l'art des paléolithiques avec l'art des primitifs, on compare seulement l'art des premiers avec des idéologies différentes qui sont celles des primitifs. Une telle association se heurte à des difficultés d'ordre méthodologique qui n'ont pas été élucidées, et qui sont considérables, même s'il s'agit par exemple de l'art et de la théologie d'une seule et même époque. Comme les résultats douteux de l'histoire de la pensée moderne l'ont suffisamment prouvé. Le fait qu'aucun peuple primitif

(IV. Paragraphe 4 : BEM).



n'ait réalisé, dans le domaine de l'art ne serait-ce que de très loin, des œuvres aussi prodigieuses que celles du paléolithique, rend toute comparaison qui va au-delà de tendances idéologiques générales (comme par exemple, la magie et le totémisme) encore plus douteuse. De plus, les clans quaternaires ont su toujours mieux maîtriser les conditions de vie qui leur étaient imposées par la nature, comme ils l'ont prouvé en perfectionnant toujours davantage leurs outils ; ainsi, ils ont transformé les conditions naturelles de leur existence en histoire humaine. A l'opposé, la plupart des primitifs ont recherché un mode de vie qui rend la création de l'histoire superflue : dans la plupart des cas, ils se contentent d'animaux dont la capture est facile alors que les hommes préhistoriques devaient se mesurer avec des animaux qui leur étaient bien supérieurs par la force et la vitesse. Cette différence dans la manière d'affronter ou d'éviter les difficultés de l'existence doit avoir pour conséquence une relation tout à fait différente à la vie pratique et à l'idéologie (ce qui explique aussi, entre autres, la différence dans la manière et le degré de valeur des œuvres, (différence qui se manifeste de façon extraordinaire). Troisièmement : les peuples « primitifs » qui possèdent une culture de base identique (la chasse) témoignent de grandes différenciations en ce qui concerne le simple et le complexe.

Ce qui semblait encore simple aux chercheurs d'il y a 50 ans paraît complexe aujourd'hui. Par là-même, une partie de la relation comparative devient incertaine : ceci est d'autant plus douteux quant à la méthode, que l'hypothèse de travail qu'est celle de l'isolement rend impossible toute appréhension du degré de simplicité ou de complexité de l'*homo sapiens* et de la société quaternaire. Et pour finir : même des parallèles corrects échappent à la vérification historique dans la mesure où nous ne pouvons établir de continuité historique entre les primitifs contemporains et les paléolithiques ; car l'hypothèse d'un arrêt (dans l'évolution) implique un processus de « gel » dans un environnement tout à fait différent, et qui, de son côté, implique à nouveau la perte de beaucoup d'acquisitions.

(IV - Paragraphe 5 : BEM).

Ce dernier point peut être prouvé dans la mesure où les contenus de l'art paléolithique deviennent accessibles. Si nous considérons l'idéologie de re-naissance du serpent des paléolithiques comme un fait acquis, celle-ci repose sur une simple magie de la sympathie : de même que le serpent peut lui-même renouveler sa vie, de même l'homme est capable d'en faire autant par lui-même en prenant le serpent pour modèle et pour aide. Où que nous trouvions cette idéologie chez les primitifs récents, elle prend la forme du motif de la jalousie : c'est d'abord l'homme qui est immortel, mais à cause d'une négligence, d'une méchanceté, etc., il a perdu son immortalité à cause

du serpent. Nous voyons ici la cassure dans la coopération, et par là l'apparition du doute quant à l'efficacité de la magie. Il est indéniable que ceci représente une évolution ultérieure essentielle. Ceci est également valable pour les trois nuits sans lune. Et nous voyons déjà ici que la magie de la préhistoire se répercute davantage dans l'histoire des peuples progressifs que dans celle des soi-disants primitifs : il suffit de rappeler pour exemple les trois jours que le Christ passa au tombeau avant de ressusciter (pour ne pas parler des trois croix, des trois Marie veillant le tombeau, etc.). La modification de la magie de la re-naissance dans le culte des morts est la plus parlante. Nous monterons que les paléolithiques sacrifiaient au(x) défunt(s) des femmes avec lesquelles celui-ci avaient un rapport sexuel afin de re-naître. Chez les primitifs, nous ne trouvons que de pauvres traces de cette coutume, la femme se lacère le visage et le corps, elle s'allonge auprès du cadavre, elle conserve le crâne du mort, etc. Chez les peuples historiques, par contre, nous voyons attesté le point de vue paléolithique, comme quoi le mariage conserve tous ses droits par delà la mort : les découvertes lors de fouilles archéologiques, les preuves littéraires et les faits eux-mêmes (immolation par le feu des veuves en Inde) en témoignent depuis des millénaires. Nous voyons donc partout où nous pouvons en faire la preuve que les primitifs récents n'ont pas gardé pure l'idéologie paléolithique, mais qu'ils l'ont considérablement modifiée ou complètement abandonnée.

Tout ceci nous amène à une double conclusion : le matériel ethnologique est en lui-même si multiple, et si incertain dans sa relation avec celui du paléolithique que l'on peut tout prouver grâce à lui, c'est-à-dire que l'on ne peut rien prouver scientifiquement. D'autre part, nous ne sommes pas encore en mesure de renoncer à l'ethnologie et à son aide concernant les interprétations ; mais nous ne pouvons l'utiliser avec succès que si nous trouvons des parallèles à une manifestation de l'art paléolithique qui soient consignés avec rigueur, et si les explications qu'a pu fournir l'ethnologie ne contredisent pas l'évidence immanente de l'art paléolithique.

Le second moyen qui pourrait nous aider, l'histoire des peuples progressistes, n'est utilisé à ma connaissance que très occasionnellement et par aphorismes ? (par exemple par Hernandez Pacheco dans la caverne de la Peña de Candamo, p. 232) mais il n'a jamais été appliqué systématiquement en ce qui concerne différents motifs isolés. Et pourtant certaines combinaisons, comme par exemple celles de chevaux, d'oiseaux et de poissons, se sont perpétuées jusque dans l'art grec archaïque. Qu'on ne les ait remarquées que si rarement, et

(IV - Paragraphe 6 : BEM, 22/6, 21/3).

(IV - Paragraphe 7 : BEM, 22/1, 21/3).

qu'on les ait si peu utilisées pour l'interprétation des œuvres figurales du quaternaire, sans doute peut-on l'expliquer par la conviction absurde que l'art paléolithique était une manifestation merveilleuse mais isolée, située en dehors de l'histoire proprement dite, et sans aucune relation avec elle. Le contraire peut être prouvé, notamment pour la partie de l'iconographie qui concerne le culte des morts, parce que nous avons affaire ici — ceci nul ne le conteste — à la symbolique la plus conservatrice. Plusieurs facteurs jouent en faveur de cette méthode : premièrement le caractère formateur de l'histoire des peuples paléolithiques comme des peuples historiques, c'est-à-dire une attitude similaire par rapport au monde extérieur : s'affronter à lui, non le fuir. Deuxièmement, la continuité historique qui les relie si nous appréhendons correctement ce concept, c'est-à-dire non pas comme continuité directe d'un exemple par l'influence et l'imitation, mais comme une sorte de géologie formée couche par couche dans la culture d'un pays. Si l'on admet que la population quaternaire n'a pas quitté l'Espagne et la France dans sa totalité à la suite des animaux avec le début du climat tempéré, mais qu'une partie resta sur place, qui perpétua la tradition paléolithique, jusqu'à l'assimilation ou la disparition de nouveaux arrivants ou leur départ devant l'afflux d'autres migrants, la tradition de la population restée en premier (sur place) peut traverser à nouveau celle de la population qui est arrivée par la suite et ressurgir ; de sorte que la culture la plus ancienne continue à vivre, dans la mesure où elle s'adapte d'une part aux conditions historiques nouvelles, d'autre part, qu'elle-même exerce sur elles son influence. Il se passe quelque chose d'analogue, par exemple, pour la culture néolithique en Grèce, recouverte par les conquérants de Mycènes, et dans la réapparition des idéologies néolithiques après que la culture de Mycènes se fut dissoute.

(IV - Paragraphe 8 : BEM, 21/6, 21/3).

Une telle continuité quasi géologique (qui se montre) élastique, compressive, éruptive explique aussi pourquoi les vieilles traditions ressurgissent toujours à nouveau, et pourquoi un apport traditionnel aussi important s'est conservé à partir du paléolithique jusque dans le folklore du XIX<sup>e</sup> siècle — en dépit de tout progrès. Les cultures ultérieures injectent de nouveaux contenus aux vieux symboles, pour citer un exemple : l'on introduit dans le symbole de la re-naissance de l'homme un contenu nouveau, celui de la re-naissance de la terre (les saisons), du cosmos, de la re-naissance morale de l'homme (culte des mystères), de la délivrance de l'homme, etc. (j'en apporte la preuve dans mon livre *La magie de re-naissance dans l'art quaternaire* (103). Il s'en suit alors que dans la référence concernant l'influence que la signification ancienne peut exercer sur

la plus récente, l'on ne peut tenir compte du contenu concret, mais seulement de la tendance générale et analogique ; celle-ci doit représenter le contenu spécifique de la culture la plus ancienne, que l'on ne peut obtenir bien entendu qu'à partir du moment où on peut le trouver à nouveau seulement dans l'art paléolithique lui-même.

Quand le principe d'unité et de continuité de l'histoire de l'art donnera enfin lieu à une connaissance suffisante et approfondie de toutes les époques, l'on verra alors apparaître de plus en plus nettement la fécondité de ce champ, la possibilité de(s) solutions(s) et de(s) preuve(s) qu'il peut offrir.

(BEM seulement).

Les peuples créateurs d'histoire conservent autre chose et différemment dans leur tradition que les peuples « primitifs », ceux qui n'ont pas édifié d'histoire, ou que les peuples régressifs ; l'ampleur (la dimension) de ce qui est conservé est très différente dans les différents domaines de l'activité humaine créatrice : chez les peuples historiques, l'on conserve davantage d'iconographie et de monde des formes, chez les primitifs davantage d'outils et d'institutions. Ainsi les deux moyens qui nous aident pour l'interprétation parviennent à se compléter dans une certaine mesure, comme si ces deux formes d'humanité, l'historique et la primitive, s'étaient développées vers la vie à partir d'attitudes différentes, et au moyen de chemins différents à partir du même passé paléolithique. Mais le progrès, comme la stagnation, entraînent des changements ; ainsi, chacune des deux sources ne peut être utilisée qu'aussi longtemps qu'aucune contradiction ne se manifeste avec l'évidence immanente qui est celle de l'art paléolithique — celle-ci représente toujours le critère ultime de décision (104).

(IV - Paragraphe 9 : BEM, 22/1, 21/3).

A cause des limites propres au soutien ethnologique et historique, c'est la classification méthodique et systématique de tout le matériel connu jusqu'ici (dont nous avons amplement montré les difficultés et les limites, qui demeure le meilleur point d'appui pour tout établissement de preuve. Par une telle classification, j'entends l'isolement de chaque objet (animal, anthropoïde, signe, etc.) de son contexte formel, et sa comparaison avec des objets identiques et similaires dans le but de trouver un sens idéologique commun.

(IV - Paragraphe 10 : BEM seulement).

Les points de vue (perspectives) utilisés dans ce but comparatif sont les suivants :

1. Les positions des animaux isolés : position assise, course, etc.
2. Les groupements d'animaux, d'une part selon leur nombre (groupe de deux, groupe de trois, etc.), d'autre part selon la manière dont ils sont groupés (rangée, rencontre, écart, grou-

pement en registre, etc.).

3. Le tri des animaux selon la fréquence de leur représentation, et la recherche quant à la signification des animaux apparaissent plus rarement (par exemple, le loup, le lion, le poisson, l'oiseau, etc.). Ceci nous conduira à établir la différence entre animaux totémiques et animaux-fonction.

4. L'examen des humains et anthropoïdes d'une part, isolés de par leur attitude et leur groupement, d'autre part dans leur relation avec les animaux.

5. Les signes et les objets qui présentent une ressemblance avec les signes (comme les mains, « tectiformes », etc.).

6. Les groupements répétés d'animaux-totem et d'animaux entre eux, d'animaux-totem avec des animaux-fonction, d'animaux avec des anthropoïdes, de signes avec des figures ressemblant aux signes.

(IV - Paragraphe 11 : BEM).

Les points de vue régissant cette répartition devront naturellement être considérés à partir des œuvres elles-mêmes. La simple mise en ordre systématique n'est qu'une condition préalable à une interprétation possible. Mais dans certains cas isolés, l'interprétation ou une possibilité d'interprétation ressort d'elle-même du motif formulé clairement. Dans d'autres cas, la comparaison des répétitions du même motif peut entraîner des interprétations, dans d'autres cas encore des ressemblances d'ordre ethnologique et historique s'imposent. L'on ne doit pas penser *a priori* que chaque position, par exemple d'un animal isolé, ne peut donner lieu qu'à une interprétation possible (les significations formelles contradictoires étant depuis longtemps connues dans la science du symbole), ni qu'il puisse avoir toujours la même signification, bien qu'il ne faille pas s'écarter de cette fiction sans nécessité pressante. La preuve véritable se situe dans ce que l'on pourrait appeler la logique immanente. Car si l'on interprète correctement les facteurs un par un, la somme de ces interprétations devrait éclairer la totalité de l'œuvre. La fréquence d'apparition de solutions complètes et sans contradictions apporte alors la preuve de l'interprétation correcte des éléments pris isolément. Inversement, des incomplétudes et des contradictions dans l'interprétation d'œuvres prises dans leur entier dévoilent une interprétation incorrecte quant à la signification de l'un des facteurs pris isolément. Il peut alors s'agir soit d'une interprétation un peu trop primaire, soit d'une interprétation totalement erronée. La précarité qu'il y a à établir cette logique immanente réside dans le fait que l'on ne peut interpréter seulement qu'une petite partie des attitudes, groupements, fonctions, etc. sans prendre en compte leur contexte, si bien que nous tournons, au moins partiellement, en rond : nous interprétons les éléments à

l'aide de l'ensemble et vice-versa. La correction d'erreurs est rendue possible par le nombre de cas relevés où un facteur isolé apparaît dans des contextes différents et dans la résolution totalement indépendante et autonome de chacun de ces cas de figure pris en particulier.

C'est seulement quand nous commençons à éliminer des contradictions entre les interprétations sans tenir compte des réalités optiques des œuvres d'art que le cercle vicieux devient fatal à la justesse des interprétations.

(IV - Paragraphe 12 : BEM).

Nous avons réduit la classification méthodique et systématique de sorte qu'elle ne concerne qu'une partie seulement des réalités optiques : celles-là même qui peuvent être saisies en tant qu'objet ou en tant que figure, en supprimant toutes celles dont la vision implique le(s) sentiment(s) esthétique(s) ou la méthode de représentation. Nous avons pris cette décision, non pas parce que nous sommes persuadés que ces derniers ne peuvent rien apporter à la compréhension de la signification des œuvres d'art, au contraire, c'est en eux qu'est situé l'essentiel du contenu, mais bien plutôt parce qu'ils se situent dans un ordre de faits d'une portée supérieure, et que l'on peut leur reprocher — à tort — d'ouvrir la porte à l'interprétation subjective. Mais afin d'indiquer simplement que l'iconographie du sujet n'épuise pas le problème de la signification de l'art quaternaire, et, partant, est loin de pouvoir nous donner une image suffisante de l'*homo sapiens* paléolithique, respectivement de l'artiste de ce temps, je voudrais au moins esquisser, non pas ce que sont les sentiments esthétiques, mais les principes qui président au choix des principes esthétiques ; ceci peut nous aider à ne pas rejeter trop hâtivement les découvertes de l'iconographie du sujet comme étant trop complexes et partant trop improbables. Ces principes peuvent être les suivants :

1. Il existe des sentiments esthétiques aux contenus très différents : la sensibilité fragile des biches de Covalanas forme un contraste marqué avec la lourde puissance des chevaux à Niaux, la supériorité consciente de la biche d'Altamira avec la sexualité sourde et clivée des bisons. L'on trouve ici la puissance vitale la plus intense, et à l'opposé l'épuisement, la soumission de cette puissance vitale à l'agonie. Nous trouvons le sentiment objectal, aussi bien que des sentiments de prise de position : le beau comme le tragique, le sentiment harmonieux et le sentiment partagé. Et même des sentiments « de méthode », c'est-à-dire des sentiments en rapport direct avec l'acte créateur lui-même.

2. Les sentiments esthétiques d'une même thématique sont nuancés et variés à l'extrême. C'est le cas pour le sentiment de victoire des biches à Altamira, Castillo, Les Combarelles,

comme pour les rennes prenant congé l'un de l'autre aux Combarelles et à Font-de-Gaume (que l'on pourrait comparer avec les deux cerfs de la Madeleine) (105) (fig. 9, 41).

3. Les sentiments esthétiques évitent d'aller jusqu'au point culminant de l'émotion, et tout particulièrement d'aller jusqu'au bout de la crainte, de la peur, de l'effroi, du délire, comme c'est le cas pour de si nombreux peuples « primitifs » que nous connaissons, même quand ils se situent à un très haut degré de leur évolution. Les émotions sont contrôlées par la raison consciente, elles sont dominées et presque mesurées malgré leur force. Les représentations d'actes sexuels elles-mêmes ont rarement quelque chose de sauvage, de débridé. Nulle part l'on ne trouve une vie pulsionnelle se manifestant sans entraves, des éruptions de l'inconscient, des extases démesurées, etc.

4. La représentation des sentiments esthétiques ne nécessite jamais la distorsion formelle des objets. L'acte qui met en harmonie le sentiment et l'objet repose sur la conscience de l'unité fondamentale et qualitative de l'homme et de l'animal. L'on ne confère pas de caractéristiques humaines au sentiment animal, ni de caractéristiques animales au sentiment humain, et cependant les animaux sont les porteurs, les incarnations de sentiments humains, de même que ceux-ci sont parfaitement « chez eux » dans le corps animal, unité qui ne trouve sa réplique qu'en l'homme classique de l'art grec, qui ne repose pas, lui non plus, ni sur l'anthropomorphisation des dieux, ni sur une divinisation de l'homme.

(IV - Paragraphe 13 : BEM).

Ce bref coup d'œil sur les principes qui régissent les sentiments esthétiques de l'artiste au quaternaire, nous amène à constater que celui-ci était un homme dont la capacité de différenciation et d'intégration était très grande, qu'il possédait une conscience forte de l'unité entre le monde extérieur et le monde intérieur et au sein même du dernier, de l'unité entre la pensée rationnelle et l'émotion. Cette unité relevait sans doute beaucoup plus du désir chimérique d'idéologues doués qu'elle ne reflétait la réalité du groupe. Mais il fallait que la réalité soit présentée au groupe au travers de formes concrètes, auxquelles le groupe adhère et qui devinrent les sujets de l'art.

## V

(V - Paragraphe 1 : BEM).

Avant que nous n'essayions de reconstruire méthodiquement et systématiquement les motifs iconographiques, nous

allons réfuter quelques-unes des principales préoccupations qui barrent la route à la connaissance des significations de l'art paléolithique.

Aussi impossible que ce soit de développer ici la théorie de l'art qui est à la base des interprétations de l'art paléolithique, afin de les justifier, il nous semble indispensable de discuter des préconceptions fondamentales qui comparent l'art quaternaire soit avec l'art des enfants, soit avec l'art des « primitifs », ou qui l'interprètent comme volonté fidèle d'imiter la nature, alors que ni les enfants ni les primitifs n'accordent aucune valeur aux représentations d'après nature.

(V - Paragraphe 2 : BEM).

Nous pouvons éliminer une fois pour toutes l'art soi-disant « enfantin », car les dessins d'enfants n'ont absolument rien à voir avec l'art. Ils sont des formes d'expression par l'image, qui utilisent le même matériel que celui dont on se sert pour confectionner l'œuvre d'art ; mais si semblables que soient les matériaux, leur traitement et le but dans lequel on les emploie sont totalement différents. Un enfant parlant à un autre produit un discours qui n'est nullement comparable à celui d'Homère ou de Shakespeare, et il ne devient pas un artiste en utilisant de la plastiline ou de la couleur. C'est seulement le fait d'une époque qui donne la primauté absolue à l'inconscient dans l'art, sans se douter que l'inconscient ne fournit que la matière brute des tendances à donner une signification ou une forme, et que l'art représente le contrôle conscient et la mise en forme de ces tendances ; seule l'exagération poussée jusqu'à l'impuissance du concept romantique de « l'inspiration du génie » pouvait conduire à considérer les dessins d'enfants (d'ailleurs très intéressants en eux-mêmes et pour d'autres raisons) ou même ceux des aliénés comme étant de l'art. Cette erreur est ancrée dans l'historique et la sociologique ; elle est un produit du XX<sup>e</sup> siècle à l'endroit où il est le plus obscur : ce point obscur c'est la relation sociale qu'entretient l'économie industrielle avec l'art et les artistes. Vouloir résoudre le problème de l'art paléolithique à partir d'une telle chambre noire, ne prouve que l'aveuglement absolu de l'interprète en ce qui concerne l'art.

(V - Paragraphe 3 : BEM).

L'art des primitifs se différencie de la façon la plus spectaculaire de celui des paléolithiques par sa forte émotionnalité. Que l'on explique celle-ci par le rôle du sexe, de l'inconscient, des rêves, de la magie, ou quoi que ce soit, on la retrouve dans l'art quaternaire à des doses si minimes même dans les représentations d'acte sexuel, que toute possibilité de comparaison devient improbable. Inversement, l'art paléolithique dans son

(V - Paragraphe 4 : BEM).



ensemble fait preuve de tant de contrôle rationnel qu'on pourrait bien plutôt le comparer à la plastique égyptienne ou grecque, et ceci en se basant non pas sur le naturalisme qu'ils semblent avoir en commun, mais sur la raison (ratio) qui règne sur la vie émotionnelle.

Comparons, par exemple, l'une des têtes monumentales de l'Île de Pâques avec l'une des sculptures de l'ancien ou du Moyen-Empire. Bien que toutes deux aient la même fonction (elles représentent la demeure du mort, et doivent l'emplir d'autant de « mana » que possible), elles appartiennent à des catégories artistiques totalement différentes. Car la statue égyptienne exerce son pouvoir sur le lieu avec ses yeux, tandis que la statue de l'Île de Pâques le détruit, en l'attirant autour de sa tête. En d'autres termes, l'Égyptien est actif et construit l'histoire, l'homme de l'Île de Pâques est passif et construit le mythe. Plus généralement : l'art primitif édifie son univers formel à partir d'une logique interne de la structure et de l'anatomie de l'objet comme étant totalement secondaire, et, partant, la néglige à chaque fois qu'il y a conflit. Par contre, l'art égyptien, grec et paléolithique fondent le processus de figuration artistique dans sa totalité sur la logique de l'objet, et forcent le sentiment à s'y ranger et s'y subordonner ; quand il y a conflit ils renoncent au sentiment. Une ligne tantôt droite, tantôt capricieuse part de l'art égyptien à l'art grec, romain, à l'art du Moyen Age et l'art moderne ; inversement un chemin encore incontrôlable (nous) conduit (de notre époque) à l'art paléolithique. Aucune voie par contre ne conduit des statues de l'Île de Pâques à l'art paléolithique, égyptien ou moderne, dans la mesure où ce dernier n'imité pas l'art primitif. La différence est à présent qualitative à l'intérieur de l'art ; elle repose sur la fonction différente de l'art d'une part dans les sociétés primitives obéissant à des dogmes ou à des mythes, d'autre part dans celles créant une histoire, une théologie, une philosophie des sciences. Dans ces sociétés, l'art forme l'unité du secteur dominé et non dominé du monde, c'est-à-dire le rationnel et irrationnel. Dans les sociétés primitives par contre, elle imite un état d'âme, ou un article de foi dogmatique, comme quelque chose de fini. Il y a les cas très compliqués, où les facteurs qui forment l'histoire et ceux qui forment les mythes s'interpénètrent ; c'est pourquoi figuration, imitation, non pas de la nature, mais des dogmes, des états d'âmes, etc., se croisent et se mélangent. Mais le paléolithique n'appartient pas à ces époques, et son art offre des signes, un naturalisme, des schématisations soit côte-à-côte, soit dans un ordre suivi, parce qu'il s'agit d'une société formatrice d'histoire et dynamique. Si les sociétés primitives peuvent à l'occasion nous aider à comprendre le contenu de l'art paléolithique, l'art primitif ne peut nous aider en aucune façon (106).

Ce ne sera pas le moindre des résultats d'une iconographie de l'art quaternaire que de ne plus le faire apparaître comme un cas isolé et brillant, précédent mais en dehors de l'histoire de l'art proprement dite, mais comme sa première étape. L'art quaternaire constituera une partie intégrante de cette histoire sans laquelle les époques postérieures ne peuvent être qu'insuffisamment comprises. Certes, le commencement de l'histoire de l'art est encore très éloigné du début de l'histoire de l'homme.

*Traduction Patrick Brault, Evelyne Kuhn*

*Une traduction complémentaire a été assurée à partir de la page 140 par Marie-France Brault et Jean-Paul Simon pour les articulations. Les pages 140-143 (de III-1 à III-5) ont été traduites par Rainer Rochliz.*

## NOTES DU TRADUCTEUR

(1). Cette première partie ne figure que dans Bem.

(2). ONTHEMETH : des quantités = numbers.

(3). Pour le passage qui suit, 22/6 donne un texte différent :

*« Une telle iconographie ne se limite pas à l'identification des objets représentés à partir de leurs caractéristiques figuratives et naturalistes, mais elle veut comprendre les conceptions spirituelles auxquelles croyaient les différentes tribus à différentes époques, et la manière dont elles les mettaient en pratique : sans cela, il est absolument impossible de comprendre l'art paléolithique et les valeurs formelles qui l'organisent ».*

Le manuscrit Schaefer (SCH) offre un état plus ancien, supprimé ensuite par Raphaël :

*« L'art quaternaire a été interprété jusqu'à présent à partir de trois axiomes : l'isolation des figures, la théorie du palimpseste et la classification statistique. Ils ne correspondent ni à la structure spirituelle des hommes du paléolithique ni à l'essence des œuvres qu'il a créées ; ces axiomes prennent plutôt racine dans les préjugés déterminés historiquement des spécialistes contemporains qui se sont trouvés confrontés à des matériaux inhabituels et d'interprétation difficile : il ne s'agit donc pas là que d'hypothèses de travail provisoires qui n'avaient un caractère indispensable que dans les toutes premières étapes d'une science aussi jeune que l'archéologie de la préhistoire. Mais comme nous nous sommes familiarisés en neuf décades avec les œuvres de cette époque et que nous avons désormais un certain entraînement pour leur découverte et leur description, les hypothèses d'école empêchent à présent une connaissance approfondie, à la fois artistique et historique, des documents connus. Leur vérification critique, afin éventuellement de les modifier ou de les compléter est donc inévitable. C'est la condition préalable à une iconographie de l'art quaternaire aussi scientifique que possible dans sa méthode ».*

(4). Il s'agit d'une référence à une chronologie ancienne de l'art pariétal, celle de H. Breuil qui s'est progressivement révélée inexacte. Elle accordait à l'art pariétal une durée beaucoup trop longue (« 400 siècles ») de plus en plus démentie par les dates 14C obtenues sur le matériel archéologique. Cf. (Breuil abbé H. 1934 « L'évolution de l'art pariétal dans les cavernes et abris ornés de France », *Congrès préhistorique de France*, XI<sup>e</sup> session, Périgueux, pp. 102-118 ; Leroi-Gourhan. A, 1971 *Préhistoire de l'Art occidental*, Paris, Ed. Mazenod, pp. 76-79 ; 453 et suivantes).\*

(5). La version en langue anglaise revue par Raphaël comporte ici une précision :

*« Comme il est impossible que les artistes ne soient pas parvenus à appliquer cet accroissement de leurs connaissances à la composition des groupes, la prétendue incapacité... ».*

(6). Bem finit ici.

(7). Précision propre à Bem et 21/3.

(8). La liaison entre les colorants et les lieux de découverte est propre à 22/6 et 21/3. Pas Bem.

(9). La caverne d'El Castillo nous en montre quantité d'exemples. Lorsqu'on en vint à superposer l'une sur l'autre plusieurs couches picturales, on put dès lors employer plusieurs couleurs ou techniques soit pour leur rôle dans l'iconographie symbolique ancienne dont nous venons de parler, soit également sur des bases purement formelles, comme par exemple la représentation de l'espace par la transparence des corps : cette méthode, qui

s'est développé avec la superposition de plusieurs animaux au même endroit du plan pictural, rend l'animal situé à l'arrière plan visible par la transparence de l'animal situé à l'avant plan, comme si celui-ci n'était pas un corps solide. Ces exemples nous montrent que si les couches (recouvrements) en palimpseste *peuvent* avoir une explication d'ordre historique, il n'y a là aucune exclusive : même les cas qui appartiennent à cette catégorie ne s'opposent nullement à ce que l'ensemble possède une signification unitaire et à ce que le dernier artiste intervenant sur la paroi ait ainsi réalisé une composition ayant une unité propre.

(10). Angl. : Unité de sens facile à voir et à comprendre.

(11). Ici, trois variantes très différentes : Bem qui a déjà consacré un paragraphe à la discussion des rapports forme/fond passe immédiatement à la critique des accidents. 22/6 mentionne le problème sans aborder les exemples. 21/3 est complet. De toute façon, l'exemple de la Haza est très sujet à discussion.

Le paragraphe 7 donné ici commence par l'introduction commune à 22/6 et 21/3, puis se poursuit, après la note, par la partie commune à Bem, 22/6 et 21/3.

(12). Ici s'intercale dans 21/3 un développement qui reprend la page et ajoute un exemple : *« Si nous limitons notre approche à la conception du monde, à l'idéologie, dans la mesure où elle s'oppose à la représentation du monde, cela ne veut nullement dire que nous soutenons l'affirmation selon laquelle le contenu est indépendant de la forme et réciproquement. Il y a certes des cas dans l'art paléolithique, comme dans n'importe quel autre art où contenu et forme ne coïncident pas mais divergent profondément. Bien que les frontières entre l'unité et le conflit de la relation contenu/forme soient fluctuantes, l'iconographie nous dit toujours ce que les paléolithiques ont pensé et ressenti, tandis que les analyses fondées sur la théorie de l'art nous montrent comment ils l'ont représenté ; ces méthodes nous conduisent à une connaissance plus approfondie de l'essence de l'homo sapiens paléolithique que ne pourraient le faire ses idéologies. Car nous ne pouvons en fait appréhender celles-ci que par rapport à celles-là : bien souvent, ce sont des rapports purement formels, et même purement quantitatifs qui nous fournissent la clé d'un problème d'ordre iconographique, ou du moins l'une des nombreuses clés nécessaires. Pour n'en donner qu'un exemple, nous trouvons à La Haza trois figures de chevaux qui sont réparties sur deux registres : celui du haut comporte deux sujets, celui du bas, un seul. Leurs dimensions respectives sont dans le rapport 4 : 5 : 3 (il s'agit là d'une proportion qui, comme 3 : 4 : 5, a une longue histoire dans l'art). Le cheval du registre inférieur a d'autre part un arrière train constitué de deux signes dont les longueurs par rapport à celle de la queue sont dans un rapport qui est à nouveau de 3 : 4 : 5. Nous avons là un emploi remarquable et qui n'a rien de fortuit : la même proportion s'applique d'une part aux trois animaux du groupe, puis seulement à une partie du corps d'un cheval. Nous pouvons donc considérer que ces trois sujets constituent un groupe clos qui possède une unité de composition et une unité de contenu ; d'autre part, le cheval du bas parle simultanément deux langages différents, celui de la figuration objective et celui des signes. Enfin le contenu qui est représenté par ce dernier animal est en rapport très étroit avec celui du groupe dans son ensemble. Tout ceci ne nous permet pas encore de reconstituer ce contenu intellectuel concret lui-même, mais cette approche nous permet de limiter utilement le nombre des interprétations possibles. Parce qu'ils se fondaient...*

(13). La mention du nom de Peyrony est absente de Bem et 21/3 et Angl.

(14). La première remarque est absente de 22/6.

(15). On quitte ici 22/6 qui ne reprend que vers la fin du § IX.

(16). Angl. précise : « sur les murs ».

(17). Cette précision propre à 21/3, Bem et Angl se rapporte à la magie de réincarnation.

(18). Le texte anglais donne « gravures » ce qui ne semble pas correspondre aux ajouts du troisième groupe, majoritairement peints.

(19). Angl ajoute ici « après avoir vaincu leurs prédécesseurs ».

(20). Angl ajoute « relatifs à leur prise de possession de la caverne ». Un clan de cerf s'en est emparé après avoir défait un clan de la cabra et du cheval.

(21). Angl ajoute « féminins », 21/3 un ajout manuscrit illisible.

(22). Bem et 21/3 mentionnent seulement les initiations. Je suis ici Angl avec ses précisions.

(23). On retrouve ici la fin du paragraphe VIII de 22/6 qui s'interrompt ci-dessus page 20, note 21/3.

(24). On quitte ici 22/6 qui ne reprend qu'à la fin du paragraphe X.

(25). H. Obermaier, *Fossil Man in Spain*, 1924, page 260 :

*« Toutes les cavernes qui ont été habitées à l'époque glaciaire ne contiennent pas, loin s'en faut, des peintures pariétales, alors qu'elles offrent des surfaces parfaitement utilisables pour la décoration. Au contraire, les cavités peintes sont comparativement peu nombreuses, et la plupart d'entre elles sont inhabitables, ou du moins très difficiles d'accès, comme par exemple, les Combarelles, Font-de-Gaume, Le Portel, La Pasiéga, et El Buxu. D'autres cavernes ont été habitées dans la zone d'entrée, mais les œuvres réalisées à cette époque ont été dissimulées dans des recoins situés loin de l'habitat et de la lumière du jour, comme c'est le cas au Castillo. Le vestibule d'Altamira contient des niveaux riches en industrie du solutréen et du magdalénien ancien, alors que les imposantes peintures polychromes qui se trouvent tout près dans la grande salle appartiennent au magdalénien récent. La caverne n'était donc pas habitée à l'époque où le fameux plafond a reçu sa décoration principale. On a également établi pour d'autres cavités que les peintures pariétales ne sont pas contemporaines des dépôts industriels, mais sont antérieures ou postérieures. Pour ne citer qu'un exemple, le dépôt à industrie de Marsoulas contient principalement des os de renne alors que cet animal n'a pas été figuré une seule fois sur les parois de cette caverne qui contient pourtant des représentations d'animaux très variées ».* Pour Obermaier, cette série de discordances est un argument contre la théorie de l'art pour l'art (et non contre la magie de la chasse).

(26). A partir d'ici et jusqu'à : « Lorsqu'on associe, comme le fait Obermaier... » Bem offre une formulation différente de 21/3. Il n'y a cependant pas de différences majeures sur le fond.

(27). Bem s'interrompt ici et ne reprend qu'au paragraphe XI. 21/3 et 22/6 poursuivent par quelques exemples. On retrouve d'ailleurs ici 22/6 (voir note 1).

(28). L'arme comme « bouc émissaire » est attestée par Frazer, et semble-t-il, Mauss.

(29). 22/6 s'arrête ici. 21/3 et Angl poursuivent avec l'hypothèse que les armes peuvent être des métonymies de la bataille.

(30). Nous suivons pour cette dernière phrase la version d'Angl. 21/3 indique seulement : « *Les armes peuvent signifier que (les fresques) sont des représentations historiques* ».

(31). Le problème se pose de savoir si Raphaël parle d'une mise à mort symbolique ou réelle. Nous mettons des guillemets à « abattu » pour cette raison. Dans l'Art Pariétal Paléolithique (APP), l'affirmation est claire : s'il s'agit d'une mise à mort effective. Dans JAGD, p. 9, Raphaël semble indiquer que seul le fléchage d'animaux gravides nous permet d'attester la mise à mort de bêtes pleines. Ceci dit, KLEINJAGD reprend la thèse telle quelle. Ober

maier semble jusqu'à présent la seule source (p. 65) : il indique que la chasse à la battue libre, au couloir d'accès ou à la surprise défavorisait les sujets jeunes, gravides ou faibles.

(32). On retrouve ici 21/3, 22/6 et Angl.

(33). « Récemment » vient d'Angl. Citation non retrouvée : il pourrait s'agir de Leason 1939 ou de Riddel 1940.

(34). La remarque suivante est absente de Bem, on la trouve 21/3, 22/6 et Angl.

(35). 22/6 ne propose pas l'explication suivante ; le texte passe immédiatement à la dernière phrase du paragraphe.

(36). Il s'agit probablement de la figure 3 du relevé Breuil, un panneau de dessins jaunes où une biche monte un bœuf.

(37). La précision suivante est absente de 22/6.

(38). a. Angl. diffère très largement sur le second aspect du postulat : « *Toute suggestion qui pourrait s'avérer utile pour l'interprétation doit être exploitée jusqu'à ce qu'il soit prouvé qu'elle est fautive, car il est évident que nos hypothèses présentes sont inadéquates, aussi bien quantitativement que qualitativement* ».

b. 22/6, Angl et 21/3 ajoutent : « *Ce n'est qu'à cette condition que nous pourrions être en mesure d'élaborer une théorie de l'art paléolithique* ».

c. Ici se situe pour Angl, 21/3 et 22/6, un long passage sur le totémisme qui se retrouve bien plus loin dans Bem (note 91). Nous suivons à partir d'ici Bem, qui est plus structuré dans son argumentation : en effet après ceci, Raphaël poursuit logiquement par la critique des méthodes de relevé, avant de présenter l'hypothèse du totémisme. Les passages correspondants dans les trois autres états se situent ainsi :

- 21/3 : début du second chapitre, page 9.
- 22/6 : début du second chapitre, page 10.
- Angl : début du second chapitre, page 11.

Pour des raisons évidentes, nous suivons l'ordre de Bem.

(39). Mayet L. et Pissot J., *Abri-sous-roche préhistorique de La Colombière, près Poncin (Ain)*. Annales de l'Université de Lyon. Série 1, volume 39. 1915. pp. 137-144 et Pl. XXIV.

(40). Capitan L., Breuil H. et Peyrony D., *Les Combarelles* Paris, Masson 1924, pp. 102-104 et fig. 96.

(41). *Revue Anthropologique*, 1924, fig. 5.

(42). Lemozi A. (Picard 1929) pp. 138-139.

(43). Angl. ajoute : « *et pouvant se prêter à des interprétations différentes* ».

(44). Voir Alcalde Del Rio H., Breuil H. et Sierra L. : *Les Cavernes de la Région Cantabrique*, Monaco, 1912. L'article sur la Loja pp. 53-59, comporte deux figures contradictoires sur l'orientation du panneau : la figure 53 donne un schéma d'ensemble où les sujets sont horizontaux, comme la planche h.t. XLIX, par contre la figure 55 et la planche h.t. XLVIII orientent les animaux sur une oblique descendante. (fig. 66)

(45). Voir Alcalde Del Rio H., Breuil H. et Sierra L. : *Les Cavernes de la Région cantabrique*. Monaco 1912. L'analyse des œuvres de Venta de La Perra se trouve pages 2 à 8. Sur la figure 4, l'ours est figuré en position horizontale. Mais dans la planche hors texte III, n° 1, le cadrage de la photo permet de penser qu'il gravit effectivement une pente (fig. 61).

(46). Voir Aranzadi T. de, Barandiaran J.M. de et Eguren E. de : *Exploraciones de la Caverna de Santimamine. Primera Memoria : Figuras Rupestres*, Bilbao, 1925. L'analyse du groupe IX se trouve pages 32 à 36. Si l'on exclut les sujets 4 et 5 dont les inclinaisons respectives sont indiquées avec précision dans le texte aussi bien que dans la documentation iconographique, il ne peut s'agir que des sujets 1 et 2 : sur les figures 22 et 23, ils sont effectivement orientés légèrement vers le bas, alors que le relevé d'ensemble du panneau les présente en position ascendante. Il est peu probable que Raphaël fasse allusion ici au sujet 6 : il est en effet représenté à la verticale sur le cliché photographique et sur le schéma d'ensemble, tandis que le relevé qui lui est particulier lui fait subir une rotation de 90°, mais le texte et les commentaires ne laissent aucune ambiguïté sur ce point (fig. 62).

(47). Voir Capitan L., Breuil H. et Peyrony D. : *La Caverne de Font-de-Gaume aux Eyzies (Dordogne)*, Monaco, 1910. On trouve page 61 la description suivante : « Un peu plus loin, la paroi se creuse, à hauteur de la main, d'une niche hémisphérique ; à l'intérieur, sont gravés deux arceaux à trait fort creusé, inscrivant plusieurs cercles dont deux disposés comme des yeux, sont pupillés ». L'ouvrage comporte quatre reproductions de cette figure, dont aucune ne concorde : la bande d'assemblage juxta p. 58 donne un tracé schématique évoquant un visage. Par contre, page 230 et fig. 215, une toute autre diagnose est donnée : la gravure pourrait représenter une hutte en forme de calotte sphérique (il est précisé que la figure est le *croquis* de la gravure, ce qui semble indiquer que Breuil n'a pas pu en faire un calque direct). La planche L est en totale contradiction avec le relevé : tous les cercles sont « pupillés » et aucun n'a une position équivalente à celle des deux qui ont été retenus pour la figure 215. Le croquis de lecture sur transparent de cette planche n'apporte aucune précision. Dans APP, Raphaël avait retenu la diagnose du visage (cf. fig. 27a).

(48). Voir *Les Cavernes de la Région Cantabrique*, op. cit. L'article Covalanas se trouve pp. 14-22. On lit page 18 : « Après avoir été jusqu'au recoin final, on peut s'engager dans un étroit diverticule transversal D, où sont quelques points alignés en échine d'un animal qu'on n'a pas déterminé ». A. Leroi Gourhan dans *Préhistoire de l'Art Occidental* en a donné un croquis et l'a identifié comme ligne cervico-dorsale d'un cheval probable.

(49). Idem : Hornos est décrite pp. 85-111. Il s'agit de traits décrits ainsi page 94, juste après la description du cheval n° 21 : « Les traits qui s'échappent de l'extrémité du dos (du n° 21) entrent en contact avec un faisceau... » le reste est conforme à la citation de Raphaël.

(50). Angl diffère sur la fin de ce paragraphe :

« Toute conception artistique part d'une idéologie dont la réalisation peut se faire aussi bien à travers des formes inventées que grâce à des objets donnés dans la nature ».

(51). Raphaël fait allusion ici à certaines diagnoses de Breuil effectivement basées sur des reconstitutions hasardeuses. Hernandez Pacheco en a fait la critique en 1924, Vaufrey a repris celle-ci en 1947.

(52). Il s'agit de la publication de 1912 incluse dans *Les Cavernes de la Région Cantabrique*. Opus cité.

(53). Voir Salin B, *Die Altergermanische Tierornamentik*, Stockholm, 1904.

(54). La précision suivante est établie à partir de Angl, qui modifie et complète l'exposé de 21/3 et 22/6. Dans ces deux états, Raphaël définit ce type d'exigences avant d'analyser la méthode de Salin.

(55). Cette figure publiée de façon isolée en 1921, n'a été située dans son contexte pariétal —encore que très imparfaitement— qu'avec la publication Bégouën-Breuil de 1958.

(56). Nous suivons Angl, plus détaillé, pour l'hypothèse suivante. 21/3 donne « *Il pourrait figurer l'unité de tous ces animaux, et donc être leur maître* ».

(57). Raphaël attribue le principe des bandes d'assemblage à L. Capitan, ce que semble confirmer le récit et la découverte des Combarelles (voir Capitan L. Breuil H. et Peyrony D., *Les Combarelles, aux Eyzies (Dordogne)*. I.P.H, Paris, Passon, 1924) :

« *Dès le lendemain (9 septembre 1901) de cette découverte si impressionnante par sa nouveauté et par son incroyable richesse, ses auteurs s'occupèrent de s'en assurer la propriété et de commencer, si modestement que ce soit, le travail de son déchiffrement et l'inventaire des figures que contenait la grotte; M. Capitan prit des croquis rapides des figures qu'il put suffisamment déchiffrer, ébauchant ainsi la première des bandes de dessins de nos cavernes, copiées dans leurs connexions respectives; il s'occupa également du relevé du plan, tandis que M. Breuil établissait le décalque de quelques-unes des meilleures figures* ».

Les bandes des Combarelles n'ont été publiées qu'en 1924, mais le principe en avait été retenu pour la publication de Font de Gaume (1910), et dans une certaine mesure, d'Altamira (Cartailhac et Breuil 1906). Les relevés des Combarelles ont cependant été présentés aux historiens à plusieurs reprises : le 16 septembre 1901, une première note de Capitan et Breuil est lue à l'Académie des Sciences (Capitan L. et Breuil H. : « Une nouvelle grotte avec parois gravées à l'époque paléolithique », CRSAS 133, 1901, p. 478-480), le 9 décembre de la même année les premiers relevés sont présentés (Capitan L. et Breuil H. « Reproductions de dessins paléolithiques gravés sur les parois de la grotte des Combarelles, Dordogne » CRSAS 133, p. 1038-1043, 4 fig.). Diverses autres communications et publications préciseront ensuite les découvertes, mais c'est au cours des séances historiques du congrès de l'AFAS que les préhistoriens marquants de l'époque auront la possibilité d'étudier les bandes. CR de l'AFAS, 31<sup>e</sup> session-Montauban 1902. Tome 2. Paris Masson 1903. Séance du 9 août : Capitan L. et Breuil H. : la grotte des Combarelles, près des Eyzies (Dordogne) », p. 782 :

« *Nous désirons aussi communiquer les premières épreuves absolument inédites des cinq grandes planches gravées de notre publication générale en cours. Elles reproduisent la longue bande de 12 mètres de longueur sur 10 centimètres environ de hauteur sur laquelle nous avons représenté toutes les figures intelligibles que nous avons pu relever, ainsi que le plan de la grotte avec la situation occupée par les figures* ».

(58). A partir d'ici et jusqu'à la fin du paragraphe, le texte est celui de 21/3 et d'Angl.

(59). Voir *Les Cavernes de la Région Cantabrique* op. cit. fig. 171, description pp. 175-176. Les signes sont décrits p. 179.

(60). Angl. ajoute ici : « *Même les auteurs qui parlent d'animaux voisins retiennent néanmoins toute information concrète sur leur position relative sur la surface pariétale* ».

(61). Voir *Les Cavernes de la Région Cantabrique* pp. 40-46. Breuil ne donne pas les échelles mais indique leurs dimensions tout en les reproduisant comme s'ils avaient approximativement le même format.

(62). On retrouve ici une concordance entre Angl, 21/3, 22/6 et Bem ; ce dernier texte s'interrompt cependant après la première phrase et passe tout de suite au paragraphe de conclusion de ce chapitre. Nous donnons à partir de cette interruption la version des trois autres manuscrits.

(63). A partir d'ici, nous suivons 21/3 et 22/6. Ni Angl ni Bem ne contiennent ces réflexions sur le programme iconographique.

(64). Raphaël fait allusion ici à la publication Cartailhac-Breuil de ce site : « *Peintures et gravures murales des cavernes pyrénéennes : Marsoulas. L'Anthropologie*. T. XVI, 1905. pp. 431-444. 10 fig. Un second relevé plus complet, mais d'accès difficile a été publié en 1948 par



Meroc, Michaut, Olle. Il n'est pas certain que Raphaël ait pu en disposer. Si l'on excepte 400 siècles qui, au demeurant reprenait les textes parus antérieurement, ce n'est qu'en 1971 qu'est paru un relevé complet.

(65). Ce paragraphe est propre à Angl, Bem et 21/3. 22/6 ne le comporte pas. La première phrase est un mixage que nous avons fait de Bem et de 21/3.

(66). L'objection générale a été annoncée à la fin du § XII, ici même.

(67). Ici se trouve page 22 du texte utilisé une note manuscrite totalement illisible.

(68). Les phrases précédentes sont propres à 21/3 et 22/6.

(69). 22/6 s'arrête ici, alors que 21/3 donne une variante :  
« une unité (car dans cette catégorie d'âge, plusieurs artistes étaient sans doute actifs). Une autre cause »...

(70). 22/6 : souci alimentaire.

(71). 22/6 : cf. par peur.

(72). 22/6 : du contenu représenté.

(73). 22/6 : s'arrête ici.

(74). 22/6 donne une version très légèrement différente de ce passage :  
« Certains clans semblent avoir privilégié certains types de groupes, par exemple le clan des rennes, très rare, a privilégié la combinaison de deux animaux opposés l'un à l'autre ou qui se suivent. Chaque groupe... ».

(75). 21/3 : « Temple dorique — les œuvres d'art paléolithiques furent en partie retracées, en partie complétées par les générations suivantes. Cela s'explique en partie par le besoin... ».

(76). Hornos : il s'agit d'un bison et d'un cheval situés non loin de l'autre mais non superposés ; cf. *cavernes cantabriques* fig. 95 n° 1 p. 105, fig. 97 p. 107.

(77). Donnait avant correction sur 21/3 :  
« La dernière preuve à l'appui de la première hypothèse de travail de la méthode synthétique concernant l'idée que « (la) proximité spatiale signifie (la) relation quant au contenu » ne peut être apportée que grâce au facteur suivant : à savoir que chaque unité de sens est représentée grâce à l'unité de la composition. La difficulté pour établir une telle preuve provient du fait que les moyens d'ordonnement les plus connus de nous... ».

(78). « Au sujet de la seconde hypothèse de la méthode synthétique : l'on doit d'abord essayer de comprendre les superpositions comme un ensemble de relations pleines de sens : nous avons tellement insisté sur ce point dans la partie critique qu'il ne reste plus à ajouter que quelques remarques :

— Les superpositions semblent n'avoir pris naissance et s'être peu à peu développées qu'au cours du paléolithique, mais l'on ne peut pas pour l'instant établir une date plus précise, ni établir cet art apparent avec une certitude suffisante.

— Si elles étaient d'abord apparues dans l'art mobilier, elles s'expliqueraient le plus logiquement, dans la mesure où il s'agirait de concentrer des contenus monumentaux sur une petite surface. Si elles trouvent par contre leur origine dans l'art monumental, elles s'expliqueraient au moins partiellement par des besoins d'ordre formel, par exemple le besoin de la transparence du volume corporel, qui permet de donner à voir des animaux présents simultanément dans leur différence lors d'un seul et même événement, à un seul et même endroit ; il a pu être par la vision

des hordes, et avoir été ensuite appliqué au besoin de représentation des contenus.

— L'hypothèse d'une relation de sens entre les superpositions (même lorsqu'on peut établir la preuve du palimpseste) n'est pas réfutée par le fait qu'elle soit difficile à admettre par les historiens de l'art et les anthropologues modernes que nous sommes. Car l'iconographie de son clan devait être aussi connue de l'homo sapiens paléolithique que celle de sa société et de sa religion l'était de l'homme du Moyen Age. De plus, l'identification par le sens pour tous n'est nullement une exigence à laquelle l'art ne peut se dérober comme le démontrent les temples indiens et les cathédrales chrétiennes. Pour certaines phases de l'évolution, et chaque fois que les magiciens détenaient un pouvoir par trop considérable, le fait de rendre les thèmes dans l'art non identifiables peut avoir eu précisément une valeur spéciale.

La deuxième hypothèse de travail de notre méthode synthétique désire surtout réunir en une unité nécessaire ce qui était fragmentaire dans la méthode analytique : le général et le particulier, l'incertain (l'indéfini) et le concret. Car des idéologies aussi complexes que la magie et le totémisme ne font seulement qu'indiquer la direction dans laquelle l'on peut rechercher l'explication pour une certaine unité de sens ; pour aboutir à une interprétation spécifique, il faudrait que nous connaissions ses contenus concrets à l'époque donnée.

La magie, comme le totémisme, contiennent une foule de données changeantes (dans l'espace et dans le temps) que l'on ne peut faire découler seulement de leur concept, même si celui-ci n'était pas confus pour nous, ou alourdi par des contenus d'autres époques historiques et de peuples étrangers. Les données concrètes de l'art du quaternaire nous apprennent donc, que limiter la magie à la magie de la chasse et de la fécondité était prématuré puisqu'il semble que la distribution du gibier était déterminée avant la chasse, de même qu'après la chasse (ou après la guerre), l'on ait établi qu'il fallait se concilier les animaux (respect des ennemis) tués. Mais il existait en outre à côté de la magie dite utilitaire une magie plus orientée spirituellement, par exemple dans le but de faire re-naître les morts. Celle-ci, à l'origine, a pu être utilitaire, par exemple naître du souci de conserver constants le nombre des chasseurs, qui était menacé par la mortalité infantile sans doute très forte, et dont l'on avait besoin, puisque l'on était confronté à des animaux supérieurs à l'homme à bien des égards. Mais malgré cela, une telle magie atteint à l'idéologie, dans la mesure où elle se relie au culte des morts, à la croyance dans les ancêtres, à une (certaine) conception de la naissance, etc. Afin d'établir une différence entre la magie et la religion, l'on a souligné trop partialement le caractère contraignant de la magie.

Ce passage est repris § 24 de Bem sous une forme légèrement différente, jusqu'à la fin. Mais il existe une magie qui souligne l'entraide de l'homme et de l'animal (par exemple à Lascaux, à Casarès, etc.), et qui est d'une importance essentielle pour la compréhension de la magie paléolithique. Car aussi longtemps que l'on retient le caractère contraignant comme la particularité type de la magie, l'on transforme la magie de chasse et de propitiation en des rituels qui se font suite sans aucune liaison interne entre eux, et l'on scinde magie et totémisme en deux états de fait sans rapport l'un avec l'autre. Mais si l'on part, au contraire, de l'hypothèse (indispensable en ce qui concerne le totémisme) d'une parenté interne entre l'homme et l'animal, alors le caractère contraignant devient secondaire, même dans la magie de la chasse. Il rappelle à l'animal des liens qui l'obligent à se montrer amical et serviable envers l'homme, comme le fait chaque autre membre du clan-frère ; l'homme en retour s'engage à se concilier l'animal tué grâce aux moyens magiques qui sont nécessaires pour sa renaissance. Par ce moyen, il se fait pardonner la contrainte qu'il exerce comme une méchante nécessité vitale, puisque la réalité veut que l'animal, pour ne pas être la seule, n'en n'est pas moins la plus riche des matières premières qui assure sa survie.

Cette interprétation n'assure alors pas seulement une relation très étroite entre les actes isolés de la magie, de même qu'entre la magie et le totémisme, mais elle montre également une racine unique dans le mana pour ces deux derniers. Cette unité de la force de tous les animaux et de tous les hommes, l'unité de leur existence, de leur organisation et de leurs actions, l'on pourrait peut-être l'interpréter comme une sorte d'analogie avec la représentation du dieu unique, dans lequel des religions ultérieures ont vu le Père de toutes choses, mais toute identification des deux fausse l'ensemble de l'évolution historique et représente une erreur de principe de la pensée historique.

Cette unité interne du totémisme et de la magie apparaît par exemple quand nous essayons d'interpréter la main qui est si souvent figurée sur les parois des cavernes (Altamira, Castillo,

etc). La main pourrait figurer en tant que « *pars pro toto* » et désigner la présence d'un membre du clan aux funérailles d'un chef de clan, ou bien lors de la conclusion d'un contrat entre plusieurs clans ou entre les différentes familles du même clan ; mais elle peut être aussi un moyen magique qui a pour but de prendre possession d'un animal, etc. Dans la plupart des cas il est impossible de séparer le facteur magique du facteur totémique, et le culte des morts semble englober et réunir les deux.

Le totémisme n'est pas moins complexe que la magie. L'on peut en voir la preuve dans les dissensions suscitées par ce qui serait sa nature essentielle : à savoir si l'exogamie, les tabous sur la nourriture, les relations de parenté ou d'identité entre l'homme, l'animal, le passage du mort (l'ancêtre) par le corps d'une femme pour accéder à une seconde naissance, etc. en font partie de façon permanente ou accidentelle. Lequel de ces facteurs, au paléolithique, se trouvent réunis, que ce soit de façon constante ou variable, ceci devrait pouvoir encore être prouvé, même dans le cas où les théories découlant de la culture des peuples primitifs auraient trouvé un assentiment unanime. Il resterait en outre à examiner si ne se manifestent pas au paléolithique des traits caractéristiques qui manquent chez les primitifs. Et ceci est réellement le cas dans la mesure où la plupart des œuvres peintes du quaternaire que l'on peut expliquer par le totémisme représentent l'histoire des clans, et précisément leur histoire extérieure (des guerres avec d'autres clans) comme leur histoire interne (entre femmes magiciennes et hommes guerriers pour la prédominance au sein du clan). Cette différence entre contenus paléolithiques et contenus « primitifs » dépend cependant des différentes forces qui se manifestent dans les structures de leur société. // Il s'ensuit que la théorie en deux axiomes du D<sup>r</sup> Baudoin est insoutenable, à savoir que chaque animal peint dans une grotte serait un totem, et que chaque animal-totem serait une constellation bien que la représentation d'étoiles au paléolithique soit tout à fait possible/».

Ce dernier paragraphe (//) est repris plus loin dans le texte sous une forme légèrement différente : cf. § 18, p. 135.

(79). Qui reprend ici la fin de 21/3 p. 114.

(80). L'attribution du 6<sup>e</sup> animal du groupe de la Loja à une famille zoologique est controversée : selon les auteurs, nous sommes en présence d'un cheval, d'un bœuf ou d'un loup ! Ces hésitations reflètent bien l'imprécision (peut-être volontaire) de cette silhouette animale, en définitive inclassable.\*

(81). Nous traduisons ainsi « Fugenkonkordanz » en utilisant la fugue au sens musical.

(82). 21/3 ajoute entre parenthèses : « *donc peut-être ses trois différentes âmes* ».

(83). Cette phrase ne figure que dans Bem.

(84). Variantes de 21/3 et 22/6 pour le début de III.10 : 21/3 et 22/6 : *Or, cette considération et cette interprétation détaillées de chaque œuvre d'art doivent être complétées par la comparaison avec des œuvres semblables -ou identiques.*

(85). 21/3 et 22/6 : entre parenthèses ici : (symbole de fécondité).

(86). 21/3 donne « *de toute œuvre d'art* ». 22/6 : s'interrompt ici et reprend au début du paragraphe III.11.

(87). 21/3 donne : « *il pourrait y avoir (et il y a effectivement encore une évolution...)* ».

(88). 21/3 donne un état plus ancien pour la fin de ce paragraphe :

« *A cela, la comparaison des œuvres qui regroupent certaines espèces animales —à condition que leur interprétation totémique soit assurée— pourrait nous aider. Ainsi, nous trouvons, par exemple à différentes époques la biche et le bison aux Combarelles, à Castello et à Altamira, le cheval et le bœuf sur la plupart des monuments plastiques du Solutréen, etc.)* ».

(89). A propos de cette liste d'animaux se pose à plusieurs reprises le double problème de leur détermination zoologique précise et de la différenciation sexuelle.

Assez fréquemment, les auteurs attribuent au groupe des « carnassiers » (hyène, loup, lion...) des figures dont la formulation graphique est inhabituelle ou ambiguë. De plus, certaines des grottes mentionnées ici possèdent des œuvres très mal conservées, à la limite de la lisibilité (Salitré, la Haza). Il est donc, a fortiori, impossible de préciser le sexe des animaux représentés. Plusieurs de ces grottes ont fait l'objet d'études récentes (la Loja, El Pendo, Salitré) qui ont apporté de nouvelles informations, inattendues dans des sites connus depuis le début du siècle et réputés « mineurs ». En regard de ces éléments, il convient de n'accorder qu'une confiance limitée aux listes d'animaux reproduites ici par M. Raphaël et qui doivent être corrigées (voir plus haut la note 79 sur la Loja).\*

(90). Dite du Cueto de Lledias (Asturies), cette grotte ornée est, probablement un faux, comme l'avait déjà signalé H. Breuil (dans *400 Siècles d'art pariétal*, p. 387).\*

(89). Nous donnons ici en note les développements sur le totémisme qui interviennent dans 21/3 et 22/6 à la fin du 11<sup>e</sup> paragraphe à l'endroit indiqué par la note 38.

(21/3, 22/6)

*Parmi les omissions qui sautent particulièrement aux yeux, il y a celle du totémisme ; S. Reinach et Déchelette avaient déjà posé le problème et l'on avait rencontré des significations concrètes d'origine totémique même dans un contexte méthodologique qui tenait compte seulement du point de vue « accidentel » : des traces de pas de jeunes gens, que l'on mettait en relation avec des rites d'initiation. Mais au lieu de les attribuer au totémisme, on les attribuait aux rites magiques ; de plus, on omettait de chercher des scènes d'initiation parmi les fresques ou les reliefs gravés des cavernes ».*

(21/3)

*« L'Abbé Breuil a posé, en 1904, puis à nouveau en 1935, le totémisme comme étant l'explication de l'art paléolithique, mais ni lui ni aucun autre préhistorien n'a été en mesure de fonder une théorie du totémisme paléolithique ; personne ne sera en mesure de le faire aussi longtemps que le principe d'isolation de chaque animal de son voisin ou de tous les autres — et le point de vue purement statistique — qui ne tient pas compte de la signification qualitative des positions isolées particulières (spécifiques) (tête rejetée en arrière, position assise sur l'arrière-train, position couchée sur le dos, tête pendante en avant, etc.) ni des combinaisons répétées d'animaux ne cesseront de s'exclure mutuellement. L'argument qu'il nous arrive d'entendre, à savoir : que le totémisme aurait recours à des animaux différents dans chaque caverne, alors que les mêmes (animaux) apparaissent dans chaque caverne, est objectivement faux. L'on peut statistiquement prouver que parmi 24 cavernes espagnoles à fresques zoomorphes, il y en a 11 (c'est-à-dire environ 1 sur 2) où il n'y a qu'une espèce animale qui prédomine (et pour 5 d'entre elles, il s'agit uniquement d'animaux femelles : bovinés, équidés, bouquetins, et chèvres). Le bison femelle, semble-t-il, n'apparaît jamais dans une caverne, si ce n'est dans celle de Novalles qui ne fournit pas un matériel suffisant à l'interprétation. Cette constatation permet seulement de considérer les cavernes en question comme un lieu de séjour de clans féminins pendant les préparations à l'initiation. Les autres cavernes montrent une majorité d'animaux totems — 2-6 — en succession dans le temps ; par là elles révèlent l'histoire de chacun d'eux. L'on doit admettre que le nombre d'animaux que l'on peut désigner avec certitude comme animaux totems est très limité : le cheval, la chèvre, le bison, le bœuf et le cerf — dans les 5 cas, il s'agit d'animaux aussi bien mâles que femelles. Le nombre de leurs apparitions pour les cavernes espagnoles : le cheval (13 fois), le bœuf (10 fois), le cerf (et la biche) (12 fois), la chèvre (8 fois), le bison (8 fois). Ceci pourrait permettre de conclure que le pouvoir de chaque groupe social se situait à peu près sur le même plan (où chaque groupe avait à peu près le même statut quant au pouvoir). Le même fait se confirme quand on étudie certaines cavernes, par exemple à El Cueto, où l'on a compté 12 bisons, 11 (7 + 4) cerfs, et 13 chèvres à côté d'un nombre beaucoup réduit de chevaux ; dans cette caverne, les rapports de force se déplacent avec le temps ; tout d'abord, ce sont les chèvres qui prédominent, puis le clan du cerf, puis celui du bison. La répétition d'animaux claniques identiques dans différentes cavernes s'explique bien sûr en partie à cause de la vie nomade en particulier ces hommes, et du besoin de protection des femmes qui en était*

la conséquence. La présence d'animaux-totem des 2 sexes souligne le rapport entre les deux sexes comme étant le facteur central de l'histoire politique du paléolithique (nous retrouvons constamment la lutte entre les rapports sexuels libres et les rapports sexuels matrimoniaux (en clair : entre l'union libre et le mariage) de même que celle entre les rapports exogames et endogames ».

(92). Une note manuscrite indéchiffrable.

(93). En français dans le texte

(94). Bem donne : « *il est vrai que l'abbé Breuil n'a également fait qu'affirmer une première fois en 1910 puis en 1915 —sans la prouver— la thèse du totémisme* ».

(95). Une note manuscrite illisible.

(96). 21/3 donne : « *Le totémisme paléolithique possède quelques points communs avec celui des primitifs d'aujourd'hui, par exemple...* ».

(97). 21/3 donne : « *En relation à cela* ».

(98). 22/6 ajoute : « *Cependant, on la trouve à divers endroits, par exemple au Cabrerets, à Las Casarès, à Laussel, etc. et elle montre différentes variantes dans la figuration, qui s'expliquent sans doute de la façon la plus plausible par leur relation à différents clans, si bien que l'hypothèse de travail concernant le totémisme s'en trouverait confirmée* ».

(99). Reprend la dernière phrase de la note 98.

(100). Nous ne connaissons pas l'œuvre moustérienne à laquelle il est fait allusion ici. Par contre, il existe dans l'étape culturelle suivante, le Châtelperronien (qui marque classiquement le début du Paléolithique supérieur) plusieurs exemples d'os gravés de séquences de traits parallèles (cf. Arcy-sur-Cure (Yonne), premières œuvres d'art connues).

Cette coupure traditionnelle paléolithique moyen/supérieur n'est peut-être plus de nature anthropologique puisque, comme le suggère la découverte de Saint-Césaire (Charente-Maritime), certains Châtelperroniens étaient des *Homo sapiens neandertalensis*. Par voie de conséquence, ces derniers ont pu être (à Arcy-sur-Cure, par exemple, où le Châtelperronien se place à la suite d'une longue série moustérienne) les auteurs d'une partie au moins de ces premiers témoignages graphiques, jusqu'alors privilège incontesté de l'*homo sapiens sapiens* (sur la polémique suscitée par la découverte du squelette de Saint-Césaire, on pourra lire 2 articles parus dans *La Recherche* n° 119 (février 1981) et n° 122 (mai 1981) ; sur les fouilles d'Arcy-sur-Cure : Leroi-Gourhan, A, 1961, « Les fouilles d'Arcy-sur-Cure », *Gallia Préhistorique*, tIV, pp. 1-17).\*

(101). 21/3 ajoute :

« *De même qu'il faut nous méfier de la réduction hâtive des hypothèses de travail possibles, il faut également se prémunir contre leur extension si l'on possède des preuves insuffisantes. Je veux parler surtout ici de la théorie monothéiste du Père W. Schmidt, et de la théorie des déesses-mères de l'Abbé Lemozi. Comme la première théorie a été rejetée à l'unanimité par les archéologues de la préhistoire, et que des déesses-mères sans tête (Cabrerets) sont peu convaincantes, il n'est pas nécessaire de s'étendre davantage sur la question* ».

(102). Bem s'interrompt (p. 30 du manuscrit, § 26 de notre numérotation). 22/6 et 23/1 poursuivent par respectivement les pages 25-27 et 21-22 des manuscrits, les deux textes comportent de légères variations.

Bem reprend sur les deux questions sur l'iconographie (IV 1) qui synthétisent de plus longs développements dans 22/6 (un long paragraphe et un plus court pp. 27-28), 21/3 (6 paragraphes p. 23).

Nous donnons ici en note ces passages en suivant 22/6 et dans la traduction de C. Schaeffer légèrement remaniée. La trame de montage établie par Patrick Brault avait supprimé ce passage, mais compte tenu de l'importance que ce dernier accordait aux problèmes des signes (à la dimension pré-sémiologique de Raphaël), il y a tout lieu de penser qu'il réservait ce passage soit pour un commentaire dans la présentation, soit pour des notes non achevées.

*« L'iconographie des signes et des nombres est un problème à part. Car, dans ces cas, des représentations (idées, pensées, émotions) souvent très complexes, sont transposées, sans aucune médiation d'objets, en configurations géométriques ou arithmétiques (ces dernières deviennent seulement conscientes au spectateur par l'acte de compter !). La limite qui sépare les réalisations « objectives » des configurations mathématiques est encore indéfinie pour nous, comme l'indique l'exemple des signes « tectiformes » qui ne représentent pas des huttes mais sans doute des pièges. Par ailleurs, il est possible que certains objets comme les pierres de jet (NDT Wurfstein) aient conduit à les couvrir de signes, attestant ainsi d'un culte des armes, fondé sur la magie. Un présupposé essentiel pour être en mesure d'expliquer les signes, c'est de ne pas les séparer de l'ensemble des figurations qui se présentent. L'interprétation en devient moins ambiguë, car les signes peuvent ou bien redoubler le contenu exprimé par les objets ou bien le compléter ou encore le contredire et même l'annuler. Les signes sont donc non seulement une autre forme d'expression que celle des objets (et de leurs combinaisons), mais ils peuvent aussi énoncer un contenu identique ou distinct de celui des objets. Par conséquent, il faudrait joindre l'étude des objets à celle des formes pour écarter au moins l'impossibilité totale de comprendre les signes qu'on a créés artificiellement par leur isolement.*

*L'origine naturaliste des signes ne constitue pas une explication ; quelquefois pourtant mais non nécessairement cette « explication » peut conduire au véritable sens de la représentation. Chaque signe implique une multitude de contenus possibles, liés entre eux : il reste à découvrir le principe d'analogie qui limite la valeur de l'identité et se substitue à notre système de classification selon le genre, l'espèce ou l'individu. On ne peut affirmer sans hésitation la fonction magique ou symbolique des nombres. Ce n'est que l'interprétation achevée qui pourra démontrer l'existence éventuelle de ces deux possibilités, sinon pour le même signe, du moins pour des signes différents.*

*La solution du problème des signes avancerait quelque peu en les divisant en deux catégories : ceux qui ont une longue histoire et ceux qui n'en ont pas. A la première catégorie appartiennent les signes suivants :  $\blacktriangle$  (pointe de flèches, phallus, homme, l'acte de tuer et la mort),  $V$  (sexe féminin, femme, donner la vie, Vie) ainsi que leurs combinaisons les plus fréquentes que l'on trouve jusqu'à l'âge de bronze :  $Y, X, V, V, W$  et  $\blacktriangle$ . Cependant ceci ne permet pas de fixer l'origine de l'interprétation valable à une époque postérieure au paléolithique.*

*Il y avait sûrement des nombres privilégiés. Quelques-uns sont en rapport avec les caractéristiques de la main (le 5, le 10 et leurs multiples, mais probablement aussi le deux ou le trois comme subdivision des doigts). D'autres chiffres sont sûrement une origine cosmique, par exemple le nombre trois dans la magie de la re-naissance et qui est à la base des trois nuits de la Nouvelle Lune ; le nombre a donc une fonction magique. Mais observé dans un ensemble différent, le trois peut avoir une autre signification, une autre origine et même une autre fonction, par exemple dans la représentation de la famille. On remarque la préférence pour le nombre 7 qui pourrait être en relation avec les sept ouvertures du visage ou les sept vertèbres cervicales ; ce détail serait à expliquer par le culte des têtes, prédominant à certaines époques ; la base astronomique postérieure n'est pas tout à fait à exclure pour l'époque paléolithique. On trouve, notamment dans les cavernes espagnoles, un nombre très important de certaines unités ; dans ce cas, les groupes fractionnés (en général 2, 3 et 5) ou l'ensemble ont une signification symbolique ou bien magique.*

*Une fois obtenu un nombre suffisant d'interprétations isolées, leur exactitude est prouvée par la possibilité d'une théorie générale, par exemple du totémisme ou de la magie, c'est-à-dire la définition de concepts valables pour l'homo sapiens paléolithique. Ainsi l'archéologie pré-historique pourrait se libérer des béquilles de l'ethnologie dont elle n'a pas su se passer jusqu'à aujourd'hui. Si ces concepts montraient une cohérence interne se manifestant dans les relations mutuelles des faits, que ces concepts ont établies, on pourrait déterminer la structure de cette époque par des principes généraux. Je voudrais mentionner à titre d'hypothèse le principe de*

*l'identité de l'homme et de l'animal dans le Mana, le principe de la conservation constante des objets de la nature et de la société, le principe de la transformabilité d'une situation dans une autre, le principe de création des systèmes dépendant de la fonction relative des choses et non de leur essence conceptuelle. La tentative d'une telle caractéristique détaillée de l'esprit paléolithique ne peut se faire qu'en présupposant que l'homo sapiens quaternaire dispose d'une pleine maturité corporelle et spirituelle et que ses coordonnées intellectuelles sont aussi ressemblantes à celles de notre esprit que son squelette l'est par rapport à nos données anatomiques. Mais l'homme quaternaire a réalisé, dans des conditions historiques globales, propres à son époque, d'autres formes de configuration de l'espace, de composition et de systèmes conceptuels. Quand on remplace ses réalisations différentes de catégories identiques par la thèse que l'homme quaternaire aurait ignoré la représentation de l'espace, du temps ou du mouvement et de la composition, on détruit l'unité spirituelle et historique de l'humanité au profit d'un concept tout à fait chimérique du progrès, notion qui fait surgir l'être du néant par un tour de passe-passe métaphysique. Or, si ceci constitue un problème de métaphysique, ce n'est sûrement pas un problème historique, et la transformation de notions historiques en concepts métaphysiques peut seulement retarder le développement de l'histoire en science.*

*Si l'iconographie se proposait de retrouver le sens que les artistes et leur époque ont voulu conférer aux objets, groupes d'objets, signes et nombres, la solution scientifique de ce problème se heurterait aux trois objections suivantes : tous les énoncés interprétatifs peuvent être contrôlés par d'autres documents paléolithiques, y compris l'affirmation même de l'existence d'une telle iconographie ; le grand éloignement dans le temps, les qualités étranges de l'art paléolithique nous forcent, pour ainsi dire, à substituer nos idées à l'esprit particulier du passé, aussi dans le meilleur des cas, voyons-nous l'impossibilité de reconnaître l'homo sapiens quaternaire par une suite d'illusions qui s'annulent mutuellement et que nous appelons progrès de la connaissance ; le « principe de la latitude maximale » des explications ne ferait que faire croître à l'infini les chances d'erreur. Cette position sceptique est justifiée, dans la mesure où elle vaut pour tous les phénomènes historiques et pour la méthode historique habituelle en général. Mais les erreurs élémentaires les plus graves dans l'interprétation soit de l'art médiéval, soit de l'art grec ne furent pas évitées parce que les époques étudiées furent plus proches de la nôtre, ou parce que les textes furent plus abondants. Un tel scepticisme paraît injustifié dans la mesure où il surestime la valeur documentaire des textes littéraires tout en sous-estimant celle des œuvres d'art. La raison en est, en partie que nous croyons comprendre les textes, parce que nous savons les lire, tandis que nous n'avons même pas encore commencé à « épeler » les éléments du langage des formes...*

*Pour le cas spécifique qui nous occupe dans ce travail, il faut distinguer deux problèmes : peut-on rendre vraisemblable qu'une iconographie, dans le sens de notre définition, existe réellement ? Peut-on prouver l'exactitude des interprétations particulières ? ».*

(103). *Wiedergeburtsmagie in der quaternaeren Kunst* (ce rajout ne figure que dans BEM) qui a été publié sous la direction de S. Chesney et I. Hirschfeld sous le titre *Wiedergeburtsmagie in den Altenzeit* en 1979 aux éditions Fischer (cf. Biblio. 1979).

(104). Le long développement qui suit est propre à BEM. 22/6 conclut ici cf. conclusion p. 153 21/3 poursuit par une partie de texte qui est reprise plus tôt dans BEM p. 57.

(105). Il pourrait s'agir de 2 cervidés gravés nez à nez sur un fragment de bâton percé de la couche supérieure (Magdalénien supérieur). (Capitan L et Peyrony D., 1928, *La Madeleine : son gisement, son industrie, ses œuvres d'art*. Publications de l'Institut International d'Anthropologie n° 2, Paris) (cf. fig. 54 n° 19).\*

(106). Le manuscrit de BEM s'interrompt ici. Nous reprenons donc la conclusion commune à 22/6 et 21/3.

Les notes suivies d'un astérisque sont de Gilles Tosello.

## BIBLIOGRAPHIE COMPLÉMENTAIRE

- Capitan L. et Breuil H : « Les grottes à parois gravées ou peintes à l'époque paléolithique », *Revue de l'École d'Anthropologie*, 11<sup>e</sup> année, 1901 p. 321-325. (Reprend la communication du 16 septembre devant l'Académie des Sciences, ainsi que celle du 23 septembre sur Font-de-Gaume).
- Capitan L. et Breuil H : « Figures préhistoriques sur les parois de la grotte des Combarelles (Dordogne) », *Comptes-Rendus des Séances Académie Inscriptions et Belles Lettres*, 14 février 1902. p. 51-56, 2 fig.
- Capitan L. et Breuil H : « Les gravures sur les parois des grottes préhistoriques. La grotte des Combarelles (Dordogne) » *REA*, 12<sup>e</sup> année, janvier 1902, p. 33-46, 8 fig. (Reprend et développe la communication à l'Académie des Sciences du 9 décembre 1901).
- Capitan L. et Breuil H : « Gravures paléolithiques sur les parois de la grotte des Combarelles (Dordogne) », *Bulletin de la Société d'Anthropologie de Paris*, t. III, 5<sup>e</sup> série, 1902, p. 527-535, 7 fig.
- Capitan L. et Breuil H : « Origines de l'Art : les gravures sur les parois des grottes préhistoriques anciennes », *La Nature*, t. 57, 15 mai 1902, p. 227-230, 7 fig.



**SUR LE CONCEPT DE PROGRÈS HISTORIQUE**

**Contribution à la problématique de l'art quaternaire**



Deux énoncés contradictoires peuvent résumer les conceptions actuelles sur la civilisation du Paléolithique supérieur : le premier affirme que l'*homo sapiens* quaternaire épuisait ses forces à se procurer ses moyens d'existence, « parce qu'il vivait lui-même comme un animal » (R.J. Braidwood, *Prehistoric Men*, 1948, p. 91) ; le second soutient que les inhumations intentionnelles témoignent d'un monde ayant dépassé le stade du pur besoin, et que les œuvres d'art qui nous sont parvenues constituent « une des réalisations majeures de tous les temps » (*ibidem*, p. 76). La thèse, différente mais cependant voisine de Gordon Childe, selon laquelle les paléolithiques assuraient leur subsistance avec une telle facilité qu'ils avaient le loisir de se consacrer à une « brillante culture spirituelle », ne supprime en rien cette contradiction, cela va de soi. La dureté des temps quaternaires est en effet évidente : à cette époque, comme presque toujours par la suite, c'est à partir de la lutte pour la domination d'un monde obstinément rebelle que put se développer une civilisation d'une haute spiritualité.

L'historien devrait être en mesure de maîtriser les problèmes que nous pose la civilisation paléolithique, car nous possédons de nombreux témoins archéologiques de cette période : des outils, des vestiges osseux d'animaux et d'humains, des sépultures, et surtout des œuvres d'art. Mais on refuse le plus souvent de considérer ces dernières comme des documents ayant une valeur historique, et cela pour deux raisons qui ne sont pas consciemment formulées :

a. sans l'aide de textes, il est impossible de comprendre le sens des œuvres d'art (à moins de disposer de certains recoupements accidentels) ;  
 b. si l'on admet que le haut niveau artistique des œuvres implique un niveau intellectuel et idéologique tout aussi élevé, on met en péril le concept de progrès et les fondements même des sciences historiques. Qu'un monde spirituel aussi restreint ait pu être à l'origine d'un art qui a atteint la perfection, constitue en effet un paradoxe qui rend impossible tout appréhension de la réalité historique et qui conduit inévitablement à une interprétation fautive ou insuffisante du contenu et de la forme de cet art.

Si nous faisons provisoirement abstraction des difficultés rencontrées par la théorie de l'art, celles de la théorie de l'histoire sont en partie dues au fait que nous appliquons naïvement aux sociétés nomades les connaissances et les méthodes acquises au contact de populations sédentaires ; nous travaillons d'autre part avec un concept de progrès qui repose sur de multiples présupposés et qui s'avère inutilisable pour rendre compte du phénomène de l'art paléolithique et de la civilisation qui s'y exprime. Tant que nous ne nous serons pas affranchis de ces limitations, aussi bien dans notre perception que dans notre pensée, ces idées toutes faites nous empêcheront de comprendre l'idéologie, l'art et la civilisation paléolithiques dans leurs corrélations et leurs rapports réciproques.

## I

Le concept de progrès des sciences historiques actuelles semble avoir deux sources réelles et positives : la révolution industrielle avec ses découvertes technologiques presque quotidiennes et, liée à elle, la révolution socio-politique de la bourgeoisie contre la noblesse, ainsi que de certaines colonies contre leur métropole. L'une et l'autre ont donné naissance à un optimisme vis-à-vis du monde réel qui, à ses débuts, s'est opposé ouvertement à la croyance en l'au-delà des Églises. Mais la société capitaliste dut freiner sa propre révolution, afin de ne pas être renversée et dépossédée par les classes dominées, les conquêtes de la technique entrèrent en conflit avec la propriété privée et aggravèrent ainsi les luttes entre les classes et entre les pays ; la masse des petits-bourgeois exclus du procès de production refusa alors de substituer la religion de l'argent à la foi chrétienne. S'il n'avait trouvé un autre appui, le concept de progrès était dès lors condamné. *L'Origine des Espèces* de Darwin et la rencontre avec les peuples « primitifs » dans les pays colonisés mirent en effet l'accent sur l'écart entre *l'homo sapiens* et l'« homme-singe », entre le canon et l'outil de pierre, entre la transaction boursière et la monnaie de coquillages, et ainsi de suite. Le progrès devint un élément de l'idéologie scientifique et, en tant que tel, fut utilisé avec une confiance en son caractère absolu tout-à-fait semblable à celle dont bénéficient de nombreux autres concepts métaphysiques. Lorsqu'on commença à découvrir ce qu'on appelle la « préhistoire », le concept de progrès était — même dans les milieux ecclésiastiques — une catégorie d'une valeur telle que toute l'histoire humaine fut reconstruite sur un schéma né en même temps que la révolution industrielle et la domination de la bourgeoisie. Plus le progrès se transformait, dans la sphère des données économiques et politiques, en stagnation, en régression, en décomposition et en dissolution, plus le concept et le modèle du progrès se rigidifiait dans la sphère des idéologies, même chez ceux qui rejetaient l'optimisme du progrès. Car la théorie du déclin ou de la décadence n'est au fond qu'une inversion de la théorie du progrès.

Quelle est l'essence de ce concept de progrès que nous voyons *prévaloir* et dont la trame schématique est appliquée à tous les faits, qu'il leur corresponde ou non ? Nous distinguerons les six traits caractéristiques suivants : 1. Dans l'histoire et dans la civilisation, il n'y a pas d'être persistant, mais seulement du changement ; tout changement est évolution, et toute évolution est progrès, parce que le mouvement va du simple au complexe et du particulier à la totalité ; il va donc réaliser, peu à peu et dans toutes les dimensions de l'expansion le désirable et le parfait. L'être chargé de sens est remplacé par une dynamique « faustienne » dont le terme est la possession de tous les biens, identifiée à l'essence du bien lui-même.

2. Le mouvement du progrès a le caractère inéluctable d'une loi naturelle et il s'effectue sous la forme d'une lutte de tous contre tous : les hommes ne sont pas anéantis par cette lutte mais ils vivent au milieu d'elle — chacun ayant la perspective d'une participation future au plus grand bonheur du

plus grand nombre.

3. La lutte pour le progrès assujettit les hommes au monde d'ici-bas et nie par principe toute transcendance, qu'il s'agisse de l'Enfer comme prison des méchants, ou du Ciel comme lieu de félicité des bons. Il n'y a que deux voies possibles et elles appartiennent à ce monde-ci : ce sont celles du progrès et de la régression. Lutter sur la première voie c'est s'unir à la raison universelle, s'engager sur l'autre, c'est rompre avec elle.

4. Le progrès est mesurable : davantage de connaissances, de confort, de bonheur, de guerres, ou de bombes atomiques pour un nombre d'individus sans cesse croissant. Peu importe la qualité, seule la quantité compte.

5. Le progrès est linéaire (comme tout ce qui doit être) ; la décadence, le déclin, la régression sont passagers et surmontables si l'homme cesse d'être paresseux, égoïste, personnel, s'il n'est rien d'autre qu'un *animal social*.

6. Le progrès est un fait élevé au rang d'une valeur, voire d'une entité métaphysique. C'est pourquoi le concept de progrès s'applique à tout, au monde de l'esprit aussi bien qu'au monde matériel, à l'homme et à son activité aussi bien qu'à la nature. En définitive, si le progrès existe, il y a donc nécessairement un progrès de la magie à la religion, ou de l'art du Moyen-Age à celui de la Renaissance, etc. Ce qui appartient aux époques les plus récentes a une valeur supérieure ; l'humanité évolue peu à peu vers la perfection absolue, qu'il s'agisse des individus ou des masses.

La critique du concept de progrès tel qu'il est généralement accepté, permet donc de mettre en évidence plusieurs de ses composantes : certaines sont factuelles, d'autres se rattachent à la production de valeurs, d'autres enfin sont d'ordre métaphysique. Les généralisations absolues n'ont pas de place dans la science, les valeurs n'ont pas droit de cité dans la théorie de l'histoire. Reste ce fait très important que le concept de progrès a pour fondement une conception de l'histoire comme acte créateur de la société visant à une maîtrise croissante de la nature et des produits humains, à la satisfaction et à la prévision des besoins, au libre développement de toutes les forces intellectuelles de l'humanité toute entière, afin que celle-ci acquière une conscience totale de son existence et une pleine responsabilité de ses actes. En revanche, les composantes métaphysiques et productrices de valeurs ont pour objet de dissimuler à la conscience historique les conflits internes et la dialectique inhérente au développement ; elles mystifient ainsi la connaissance effective des luttes en cours. Nous discuterons quelques-uns de ces aspects dialectiques en considérant d'abord l'application trop étroite, puis l'application trop large du concept de progrès.

Le mouvement du progrès est conçu soit sous une forme linéaire, soit sous une forme circulaire ; la première concerne *toute* l'évolution de l'humanité, la seconde une phase de civilisation bien délimitée. La conception linéaire du progrès affirme par exemple qu'il existe dans le domaine de l'économie une évolution progressive de la prédation (chasse et collecte) à une économie liée à la terre (horticulture, agriculture, élevage), puis au commerce (proche et lointain), et enfin à l'industrie (l'artisanat ayant à chacune de ces quatre époques des finalités et des fonctions différentes). Dans cette sphère économique, le progrès de l'évolution est évident car il

ne s'agit pas de simples modifications : un nombre croissant d'individus peut en effet assurer sa subsistance avec une sécurité de plus en plus grande ; l'homme est passé du stade où il profitait de la nature à celui où il assistait son acte de production, puis enfin, à la découverte et à la régulation de forces naturelles dont il n'avait pas jusque alors la maîtrise. Cette évolution est un progrès *de fait*, c'est une réalité et non une valeur, bien qu'elle puisse constituer une base éventuelle de la création de valeurs. Il en est de même dans le domaine socio-politique, en ce qui concerne l'évolution progressive du clan à la royauté, puis à la démocratie : en soi, ce progrès n'implique pas de jugements de valeur, et conférer à la démocratie une valeur métaphysique, c'est la ramener au niveau d'une royauté de droit divin. La question reste ouverte de savoir si cette série va s'interrompre ou si elle se prolongera, autrement dit, de savoir si l'évolution linéaire est un progrès fini ou infini (d'où les spéculations les plus diverses sur le sens et la valeur de l'histoire).

Chaque étape de cette évolution linéaire subit une évolution interne qui va du simple au complexe et que l'on a interprétée, par analogie avec la vie de l'organisme, comme la jeunesse, l'âge adulte et la vieillesse ; tantôt cet « organisme social » est conçu comme une monade fermée sur elle-même, séparée de toutes les autres monades, tantôt elle est définie comme étant en rapport avec tous les autres « organismes » présents, passés et futurs. Cette analogie est fautive, car le groupe humain (qui est autre chose qu'une addition d'individus) s'efforce de construire l'avenir de façon prudente et prévoyante, avec une volonté consciente et en tirant la leçon des expériences du passé. Plusieurs étapes successives peuvent être distinguées :

- a. La réalisation progressive de possibilités élaborées par le passé ;
- b. La préservation de cette première étape par l'intégration unitaire des différentes composantes de ce complexe hautement diversifiée ; celle-ci se fait au profit de ceux qui croient avoir eu la plus grande part dans sa mise en œuvre ;
- c. La dissolution de ce monde de privilèges.

De ces trois étapes, seule la première représente donc une évolution progressive, la seconde en revanche est conservatrice, tandis que la troisième constitue un changement négatif, pouvant certes, mais sans que cela soit nécessaire, s'accompagner d'un changement positif. Chacune des trois étapes peut donc prendre des formes très diverses, en particulier la troisième. Elle peut en effet résulter d'un changement abrupt ou progressif des conditions naturelles (réchauffement du climat à la fin du paléolithique), d'une élévation excessive des frais d'entretien d'un sous-prolétariat improductif (Rome), du pouvoir croissant des ennemis extérieurs et donc de la guerre ou de la conquête ; mais elle vient surtout de l'opposition interne (luttres de classes). Dans ce dernier cas, nous observons deux courants de changement parallèles et conflictuels au sein de la première et de la troisième période : un courant de désintégration et un courant de construction. Mais quelles que soient les formes extérieures de chaque période, la pure possibilité (qui attend sa réalisation) devient une réalité ayant épuisé tous

ses possibles.

L'évolution de la réalisation peut être représentée sous forme géométrique par un cercle ouvert (une spirale) ou fermé, selon que des innovations matérielles ou spirituelles s'élaborent ou ne s'élaborent pas au sein de la période de déclin et d'épuisement.

Quel est donc le rapport qualitatif et chronologique entre les deux types d'évolution progressive : l'évolution linéaire et totale, et l'évolution circulaire et partielle ?

L'une et l'autre concernent la coupe longitudinale de l'histoire, selon que l'on considère l'ensemble de celle-ci ou l'une de ses parties. Dans les deux cas, on procède comme si l'on pouvait reconstituer l'évolution longitudinale sans tenir compte de la coupe transversale et des relations réciproques entre les différents domaines de l'activité humaine qui agissent à l'intérieur de celle-ci. Cette séparation interdit toute explication causale de la coupe longitudinale, car elle n'ouvre la voie qu'à des spéculations métaphysiques ou formalistes sur le contenu, la forme et le sens de l'évolution historique. Mais la distinction purement formelle entre l'évolution ouverte et l'évolution fermée correspond cependant à une différence essentielle sur le plan du contenu. Dans le cas de l'évolution linéaire et totale, le simple, c'est le *phénomène particulier réel* et le complexe, la *multiplicité réelle*. Ainsi une économie qui ne connaît que la chasse est simple en comparaison d'une économie qui pratique simultanément la chasse, l'agriculture et l'élevage. Il s'agit donc d'un concept relatif et quantitatif qui résulte de la comparaison entre deux phases *réelles* de l'évolution totale. En soi-même, l'économie de chasse de la préhistoire n'était sûrement pas simple. Elle s'accompagnait de la collecte proprement dite, qui semble avoir été la forme économique prédominante dans les premiers temps, alors que le climat était chaud ; mais la période froide dut fortement réduire son importance. L'animal, qui constituait avec le silex la principale source de matière première, pouvait être mis à mort de diverses manières : chasse offensive à l'arme de jet, battue, fosses-pièges, attaque par surprise ; ces techniques de chasse diffèrent non seulement par leur degré de simplicité ou de complexité, mais elles nécessitent également une organisation simple ou complexe des chasseurs. Après la mise à mort, le dépeçage et la répartition du gibier, prenait place un travail de transformation intensif de cette précieuse matière première ; il paraît d'ailleurs difficile d'exclure la possibilité d'un système d'échange primitif. La collecte, la mise à mort, la fabrication (la transformation), l'entretien, l'échange, la production (la création) sont des formes fondamentales de toute économie ; seuls leur contenu et leurs relations réciproques dépendent de l'évolution globale.

Cette complexité interne se manifeste surtout dans les idéologies. L'art des chasseurs préhistoriques ne comporte pas seulement plusieurs moyens de représentation, plusieurs techniques et manières, il nous montre également une intégration de la gravure et de la peinture, puis de la peinture et des valeurs plastiques dans les œuvres polychromes de la dernière période. La magie peut certes être la contrainte que l'on exerce sur un animal isolé, mais ce peut tout aussi bien être une vision du monde qui englobe et unifie

tout, en faisant de l'homme et de l'animal des frères sur la base du *mana*. Les concepts de simplicité et de complexité n'ont pas été obtenus, cette fois-ci, en comparant les rapports entre deux réalités (par exemple la magie et la religion), mais en suivant l'évolution qui conduit des possibilités à leur réalisation dans un laps de temps limité. Dans ce cas, le complexe, c'est la multiplicité des variations sur un thème déterminé et constant ; à l'opposé, l'évolution linéaire et totale ne porte que sur le passage d'un thème à un autre, puis sur leur combinaison. Nous appellerons donc cette dernière évolution externe, et la première, évolution interne.

Nous avons affaire à deux types d'évolutions fondamentalement différents, ce qui pose la question de leur relation spatiale, temporelle, et causale. Ce problème très vaste ne peut être abordé ici pour lui-même ; nous devons cependant attirer l'attention sur deux facteurs qui résultent de notre exposé précédent :

1. Dans les cas où la fin de l'évolution interne d'une civilisation déterminée coïncide avec le début d'une civilisation nouvelle, la première manifeste la désintégration d'une structure qui a épuisé ses possibilités, la seconde, en revanche, a la simplicité d'un début de réalisation des possibles qu'elle renferme. En d'autres termes, l'apogée et la fin de la civilisation précédente sont bien plus complexes que le début de la civilisation suivante, bien que cette civilisation plus tardive se situe à un niveau supérieur puisqu'elle contient des possibilités tout à fait nouvelles ; celles-ci n'étant pas réalisées, le début de l'évolution externe au niveau supérieur est cependant plus primitif que la fin de la civilisation inférieure. L'évolution externe d'une forme fondamentale de la civilisation à une autre s'accomplit *d'abord* au prix de la perte presque totale de la perfection réalisée par la civilisation précédente au cours de son évolution interne. Si l'on interprète cette conjoncture dialectique de l'existence et de l'interpénétration de deux évolutions différentes comme une seule évolution linéaire et ascendante, on est dans l'impossibilité de comprendre les créations idéologiques de l'histoire, et en particulier l'art du paléolithique.

2. Il est impossible de déduire *a priori* du niveau atteint par l'évolution externe (linéaire dans sa totalité) le degré de complexité interne, qui est accessible au cours d'une étape particulière. L'équation que l'on établit entre la simplicité de l'évolution externe et celle de l'évolution interne est le fruit de la spéculation pure et simple ; ce parallélisme résulte d'une tendance injustifiable à homogénéiser et à généraliser le rapport dialectique entre ces deux types d'évolution qualitativement différents. En procédant purement *a priori*, on pourrait imaginer un rapport en raison inverse ; c'est ainsi que la cathédrale gothique, créée sur une base agricole, est bien plus complexe que n'importe quelle architecture de la Renaissance, issue d'une société commerçante. Mais fondamentalement, cette spéculation est aussi vaine et gratuite que celle qui a débouché sur le parallélisme. Seule l'analyse concrète peut montrer quel degré de complexité interne est compatible avec une simplicité externe ; pour le paléolithique, cette analyse n'est possible qu'à partir de l'art.

La différence essentielle entre l'histoire primitive et l'histoire ultérieure



n'est en aucun cas une différence entre le simple et le complexe : ces termes ne désignent en effet que des aspects formels et, en raison de cette abstraction, ils peuvent être appliqués à des données aussi hétérogènes que l'évolution interne (partielle et circulaire) et l'évolution externe (linéaire et totale). Il s'agit plutôt d'une différence entre l'adaptation à la nature et la domination de celle-ci. Le niveau de développement historique d'une civilisation dépend en effet du rapport entre la contrainte de s'adapter au monde et les possibilités de le maîtriser. Aux débuts de l'histoire, les connaissances et les outils étaient si limités, les conditions climatiques si variables, si extrêmes et si puissantes que l'homme ne pouvait guère les maîtriser. Dans la lutte contre l'homme et la nature, c'est là une étape très élémentaire de l'évolution ; or ce qui importe, c'est que les paléolithiques n'ont pas fui les difficultés, mais qu'ils ont voulu et pu les affronter et les dépasser. Plus l'homme a été contraint de renouveler son adaptation (par la progression et le recul alternatifs des glaciers, par les amoncellements de lœss sous l'action du vent, par les migrations saisonnières des animaux), plus il est probable que sa vie matérielle et ses idéologies se sont développées en allant du simple au complexe, bien que le pas entre l'adaptation à la nature et sa complète domination n'ait nulle part été franchi. C'est la succession de ces différentes adaptations qui, en dissociant la conscience proprement dite du corps et de ses besoins a permis à l'homme de prendre ses distances vis-à-vis de ce qu'il subissait et de ce qu'il créait.

Après avoir analysé l'application trop large du concept de progrès, nous pouvons donc montrer que le paléolithique ne fait pas exception à la règle : là encore, la simplicité relative (et quantitative) de l'évolution totale n'exclut pas, mais inclut plutôt une complexité qualitative et créatrice à l'intérieur de l'évolution partielle.

## II

Le concept de progrès, ou plus précisément, les deux concepts de progrès peuvent-ils être appliqués à l'art ? L'incompréhension ou la compréhension insuffisante de l'art quaternaire sont-elles dues à l'application illégitime de ce concept, ou à l'application d'un concept trop étroit du progrès ?

En fonction de l'objet particulier de cette étude, nous pouvons déterminer l'essence de l'art, parmi les activités créatrices de la société humaine, de la manière suivante :

1. L'art est conditionné par l'histoire et la société, mais il traduit ces conditions en des termes universels ; par là, il participe au domaine des valeurs produites par l'homme de manière créatrice et qui forment un système hiérarchisé.

2. La traduction des données historiques en termes de valeurs embrasse à la fois la réalité sociale et les configurations collectives de crainte et de désir.

En d'autres termes, l'art réalise l'interpénétration et l'unité de ce qui, dans la nature, est dominé et de ce qui ne l'est pas, du réel et de l'irréel (l'idéologique).

3. Cette traduction est l'œuvre d'un individu qui reçoit sa commande d'une certaine classe sociale, laquelle entretient avec les autres classes des rapports qui se modifient sans cesse. Même si l'artiste est opposé aux conditions d'existence particulières de la classe qui l'a chargé de réaliser son œuvre, il reste soumis aux conditions historiques générales, et en particulier aux trois phases de l'évolution que nous avons appelées le début de la réalisation, l'intégration et la conservation, et enfin la désintégration de l'ensemble. Cette opposition peut signifier aussi bien progrès que régression (et même progrès sur le plan du contenu et régression sur le plan de la forme ou inversement).

4. Le niveau de valeur chaque fois atteint dépend de la phase d'évolution interne de la société et de sa civilisation (alors qu'il ne procède en aucun cas de l'évolution externe); il dépend, d'autre part, du talent individuel de l'artiste.

Les deux éléments constitutifs de l'art, son origine historique et sa finalité transhistorique font qu'il est absolument impossible d'appliquer *directement* à l'art le concept de progrès; en d'autres termes, l'art, en tant que tel, n'est pas mesurable avec ce concept. L'art est toujours et seulement une traduction de conditions historiques variables en valeurs universelles; toutes les différences observables dans ce champ concernent en fait des degrés de savoir-faire et de réussite qui n'ont aucun rapport essentiel avec le progrès ou la régression.

Le rapport indirect entre le concept de progrès et l'art doit être considéré séparément pour les deux types d'évolution, interne et externe. Si nous commençons par l'évolution externe, le progrès dans l'histoire est évident, à la fois en lui-même et en tant que cause des modifications intervenues dans l'art: de nouveaux contenus, de nouvelles techniques, de nouvelles méthodes, de nouvelles formes apparaissent; autrement dit, le progrès de l'ensemble des conditions historiques ouvre à l'art un nouveau champ d'idéologies qui suscitent à leur tour de nouveaux moyens de représentation, de nouveaux styles, etc. Dans le domaine de l'art, cependant, cette innovation ne peut être considérée que comme une modification — il n'y a pas de mesure commune qui permette de dire que l'art chrétien constitue un progrès par rapport à l'art grec. Ainsi l'affirmation selon laquelle l'artiste chrétien est capable de représenter une plus grande intériorité que l'artiste de la Grèce classique provient en partie d'une méconnaissance de l'art classique et en partie de l'introduction fallacieuse d'un critère métaphysique dont on présuppose qu'il constitue évidemment un progrès important. A partir de ce même critère, l'art médiéval devrait être considéré comme un « progrès » par rapport à celui de la Renaissance; mais bien évidemment, nous adoptons dans ce cas un autre point de vue, parce qu'une nouvelle idéologie a introduit un nouveau critère: la vérité anatomique pour la représentation du corps, et la vérité de la perspective pour celle de l'espace. Nous savons aujourd'hui que l'artiste paléolithique et

l'artiste de l'antiquité avaient respectivement du corps animal et du corps humain une connaissance qui était déjà bien plus approfondie ; nous savons également que ni l'anatomie ni la perspective n'ont une importance essentielle pour la création artistique. Le critère dominant à l'époque de la Renaissance est le préjugé d'une société qui voit dans l'art l'imitation de la nature (idéalisée) et dans la science, une garantie de la perfection artistique ; dans les deux cas, il s'agit plutôt de la rationalisation d'une impuissance que d'une affirmation essentielle sur l'art. Ce qui, dans le domaine de l'histoire, peut être considéré comme un progrès parce que toute mesure y est quantitative, n'est pour l'art qu'une *modification* des bases matérielles, car toutes les analogies qualitatives qui seraient nécessaires à des évaluations dans ce domaine sont précisément devenues caduques parce que l'art a été haussé à un niveau supérieur et différent de l'évolution globale. Pour donner un exemple concret : *La Vierge, l'Enfant Jésus et Sainte-Anne* de Léonard ne représente en soi-même aucun progrès par rapport à la *Belle Verrière* de Chartres, mais il fallait un progrès historique de première importance pour permettre le passage de l'art médiéval à l'art de la Renaissance.

Il y a là une différence essentielle avec l'évolution interne, car dans celle-ci, les bases qualitatives demeurent les mêmes — il s'agit toujours de niveaux progressifs de la réalisation des mêmes possibilités ; cependant nous nous heurtons ici à de nouvelles difficultés, car les deux données du progrès historique et de la perfection artistique se combinent de façon très diverse, sans jamais converger ou diverger totalement. Le domaine des moyens d'expression nous offre la meilleure illustration possible de cette situation car, de par leur fonction, ils sont très intimement liés aux deux univers (à la différence du « sujet », qui appartient davantage au domaine historique, et de la forme, qui relève plutôt du domaine de la valeur artistique). Tant que la valeur est en question, les moyens d'expression sont jugés selon leur adéquation ou leur inadéquation ; dès qu'il s'agit du progrès, il faut tenir compte du niveau de réalisation des possibilités internes. Si l'on admet, par exemple, que les moyens de représentation caractéristiques de la Renaissance sont davantage réalisés chez Raphaël que chez Masaccio, il ne s'ensuit nullement que Raphaël est le plus grand, le plus parfait des deux artistes. A l'intérieur de toutes les combinaisons possibles, l'artiste le plus avancé n'est que rarement le plus parfait (Léonard, en comparaison de Masaccio, est à la fois plus avancé et plus parfait). En aucun cas, la position chronologique ne correspond mécaniquement à un niveau du progrès, ou d'ailleurs de la valeur ; nous avons affaire à un rapport beaucoup plus complexe et dialectique.

Si l'on écarte totalement le concept de valeur, il n'en demeure pas moins que le progrès des conditions historiques ne coïncide nullement dans tous les cas avec celui des moyens de représentation artistiques.

La raison principale en est que toute société est divisée en plusieurs parties et que celles-ci sont, à tout instant, en présence les unes des autres. On peut classer ces couches sociales suivant qu'elles ont la nostalgie du passé, qu'elles aspirent à l'avenir, ou qu'elles tendent à conserver le présent

—c'est-à-dire du point de vue du progrès et de la régression—. Par son attitude de solidarité ou d'opposition, l'artiste est lié à l'une des nombreuses catégories qui s'échelonnent entre la réaction et la révolution ; à chaque catégorie correspond une attitude particulière vis-à-vis des moyens d'expression. Au XV<sup>e</sup> siècle, par exemple, les moyens de représentation étaient souvent plus complexes chez les artistes dits « primitifs » que chez les artistes avancés, car les premiers s'étaient réfugiés dans l'univers médiéval et, précisément parce qu'ils n'étaient pas en harmonie avec « l'esprit de l'histoire », ils se sont limités dans leur œuvre à compliquer sans cesse les moyens techniques. Mais même pour les artistes avancés du XI<sup>e</sup> siècle, la corrélation simple entre le progrès du capitalisme commercial et celui des moyens de représentation n'est nullement établie. Selon l'hypothèse énoncée ci-dessus, les moyens de Raphaël sont plus avancés que ceux de Masaccio. Pourtant, on peut se demander si les perspectives de Raphaël n'étaient pas déjà dépassées avant qu'il ne les emploie, du fait que Léonard les avait, dans la *Cène*, poussées jusqu'à l'absurde en adaptant la rationalité de leur construction à un contenu destructeur. Et la perspective aérienne, employée avec une telle évidence par Masaccio, n'était-elle pas d'une importance plus grande et plus durable pour l'avenir que la perspective linéaire ?

La division en classes sociales ne peut être remplacée par la division en classes d'âge, comme le voudrait la théorie selon laquelle au moins trois catégories travaillent simultanément à chaque époque historique : des vieillards, des hommes mûrs et des jeunes. Cette simultanéité des générations, loin de simplifier le problème, le complique. Dans une société en voie de désintégration, la génération des jeunes artistes est bien souvent la couche la plus réactionnaire, parce qu'elle se croit obligée de se retirer du courant historique, afin de maintenir les « valeurs intimes » indispensables à la création artistique. Les jeunes progressistes, en revanche, n'ont pas de statut à préserver, ils sont engagés dans des luttes sociales, ce qui les oblige à simplifier leurs moyens afin d'être compris par leurs camarades de combat des classes dominées et dépourvues de culture artistique. A nouveau, dans cet exemple d'un rapport entre le progrès historique et le progrès artistique, nous avons affaire à une situation dialectique complexe.

Mais même si nous faisons l'hypothèse qu'entre les deux types de progrès, la relation est aussi simple que possible, nous introduisons dès lors une complication supplémentaire, car la valeur, c'est-à-dire la perfection, agit d'une façon simultanée mais différentielle. Quelle que soit la manière dont on détermine cette valeur dans chaque cas concret, on n'évitera guère la formule esthétique générale selon laquelle une œuvre d'art est d'autant plus parfaite, que sont grandes sa diversité et les variations qu'elle est capable d'embrasser dans une même unité. En d'autres termes, plus la valeur est grande, plus grande est la complexité dans la simplicité. Or, cette complexité interne peut se retrouver à chacun des trois niveaux que nous avons définis pour la réalisation des possibilités d'une seule et même époque ; des œuvres moins avancées peuvent être plus complexes que des

œuvres progressistes. Même si nous étions toujours en mesure de distinguer avec une netteté suffisante les deux types de complexité, celle qui est due au progrès de l'évolution interne et celle qui est liée à un perfectionnement de la réalisation artistique, il nous faudrait encore reconnaître qu'il peut y avoir une complexité dont l'origine n'est pas exclusivement historique, et que le niveau historiquement moins évolué peut présenter des œuvres d'une complexité supérieure au niveau historiquement plus avancé.

En résumé, nous sommes donc bien obligés de dire que, dans le domaine très restreint où le concept de progrès est applicable à l'art, quoique de façon indirecte (c'est-à-dire dans l'évolution interne), un art complexe reste possible, mais sa complexité est due à la dimension de la valeur et non à celle du progrès. En revanche, l'évolution externe élève certes l'art d'un niveau historique inférieur à un niveau historique supérieur, mais elle ne permet pas d'appliquer le concept de progrès à des créations artistiques particulières, originaires de deux civilisations différentes.

Si, à l'encontre de cette critique de fond, on applique quand même le concept de progrès à l'art quaternaire, il faudra nécessairement limiter les erreurs possibles en se donnant pour hypothèse de départ que l'*homo sapiens paleolithicus*, de même qu'il possédait tous les os essentiels du corps humain, disposait également de toutes les catégories essentielles de l'entendement : c'est en effet ce qu'implique le concept même d'*homo sapiens*. Il s'ensuit nécessairement qu'il a réalisé ces catégories identiques conformément aux conditions historiques spécifiques qui étaient les siennes, c'est-à-dire selon des modalités qui sont différentes de celles des époques ultérieures : ceci n'implique en aucun cas qu'il ne les a pas réalisées du tout, car on serait alors en contradiction avec le concept même de l'art. Pourtant, lorsqu'on a constaté l'absence dans les œuvres pariétales des moyens « scolaires » de représentation de l'espace (ligne de terre, arrière-plan, perspective), on en a déduit que l'artiste paléolithique était incapable de représenter l'espace. De la même manière, lorsqu'on a constaté l'absence d'une visualisation synthétique homogène (perception simultanée, cadre) ainsi que des moyens académiques de régulation (symétrie, formes géométriques, etc.), on en a déduit que l'artiste paléolithique était incapable de créer une composition. De telles conclusions sont d'abord objectivement fausses. Car nous connaissons aujourd'hui (à côté de la perspective, qui, somme toute, n'est pas une représentation de l'espace spécifiquement artistique) l'espace transparent, l'espace « incorporé », l'espace plan, l'espace transcendant etc. Même chez nous, la règle de visualisation simultanée par rapport à un point d'observation fixe ne s'applique qu'aux tableaux ; en revanche, nous percevons les sculptures et les architectures en évoluant autour d'elles ou en les traversant, c'est-à-dire en additionnant successivement ce que nous avons déjà vu et ce qui nous reste à voir. Les nomades paléolithiques étaient certainement beaucoup plus habitués que nous à un type de perception fondé sur la successivité liée à la motricité. Si la forme des animaux figurés exclut la symétrie, avec sa répartition équilibrée des masses, et la représentation des gestes, avec la scénographie qu'elle permet, il existe bien d'autres moyens de composition possibles, et

on les retrouve effectivement dans l'art pariétal. Quoi qu'il en soit, toutes ces conclusions sont totalement indéfendables du point de vue méthodologique, car elles identifient naïvement la réalisation qui nous est familière d'une catégorie avec cette catégorie elle-même : elles nient ainsi le fait que la réalisation dépend de conditions historiques globales qui se modifient et qui garantissent donc à chaque catégorie une multitude de manifestations différentes.

A tout cela vient s'ajouter un raisonnement parfaitement erroné. On croit que l'importance du progrès — dans l'art comme dans l'histoire — ne peut être mesurée que si l'on part d'un état aussi proche que possible du degré zéro, de l'inexistant, afin de parvenir, en s'aidant de quelques étapes intermédiaires, à la perfection du présent ou de l'avenir. Au lieu de reconnaître le progrès dans les modifications d'une humanité identique à elle-même, mais qui évolue à l'intérieur de cette continuité, on crée des écarts artificiels entre préhistoire et histoire, prélogique et logique, et ainsi de suite. Ces écarts entraînent à leur tour l'obligation d'interpréter les étapes intermédiaires comme des étapes préliminaires. Mais toute civilisation, qu'elle soit primitive et simple, ou tardive et complexe, a une spécificité et une valeur propre qui sont totalement irréductibles au fait qu'elles sont le résultat du passé et la condition de l'avenir. En dernière instance, l'attitude qui consiste à ne voir dans chaque civilisation qu'une étape préparatoire à d'autres étapes part de l'hypothèse selon laquelle il existe une évolution historique qui va du néant au « quelque chose », puis à une perfection absolue ; en d'autres termes, elle part d'une interprétation métaphysique du concept de progrès.

L'application illégitime du concept de progrès à l'art fait donc de ce concept une hypostase, laquelle rend alors impossible toute compréhension de l'art paléolithique dans sa spécificité propre.

### III

Comme toute analyse directe des œuvres d'art pose immédiatement le problème épineux de savoir quel type d'analyse est la plus valide, celle qui s'inspire d'une réceptivité artistique, celle de l'historien de l'art, ou celle de quiconque associe une sensibilité artistique à des connaissances théoriques, il convient sans doute de tenter une démonstration indirecte, car les anthropologues n'ont le plus souvent aucun sens des valeurs artistiques et aucune formation en histoire de l'art. Nous poserons par conséquent les questions suivantes : quelles sont, d'une façon générale, les bases historiques nécessaires pour que puisse se développer un art complexe ? Ces conditions étaient-elles réunies dans la civilisation des chasseurs quaternaires ?

Pour répondre à la première question, nous considérerons comme nécessaires les données suivantes :

1. Une certaine facilité dans la satisfaction des besoins vitaux les plus élémentaires et une certaine liberté vis-à-vis des contraintes imposées par la nécessité ;
2. une organisation sociale qui maintient et développe le niveau acquis de liberté relative et qui crée une tension interne entre les nécessités de la collectivité et les désirs des individus ;
3. une idéologie assez développée pour que la domination réelle du monde par la société se voie complétée soit par une domination imaginaire et irréaliste (la domination fantasmagorique du monde qui n'est pas dominé), soit par une soumission craintive à ce même monde ;
4. la sélection de certains individus, entretenus par la société, et ayant pour fonction de satisfaire et de représenter concrètement ces rêves, ou bien de délivrer les hommes de leurs craintes imaginaires ;
5. la capacité et la volonté de transformer les idéologies sous la pression des changements réels, que ce soit dans leur contenu ou dans leur forme de représentation.

Ces conditions étaient-elles réalisées dans la civilisation des chasseurs préhistoriques ?

Plusieurs arguments tendent à prouver que les groupements humains de cette époque n'étaient pas totalement à la merci du besoin :

- le développement des techniques de taille, qui produit au solutréen des outils qui sont presque des œuvres d'art ;
- l'existence d'un art proprement dit et son application croissante aux objets d'usage courant ;
- le contenu même de l'art qui ne saurait avoir pour seule fonction l'acquisition magique des moyens d'existence, car le nombre des animaux blessés, ou figurés avec un ventre gravide, est peu élevé en comparaison du nombre total des animaux représentés.

L'interprétation qui est donnée de ce groupe restreint de figures n'est d'ailleurs pas du tout certaine. Il est en effet peu vraisemblable qu'une magie de chasse ait été représentée *dans* les cavernes, alors que la chasse avait lieu à l'extérieur. De plus, le fléchage de certains animaux peut se prêter à des interprétations très différentes ; il pourrait s'agir, par exemple, d'offrandes magiques aux défunts, de moyens de démonstration pour l'initiation des futurs chasseurs, ou encore de la commémoration d'événements passés : chasses fructueuses, massacre d'ennemis, ou mort au combat de chefs du même groupe. De façon analogue, l'interprétation par la magie de fécondité est contestable, car on trouve des animaux mâles aux ventres pendants, et la magie a pu tout aussi bien s'appliquer à la reproduction du groupe humain qu'à celle des animaux. La magie de la chasse et la magie de la fécondité ne sont donc pas des interprétations totalement convaincantes.

Si l'on fait abstraction des empreintes de pieds trouvées dans les cavernes, et qui ont été interprétées comme des traces de cérémonies d'initiation, il ne semble pas y avoir de preuves directes de l'existence d'une organisation sociale ; la preuve indirecte est cependant péremptoire. L'in-

dividu isolé n'aurait pu tenir tête aux grands animaux ; seul le groupe bien organisé pouvait parer au danger de l'approche, en tuer un nombre suffisant, exploiter économiquement la matière première qu'ils fournissaient (la viande, les peaux, les os, etc.), garantir une répartition sans conflits du gibier tué, assurer la formation des jeunes chasseurs qui contribueraient à nourrir les anciens, et rendre supportables toutes les autres difficultés d'une vie de nomades dans des contrées dépourvues de toute voie de communication. A première vue, la question reste posée de savoir si nous pouvons appeler ce type de groupement un clan, et si son organisation sociale peut être assimilée au totémisme. Mais quelle qu'ait été sa forme, l'existence d'une organisation sociale de l'ensemble du processus économique est d'une plus grande importance pour l'art et son interprétation que le contenu et le volume matériels de l'économie elle-même.

L'existence d'idéologies ne peut pas être mise en doute, car le secteur non dominé du monde était immense : la nature et les groupes humains étrangers devaient en constituer l'essentiel par rapport aux problèmes sociaux internes, la taille du groupe de base lui-même ayant du être relativement restreinte. Il devait donc certainement exister une organisation sociale susceptible d'être le vecteur des idéologies nées des dangers que faisaient peser sur le groupe la nature et les ennemis. Reste à savoir quelles sont les idéologies dont l'existence peut être démontrée avec certitude et quelles sont celles qui ne peuvent qu'être déduites de façon hypothétique. L'existence d'un culte des morts est aujourd'hui considérée comme parfaitement démontrée par les sépultures intentionnelles ; mais ces vestiges ne nous disent pas comment on envisageait la vie après la mort, quelles fonctions vis-à-vis des survivants étaient attribuées aux défunts, ni d'ailleurs quelle attitude on avait par rapport à eux. On peut considérer comme suffisamment établies les initiations, c'est-à-dire les rites d'intégration des adolescents à la communauté des adultes. Il en est de même pour la magie, à cette restriction près qu'en dehors de la mise à mort et de la fécondité — l'une et l'autre très largement surestimées — on ne sait toujours pas à quelles autres fins elle était employée et surtout, on ignore en quoi elle consistait effectivement : était-ce un acte isolé visant à exercer une contrainte sur les animaux, et éventuellement sur les hommes, ou était-ce une conception globale du monde ? A l'inverse, nous en sommes réduits à des déductions hypothétiques sur la question du totémisme comme forme concrète de l'organisation sociale ; mais plusieurs considérations vont dans le sens de cette hypothèse de travail : l'analogie ethnologique, les représentations, dans un contexte qui n'est pas celui de la chasse, d'hommes enveloppés de la peau d'un animal, et enfin, le résultat positif de la reconstruction expérimentale : un grand nombre de figures animales deviennent déchiffrables si nous les considérons comme des totems (Max Raphaël, *Prehistoric Cave Paintings*, 1945). Si l'on admet l'existence effective de toutes les idéologies qui viennent d'être énumérées, la question se pose de savoir si elles ont coexisté de façon indépendante ou si elles étaient articulées de manière cohérente ; en d'autres termes, s'agissait-il d'une multiplicité diffuse ou d'une unité intégrée. Seul l'art peut répondre à la question du type



de complexité des idéologies, étant donné que nous ne possédons pas d'autres documents pour l'époque paléolithique. Ceux qui dénie à l'*homo sapiens paleolithicus* toute possibilité d'avoir eu une idéologie complexe oublient que près de 90 % des monuments conservés devraient dès lors être considérés comme des produits de *l'art pour l'art*, et que cette hypothèse implique donc l'existence d'une société humaine non seulement libérée de la contrainte des besoins matériels, mais aussi capable de prendre ses distances et de manifester de l'indifférence à l'égard de toutes les idéologies. Mais cela supposerait, de la part de l'homme paléolithique, une liberté et une complexité de la conscience bien plus grandes que celles des idéologies les plus complexes.

Chaque groupe sélectionnait-il et entretenait-il certains de ses membres afin qu'ils puissent se consacrer à l'élaboration, au maintien et à la représentation concrète des idéologies ? Plusieurs observations vont dans le sens d'une réponse affirmative à cette question : — il y a entre l'art monumental et l'art mobilier une différence frappante, aussi bien dans le contenu que dans la valeur artistique ; — seule une tradition méthodiquement conservée aurait pu garantir la formation et le perfectionnement des artistes ainsi que la continuité des signes symboliques ; — on trouve représentés concrètement des sentiments esthétiques dont la finesse, la délicatesse, l'intensité et la grandeur ne peuvent être tenues pour universellement répandues, quelle que soit l'époque considérée, car elles supposent une différenciation extraordinaire de la vie affective ; — il y a enfin la distance peu commune que les créateurs de ces œuvres ont prise, à la fois vis-à-vis du contenu et vis-à-vis de leur propre acte créateur : cet art repose sur la maîtrise de soi, l'affirmation consciente, la clarté de l'expression du sentiment dans l'objet, et l'unité du contenu et de la forme. Mais tout ceci ne permet pas de savoir si les artistes n'exerçaient que ce métier ou si l'art était pratiqué par les magiciens ; nous ignorons également si leur séparation de la vie quotidienne était totale ou seulement partielle, comme le laisse à supposer la connaissance approfondie de l'anatomie animale dont ils ont fait preuve. Quoi qu'il en soit, il est incontestable qu'il existait un groupe essentiellement chargé de l'idéologie et qui possédait une science très développée et très maîtrisée des techniques artistiques.

Venons-en à l'examen de la dernière condition. La volonté d'un développement historique (ce qui implique l'existence d'une conscience historique) n'est pas une condition *sine qua non*, car nous connaissons des cas dans lesquels les idéologies deviennent de plus en plus complexes, précisément parce que le développement s'interrompt : ce processus a pour base une tendance compulsive au jeu gratuit que la stabilisation des conditions historiques a libérée.

Mais la civilisation paléolithique fait montre d'une volonté de développement très claire : en premier lieu, par sa technologie et, plus précisément, par l'évolution de l'industrie lithique, par le passage du travail de la pierre au travail de l'os et par sa capacité à synthétiser des traditions techniques d'origines diverses — l'outil moustérien était déjà le résultat d'une telle combinaison. Cette même volonté se manifeste en outre dans l'art, non

seulement par les compléments apportés ultérieurement à des œuvres anciennes, mais aussi par la représentation répétée du même sujet à des époques différentes, que ce soit ou non dans une même cavité. Ceci n'est possible que si le souvenir des événements historiques ou des idéologies est transmis de génération en génération, et si la tradition les maintient ainsi en vie dans la mémoire collective du groupe. Ce qui s'exprime ici sans cesse, c'est la volonté de faire face aux difficultés qui se présentent, et non de les éviter.

Nous en arrivons donc à la conclusion qu'il n'y a pas de différence fondamentale entre les conditions historiques générales nécessaires pour une idéologie complexe et les conditions spécifiques de la civilisation des chasseurs. Nous avons en outre montré que cette période a connu un nombre important d'idéologies dont l'existence peut être considérée comme certaine, sans qu'il soit nécessaire de recourir à des interprétations concrètes de telle ou telle œuvre d'art.

Reste à savoir si ces idéologies ont connu une réalisation artistique et si les commentaires qu'en donnent les œuvres d'art ont une valeur historique.

A la première de ces questions, on a généralement donné une réponse affirmative ; mais si l'on fait abstraction de l'hypothèse qui s'appuie sur des éléments accessoires (l'emplacement des œuvres au fond de cavernes difficilement accessibles, les armes représentées sur les corps d'animaux, les ventres gravides), on n'a jamais essayé d'entreprendre une interprétation concrète des différentes œuvres d'art. Rien dans les faits ne justifie cette attitude ambivalente, car si une société organisée dispose d'une part d'idéologies élaborées et d'autre part d'un art tout aussi construit, il est fort probable que l'art illustre concrètement ces idéologies. Cette corrélation saute aux yeux dans les cathédrales gothiques, les temples indiens ou mexicains, mais elle ne semble pas exister dans l'art postérieur à la révolution industrielle : en effet, celui-ci ne représente pas la façon d'être, la pensée et les aspirations de certaines classes mais leurs échappatoires. Nous ne pourrions envisager la possibilité d'une attitude semblable chez les paléolithiques qu'après l'échec total d'une tentative sérieuse de retrouver dans les contenus des œuvres d'art les idéologies dont l'existence est certaine ou probable. En revanche, si l'on part de l'hypothèse selon laquelle les œuvres représentent les idéologies, il est *en principe* possible de reconstituer le cheminement de l'artiste qui, partant des contenus idéologiques, est parvenu à leur expression formelle, et donc de reconstruire l'idéologie à travers l'art et ses formes : en d'autres termes, il s'agit d'élaborer une iconographie de l'art paléolithique sur des fondements scientifiques. A ceux-ci se rattache certainement une théorie de l'art, mais elle reste, elle aussi, à construire.

Il serait possible de répondre affirmativement à la seconde question si l'on parvenait à surmonter les difficultés multiples et les risques d'erreurs par un travail méthodique et systématique, afin que les résultats puissent être contrôlés — comme dans toute science véritable — par d'autres savants et par d'autres générations. Mais trop de préjugés et d'ignorance s'y opposent encore. Comme nous l'avons précisément démontré, ces préjugés

sont profondément enracinés dans une conception fautive du progrès. Le fait qu'il n'existe pas de théorie de l'art suscite un autre préjugé, qui veut voir notre actuelle incompétence à interpréter les formes artistiques comme un état permanent et définitif. Mais dans la mesure où d'autres sources que les œuvres d'art témoignent de la diversité des idéologies, un pessimisme aussi peu fondé est un argument insuffisant pour refuser *a priori* toute interprétation complexe de l'art paléolithique.

\*Une pré-publication de ce texte est parue sous le titre erroné « L'art des cavernes préhistoriques » dans *Café* n° 3, Automne 1983, (cf. Bibliographie). Cette pré-publication comporte de nombreuses erreurs. Seule la version présentée ici est conforme à la traduction de P. Brault et R. Rochlitz.



*Claude Schaefer*

## MAX RAPHAEL (1889-1952) : UNE BIOGRAPHIE

Entre 1933 et 1938, Max Raphaël a publié plusieurs textes en France qui ne sont pas passés inaperçus. Pourquoi a-t-il fallu attendre jusqu'en 1986 pour voir d'autres écrits publiés dans ce livre ? Pour expliquer ce fait, il nous faut retracer la vie de ce personnage singulier inséparable de son œuvre. Quoiqu'ayant laissé l'ébauche d'une autobiographie, Raphaël attachait peu d'importance aux détails biographiques, au déroulement d'une vie qui ne fut qu'un travail constant maintenu malgré l'adversité : ainsi la maladie, les difficultés matérielles supportées avec le plus grand naturel, le camp d'internement (1).

Max Raphaël est né le 27 août 1889 dans un petit village de la Prusse occidentale, à Schönlanke (Posnanie) (2). Il passe les dix premières années de sa vie dans cette ville d'à peine 4.300 habitants. La ségrégation confessionnelle est parfaite. On vit en vase clos dans ce village qui n'est « ni une ville, ni une campagne », l'atmosphère y est opprimante. « *La mère souffrante sans le laisser paraître, le rabbin étudiant les écritures saintes* », les environs du village, cette plaine s'étendant quasi vers l'infini formant un champ d'évasion représentent les seuls éléments positifs de cette époque d'enfance morne. Après la mort de sa mère en 1900, la situation change fondamentalement, car de 1900 à 1905 il vit chez ses grands-parents à Berlin. Il s'ensuit une sorte de révolte contre l'étroitesse de la vie familiale. C'est l'époque de l'éveil de la conscience, de la quête de sa propre vie, ce sont aussi de nouvelles rencontres mais également les premières déceptions. Les premiers chocs culturels de la grande ville seront le théâtre et l'intense vie littéraire.

Ce n'est qu'à Munich où il commence, en 1907, ses études universitaires qu'il découvre l'art, la peinture et la musique. C'est aussi la libération par l'éloignement des liens de famille, la volonté absolue de ne pas se laisser barrer le chemin tracé. Le père rêve d'un fils magistrat. Raphaël cède d'abord et commence des études de droit, mais très vite il se rend compte qu'il fait fausse route. Il profite quand même de l'opportunité de s'initier, avec Lujó Brentano, à l'étude de l'économie politique. Mais ce sont, avant tout, de longues randonnées dans la forêt bavaroise qui lui feront découvrir la nature, cet enracinement profond déterminera ses rapports avec l'art et la société. Déjà, en 1905 Raphaël fut fort impressionné par la révolution russe et sa continuation dans la mutinerie de Kronstadt en 1905-1906 (3).

Cette recherche d'une voie, toujours conduite par les réalités de la vie artistique — à noter les premiers contacts avec l'art français, surtout avec Cézanne, à Düsseldorf — se poursuit à Berlin. A l'Université il continue l'étude de l'économie politique avec Gustav Schmoller et Adolf Wagner, mais il se concentre surtout sur l'étude de la philosophie (Georg Simmel) et de l'histoire de l'art (Wölfflin, Heidrich, Weisbach et Wulff). Raphaël n'est pas satisfait de l'enseignement universitaire, sans être pour autant un contestataire radical de cette institution. G. Simmel lui dit un jour : « comme vous êtes un esprit indépendant, vous n'avez rien à chercher à l'université ! ». C'est par le contact avec les œuvres d'art (il voyage en 1910 en Hollande, en Italie, en Rhénanie) qu'il se forme, ainsi que par le contact avec les jeunes peintres tel Max Pechstein. De très bonne heure, il intensifie l'étude des origines de l'art de son temps d'où son amour pour l'art français. Son premier voyage à Paris date de 1911. Il y suit les cours de Bergson et d'Emile Mâle. Muni d'une lettre d'introduction de G. Simmel pour Rodin il se propose d'écrire une étude sur le grand sculpteur. Il est fort étonné que Rodin exige de lui exactement ce qu'il se proposait de faire : « Si vous savez développer ma méthode de travail en analysant une seule de mes sculptures, de préférence une œuvre inachevée, vous pourriez éviter d'ajouter un autre livre médiocre à ceux qui existent déjà ». En 1912, il est de nouveau à Paris étudiant intensément l'art de Poussin. Il subit l'impact de l'art du Moyen Age à Chartres, rencontre Picasso, Matisse et, sous l'influence de la peinture de Cézanne, il conçoit son premier livre intitulé *De Monet à Picasso, fondement d'une esthétique. Le développement de la peinture moderne* (4).

Bien que les commentateurs y aient trouvé des reflets de la philosophie de Bergson et de Simmel, le livre est avant tout un témoignage sur l'art français sans cesse étudié. Un des problèmes cruciaux de l'œuvre de Raphaël y apparaît dès le début : « *chercher dans la genèse (le devenir) de l'art sa raison d'être* » (5). Il étudie les méthodes des sciences naturelles, des sciences historiques pour comprendre le fonctionnement de ces disciplines, cherchant une nouvelle approche scientifique de l'art en sortant des ornières de l'histoire de l'art traditionnelle, universitaire (classement, styles, chronologie, etc.). C'est une recherche systématique opposée à l'approche capricieuse du dilettante.

Raphaël multiplie les approches possibles. Il explore la biologie, la géologie, la botanique, l'histoire du Moyen Age, la philosophie, le théâtre de Shakespeare. Une trilogie dramatique et une comédie écrite à cette époque seront anéanties plus tard.

La nécessité du contact avec la campagne, le paysage, le fait se fixer à Uberlingen, sur le lac de Constance. C'est là qu'il sera surpris par le début de la Première Guerre mondiale. Les contraintes de l'entraînement à la vie militaire, le refus du militarisme le mènent à la révolte. Dans son fascinant journal de guerre intitulé *La Raison contre le Pouvoir* il développe les arguments que lui imposeront sa désertion en 1917, à une époque où la notion d'objecteur de conscience n'existait pas (6).

Il passe donc la fin de la première guerre en Suisse et y reste jusqu'en

1920. Il y rencontre de nombreux artistes comme de Fiori, Haller, R. von Tschärner, Wiegele ; publie quelques articles sur ces artistes (7). C'est une époque de crise. Il rédige un long ouvrage intitulé *Ethos. Un dialogue sur les fondements moraux du droit des gens* (8), se penche sur les écrits de Husserl, reprend les auteurs métaphysiciens ou théologiens comme saint Augustin et saint Thomas d'Aquin. Une remise en question totale des fondements de sa pensée s'annonce, un tournant décrit ainsi dans son autobiographie : « *J'avais compris que toute cette théorie avait été fondée sur une métaphysique : elle devenait sans objet, car la théorie ne peut que condamner l'expérience sans pouvoir contribuer à sa création (j'ai été manifestement trop fier pour reconnaître l'existence d'un chaos, de quelque chose d'amorphe ou en voie de création). J'aurais préféré plutôt déclarer la défaite de ma théorie que de capituler devant le chaos. La grande interrogation de cette époque c'était la découverte de l'idéal de l'Etat ou de l'ordre social* » (9).

Pour des raisons inconnues, Raphaël doit quitter la Suisse en 1920. De retour à Berlin, il pouvait offrir à son éditeur outre les deux livres déjà mentionnés un projet, un titre *Idee und Gestalt*. C'est ce dernier titre qui sera choisi par l'éditeur. Raphaël rédige rapidement ce « *guide menant vers l'essence de l'art* », premiers essais de descriptions et de comparaisons, faits dans le but de reconstruire analytiquement l'œuvre d'art, « *prélude de l'avenir* » dans un cadre métaphysique rejeté et regretté plus tard (10).

L'année 1920 marque une coupure. Raphaël l'explique ainsi : « *1921-1930 : recherches dans un secteur déterminé, physique, mathématiques, art ou au contraire c'est la concentration sur un sujet donné. Le chemin logique : des fondements (des axiomes) aux phénomènes, du général au particulier, de l'investigation à la rédaction, du singulier, du monographique vers l'étude de la globalité de la méthode...* » (11).

C'est donc l'éloignement de l'idéalisme par la voie des sciences exactes, une nouvelle perception des matières à analyser y compris la philosophie soumise au principe de doute. C'est ce qui est commun aux deux approches : « *le désir d'appliquer concrètement ma théorie, toujours sans considérer la composante historique... la réalité se grave à sa guise dans ma raison comme si elle était une tablette vierge. Je collectionnais des matériaux (et des méthodes pour les maîtriser). L'antithèse contrastant avec la multiplicité des phénomènes : le refus de prendre position, de se prononcer, d'agir, bref, le scepticisme dont l'analyse montrera le fond métaphysique. Et la mystique de Maître Eckhart à considérer comme contrepartie émotive au rationalisme des sceptiques. Autrement dit : à mesure que la réalité révèle sa diversité, ses aspects particuliers, concrets, l'absolu devient de plus en plus abstrait, perd son contenu, n'a plus aucune fonction. Cependant l'absolu assure la fonction importante de contraste (Gegenpol) assurant ainsi une sorte de montage et de démontage de la réalité. Cela signifie pour la philosophie : de omnibus rebus dubitandum ; pour l'art : la forme (l'analyse d'une seule œuvre), l'analyse de la structure de l'œuvre...(12).*

Pratiquement Raphaël rédige plusieurs textes sur les axiomes de Newton

(1923/25), il analyse d'innombrables œuvres d'art à Berlin et ailleurs. Et il étudie en profondeur l'œuvre de Marx. Tout ceci le pousse logiquement à vérifier ses idées par une activité pédagogique. Il enseigne, dès 1924, dans la « Volkshochschule Gross-Berlin » (13). Il peut contrôler ainsi l'efficacité de sa méthode travaillant avec ses étudiants dans les musées ou faisant des cours ou des séminaires, par exemple, sur Platon, Aristote, Thomas d'Aquin, la logique de Husserl, l'éthique de Scheler. La méthode dialectique chez Hegel et Marx. Simultanément il « travaille » (14) dans une autre école destinée à l'instruction des ouvriers, la « Marxistische Arbeiterhochschule von Grossberlin » connu sous le sigle MASCH. Notons que le directeur de la MASCH, J.L. Schmidt avait fait lire l'article de Raphaël sur la théorie marxiste de l'art à G. Lukacs (15).

Raphaël rapporte comment l'enseignement d'abord neutre —voir et interpréter—se transforme lentement en apprentissage menant à la politique. « *L'enseignement apprend en enseignant en ce qui concerne le fond et la forme, c'est-à-dire qu'il rend transparentes les questions et les réponses. J'apprends par la pratique, par l'expérience ce que je n'ai pu apporter par la théorie : la pensée historique et une ligne de conduite politique* » (16). Cependant Raphaël n'a jamais appartenu à un parti politique tout en affirmant la nécessité des partis (17).

Cette nouvelle période est très riche. Les travaux foisonnent, même pendant les séjours dans les sanatoriums de Davos ou d'Arosa. Une série d'essais monographiques s'attaque à la description et à l'interprétation d'un dessin de Rembrandt, de tableaux de Corot, de Degas. Parallèlement, c'est une étude très intense du scepticisme de Pyrrhon, une première approche de l'histoire de la littérature, l'étude sur le style de Paul Valéry. En 1930 sera publié le livre sur le *Temple dorique* et en 1931 l'article important sur la théorie de l'art marxiste (18).

En 1932, Raphaël propose à la direction de la Volkshochschule, un séminaire sur les fondements scientifiques du *Capital* et un cours sur la sociologie de l'art moderne. On lui suggère un changement de sujet, avançant des raisons aussi absurdes qu'hypocrites. En réalité, la montée du nazisme rendait les autorités « prudentes ». Raphaël n'admettant jamais de compromis dans ces matières, ne se plia pas et provoqua ainsi son renvoi. Il avait prévu en 1914 l'issue de la Première Guerre mondiale, et il ne se faisait aucune illusion sur les événements qui devaient se produire en 1933.

Le 1<sup>er</sup> décembre 1932, il arrive à Paris, il ne quittera la France qu'en juin 1941. Ces années comptent sûrement parmi les plus heureuses de sa vie. Tout d'abord il y publie l'un de ses ouvrages les plus importants, synthèse de ses travaux antérieurs, *La théorie marxiste de la connaissance*, éditée d'abord en allemand à Paris en 1934 et diffusée clandestinement en Allemagne, ensuite en français chez Gallimard en 1931 (19). En 1933, les éditions Excelsior avaient déjà publié la première édition du livre *Proudhon, Marx, Picasso. Trois études sur la sociologie de l'art* qui devait



connaître plusieurs éditions (20). Raphaël y avait repris son article sur la théorie de l'art de Marx ainsi que l'essentiel de sa seconde conférence sur Picasso faite en 1932 à Zurich en ajoutant un long essai sur Proudhon rédigé en 1933. La même année il publie son livre sur l'architecture du groupe scolaire de Villejuif, réalisé par André Lurçat, des travaux sur Perret, des articles dans la revue *Minotaure*, dans *L'Information* de Zurich, etc. (21).

En 1935, un long voyage dans le Centre et surtout le Sud-Ouest lui permet l'étude détaillée de nombreux monuments d'art roman. Un livre encore inédit résume une partie de cette moisson. *L'esthétique des églises romanes en France* sera complété par des travaux sur la sculpture sans oublier une très longue conférence sur la vie sur les chantiers au Moyen Age projetant un nouvel éclairage sur un sujet souvent abordé (22). Cette nouvelle prise de conscience des problèmes de l'histoire élargit les possibilités d'approche. Après un dernier séjour à Davos, il fait à Zurich une conférence « Le capitalisme est-il favorable à l'art ? ». Les essais d'application de sa méthode à l'histoire littéraire continuent par des recherches sur Flaubert (en 1936) et sur Racine en 1939 (23).

Une synthèse des recherches de cette période se trouve dans *Ouvriers, art et artistes, contribution à une science de l'art marxiste*. Ce livre achevé autour de 1939 a été élaboré essentiellement dans le musée du Louvre. Raphaël y faisait des cours devant les tableaux pour un groupe d'auditeurs. Dans ce livre Raphaël discute d'abord les possibilités d'approche de l'art par des ouvriers en utilisant des exemples d'art ancien et d'art de notre temps. Ensuite l'analyse détaillée d'un tableau de Corot permet d'« appliquer » son outil méthodologique pour aboutir à une analyse des conditions historiques de l'art. Pour la première fois l'auteur y expose sa théorie des émotions esthétiques. Un long fragment d'un ouvrage projeté sur la théorie empirique de l'art, rédigé au début de la Seconde Guerre mondiale en 1940 complète ces réflexions (24). Raphaël commente ces deux ouvrages dans une lettre du 11 février 1944 : « *(Ce fragment) contient à peu près la première moitié du premier tome de ma théorie projetée de l'art, les notions fondamentales de la description. Il manque ce que j'ai à dire sur la composition et la réalisation. Je devrai d'ailleurs transformer la partie existante pour compenser dans l'analyse le déséquilibre entre les propos de théorie pure et d'histoire (des œuvres analysées). Je parlais jadis de la fiction de l'existence d'une théorie générale. Je crois maintenant que l'on devrait souligner cette fiction comme telle. On reconnaîtrait alors, dans les exemples (d'œuvres d'art) les variations conditionnées par l'histoire. Le complément de ce volume est mon travail plus ancien sur Corot. J'y ai développé l'ensemble des notions descriptives à partir de l'exemple concret d'un tableau de Corot. La deuxième partie est une étude historique et sociologique. Je la crois tout à fait insuffisante aujourd'hui. J'aurais voulu écrire la monographie d'un seul tableau. Je voudrais reprendre plus tard ce sujet* ». L'exemple retenu sera le dernier tableau de Poussin.

Même dans les camps d'internement au début de la Seconde Guerre mondiale Raphaël continue son travail. Nous conservons l'ébauche d'un

traité d'éthique marxiste, des notes sur Spinoza, des études mineures. Après des périodes de liberté relative et d'internement (25) Raphaël quittera la France pour les Etats-Unis via Lisbonne, grâce à l'active intervention d'amis se trouvant à New-York où il arrive le 22 juin 1941.

C'est alors la fin des études littéraires sur Flaubert et Racine. De telles études ont besoin selon Raphaël de l'environnement français, la nature, le paysage, « *la réalité de l'univers inaccessible dans une ville* ».

La dernière étape de la vie de Raphaël (1941-1952), à New-York est essentiellement consacrée au problème de l'histoire dans l'histoire de l'art. Après l'étude de la synchronie historique dans *Ouvriers, art et artistes*, c'est maintenant la diachronie historique qui l'intéresse, la relation des « infrastructures » et des « suprastructures ». Le meilleur survol de cette décennie est de Raphaël, car aucun commentaire ne saurait se substituer à cette lettre du 14 novembre 1943, qui, résumé spontané, est la meilleure introduction à cette époque. Malgré sa longueur nous jugeons utile d'en donner ici la traduction :

*« Comment vous donner une idée à peu près juste de mes travaux ? Car je ne veux pas démontrer une thèse quelconque issue de mon esprit, mais reconstruire des réalités dans leur totalité. Bien plus les trois sujets qui m'occupent se réfèrent à des matières différentes, à des époques fort éloignées les unes des autres. Vous reconnaîtrez difficilement leur unité, le problème de l'histoire de l'art comme science. Jusqu'alors je m'étais presque exclusivement borné à décrire les œuvres d'art. Je parlais de l'hypothèse qu'il faudrait connaître l'objet d'une recherche avant d'écrire son histoire. J'ai attaqué ce problème, après de vains essais dans les années 1935 à 41, par ses bouts extrêmes : la préhistoire et le temps présent. Il est étonnant de constater leur complémentarité. Le temps présent c'était un livre sur l'Allemagne commencé sans penser à l'art dans le but d'expliquer aux gens d'ici comment interpréter l'amas des faits accumulés (26). Mais je n'étais pas satisfait de ma première version. L'intention théorique me préoccupait de plus en plus. Je savais depuis longtemps que la relation de l'art avec l'infrastructure (l'économie, la société et la politique) ne pouvait être établie qu'en démontrant la qualité et la quantité des émotions déclanchées par l'infrastructure, car, à côté des phénomènes provenant du milieu historique, des émotions des plus différentes sont à la base de la création. L'artiste les condense en émotions esthétiques. Ce sont elles qui déterminent ensuite le monde des formes. Une tentative faite en 1938 m'a fait comprendre toutes les difficultés (27), car ni une psychologie analysant les individus ni une psychologie nationale ne sont utiles. Il faudrait disposer d'une psychologie générale d'une époque (psychologie du féodalisme, du capitalisme) dans la spécificité de chaque pays, de chaque génération. Il faudrait ensuite une psychologie des professions, des classes sociales — et tout cela déduit, d'une façon convaincante, des faits et des théories particuliers à l'infrastructure. Je ne sais si vous êtes en mesure de comprendre ce que cela signifie dans l'état actuel de la psychologie. Une fois de plus c'est tenter l'impossible, mais j'essaie en espérant trouver une solution provisoire*

qui ouvrirait au moins une piste...

Le début de ces recherches en arrivant à New-York, c'était l'étude de la poterie néolithique en Egypte, représentée au Metropolitan Museum par des bons exemples (28). Je me proposais de déceler dans les formes changeantes des poteries, les configurations changeantes de l'économie et de la société et aussi d'interpréter « l'ornementation ». Le point de départ était l'hypothèse que les ornements sont les signes magiques ayant une signification précise. Or en Egypte ces signes sont limités à un nombre réduit, ils combinent la signification avec leur représentation mathématique. Ainsi j'ai pu traduire la plupart de ces signes dans notre langage abstrait, langage antérieur de 1000 à 1200 ans aux hiéroglyphes. Peu de signes sont repris par les hiéroglyphes (il est assez caractéristique que le signe pour blé soit identique). Les causes de cet état des choses ne sont pas à chercher dans l'occupation de l'Egypte par des ethnies étrangères, mais dans les grandes transformations économiques, sociales et politiques. Je peux rendre plausible la genèse d'une société articulée de domination et d'esclavage, de la famille dans le sens d'une communauté de travail, de la religion s'opposant à la magie, bref les étapes principales qui conditionnaient le fait que l'histoire de l'Egypte commençait par l'établissement d'une royauté. D'avoir trouvé tout cela uniquement par l'étude des poteries et quelques objets des fouilles, les outils, des ossements, me semble une bonne confirmation de l'utilité de ma méthode descriptive. Cependant j'ai dû me rendre compte d'une difficulté de méthode : est-il possible de développer une méthode générale de description, puisque chaque époque, selon la conception marxiste, aurait sa propre théorie ? Je justifie mon entreprise en arguant que l'art dispose d'un degré de liberté supérieur à celui de l'économie ; et l'on peut choisir des notions assez abstraites et fonctionnelles pour en assurer un emploi quasi universel. Mais il y a là un problème.

Ce sont les signes magiques (les « ornements ») qui m'ont forcé à remonter dans le temps. Dans les grottes paléolithiques il y avait aussi des signes. Auraient-ils eu un rapport avec ceux de l'époque néolithique ? Si les signes néolithiques étaient secrètement géométriques, comment cette magie aurait-elle pu naître de celle « naturaliste » plus ancienne de l'époque paléolithique ? Question préliminaire à une autre : comment et pourquoi s'est développée une religion en partant de la magie ? Je crois avoir résolu cette dernière question : avec la sédentarisation et le début de l'agriculture, avec une seule classe dominante, on devait faire de la magie non plus contre les animaux, mais contre les hommes. On ne pouvait plus l'utiliser contre les animaux, il fallait l'utiliser contre les hommes. Par conséquent on ne pouvait plus utiliser des signes compréhensibles par tout le monde. Il fallait des signes compréhensibles seulement aux initiés... J'ai mesuré des centaines de peintures et j'y ai trouvé la section d'or dans l'approximation de Paccioli  $2/3 = 3/5$ . Ceci est un fait surprenant..., mais finalement j'ai trouvé pour cela une explication simple : la main humaine. En écartant deux ou trois doigts on obtient la section d'or. On peut démontrer que tous les éléments formels de stylisation de l'art paléolithique peuvent être déduits de la présence de la main, du jeu des doigts, jeu se faisant au fil du temps plus libre, plus complexe (et plus sexuel !). Cette idée me semble particulièrement fructueuse, car on peut

*établir que chaque période d'histoire de l'art possède un tel facteur unitaire, par exemple l'art grec possède les coordonnées euclidiennes, déployées du dedans, de l'extérieur etc. Selon l'accent mis sur telle ou telle solution nous distinguons les phases différentes du développement de l'art grec. Une fois compris le jeu de ces unités, le rapport de l'infrastructure et de la suprastructure peut être analysé d'une façon plus frappante. D'autre part l'existence et l'évolution d'un tel principe présupposant une conscience rationnelle éclaire la mentalité de l'homme paléolithique : s'il y existait une pensée mythique, disons 10.000 ans avant J.C., —ce que je ne nie pas— elle était bien limitée chez ces peintres-penseurs qui étaient probablement les chefs ou les magiciens. En tout cas on ne peut identifier la pensée « primitive » à celle de l'homme paléolithique... La théorie de Lévy-Brihl et de beaucoup d'autres ne peut correspondre qu'à une fraction de la vérité. Personne ne niera l'étendue énorme d'une pensée « mythique » dans notre temps. Voilà quelques allusions à ce qui m'occupe, à ce que j'ai trouvé. Vous comprenez que ce n'est qu'une petite partie...» (29).*

Les recherches sur l'art de la préhistoire ne constituaient qu'une « petite partie » des travaux de Raphaël à cette époque. Simultanément un ouvrage qui lui tenait à cœur est souvent remis sur le chantier : *L'homme classique dans l'art grec* (30). Il reprend aussi les essais descriptifs des années 1930, les refond complètement ajoutant en 1951 un chapitre sur « Guernica » de Picasso. Le livre s'intitulait *Wie will ein Kunstwerk gesehen werden*, littéralement : « comment une œuvre d'art veut-elle être regardée ? » Grâce à la lucidité des autorités de la Fondation Bollingen aux Etats-Unis qui avait déjà publié deux livres de Raphaël, cet ouvrage fut publié en anglais en 1968 (*The Demands of Art*). Il aurait dû avoir deux volumes complémentaires sur l'architecture et sur la sculpture (31).

On pourrait s'étonner de l'étendue du champ de recherches de Raphaël. A notre époque, chacun laboure son domaine bien limité de « spécialiste ». Pour un observateur superficiel l'œuvre de Raphaël ferait penser à des essais d'amateur éclairé dispersant ses efforts. Cela serait évidemment se priver de comprendre les desseins de l'auteur. Toutes ses études visent un but difficile à atteindre : d'abord la description scientifique d'une œuvre d'art, c'est-à-dire comprendre ce que déjà Rodin appelait la « méthode » de l'artiste (32). Ensuite seulement se pose le problème d'une histoire de l'art fondée sur une théorie valable. Tous ses travaux préparent cette tâche. Pour aboutir à ce fondement, c'est-à-dire une théorie générale valable pour toutes les époques, pour tous les peuples, il fallait sonder d'abord le processus de la création ce qui fut tenté dans un livre publié en 1933 (33). De plus, l'histoire de l'art est inséparable des autres activités humaines : économie, société, politique, religion etc. Par conséquent, Raphaël devait s'occuper aussi de ces problèmes. L'immensité de cette tâche aurait pu le décourager, paraître une quête impossible.

Cependant, tout a été préparé pour approfondir sur place la connaissance des œuvres elles-mêmes. Au début de l'année 1952 un voyage a été projeté pour visiter les sites rupestres en France et en Espagne pour vérifier les analyses sur place. Mais l'intensité du travail de Raphaël fut inopiné-

ment interrompue. Un trouble dépressif subit, aggravé par des circonstances désespérantes, la chaleur torride d'un été newyorkais, l'impossibilité de la fuir par le séjour habituel dans une grange à la campagne poussa Raphaël à choisir la mort le 14 juillet 1952 (34).

Quelques mois avant sa mort il écrit : « *le oui ou le non des collègues, des spécialistes est sans importance, si les résultats des recherches ont quelque valeur. On jugera dans cinquante ans. Ce que l'on fait actuellement, les fouilles à part, c'est tourner à vide, mais cela changera* » (35).

Nous sommes en avance d'environ vingt ans sur ce calendrier. Ce n'est peut-être pas trop mal. Les textes ici réunis permettront d'en juger. Patrick Brault a su constituer pour la première fois une édition critique d'une partie des écrits de Raphaël qui permette de juger son approche de l'art pariétal et d'en connaître le cheminement jusqu'à sa mort.

(1). Deux thèses, inédites, ont été écrites sur l'œuvre de Raphaël [(Bibl. 4) 1973 et 1975]\*. Les deux ouvrages comportent des bibliographies à compléter, par celles des publications récentes : [Bibl. 1983 et 1984]. J'utilise avant tout un fragment d'une autobiographie de Raphaël, rédigé autour de 1951, conservé dans les archives du « Germanisches Nationalmuseum » à Nuremberg (dans les notes suivantes abrégé « FA ») ainsi que ma correspondance avec l'auteur. La récente publication d'écrits autobiographiques [(Bibl. 1) 1985] édité par H.J. Heinrichs est très précieuse. Je dois beaucoup à la veuve de l'auteur, Emma Raphaël, décédée en 1984, au Dr. Ilse Hirschfeld pour établir certaines dates avec exactitude. Pour l'époque peu connue d'avant, 1928 d'autres amis m'ont été d'un grand secours, surtout Madame Alice Bernthal et le Dr. Ehrlich.

(2). Maintenant Tsianka, R.D. de Pologne [(cf. Bibl.1) 1985 (Lebenserinnerungen), p. 267 ss].

(3). On se souvient de la révolte de janvier 1905 après la grève des ouvriers de l'usine Poutilov à Saint Pétersbourg. Le pope G.A. Gapon est à la tête des ouvriers qui veulent présenter une pétition au Tsar. Le 9 janvier 1905 l'armée tire sur les 150.000 personnes qui se sont réunies place du Palais. Les cadavres ensanglantés de plus de mille morts et de deux mille blessés jonchent la place : c'est le Dimanche Rouge, le début d'une vague d'insurrections à Moscou et ailleurs, de soulèvements de paysans qui va continuer jusqu'en 1907. Voir dans *la Grande Encyclopédie Larousse*, 1976, t. 17, les articles « La Révolution russe de 1905 » et « Russie » (p. 10393 et 10670), excellents résumés de ces événements. Et la reproduction du tableau de V.T. Makowski représentant la journée du Dimanche Rouge. Le terme de « Révolution de 1905 » est justifié. Lénine la rapprochera plus tard de celle de 1915-1917, l'appelant « la répétition générale sans laquelle notre victoire de 1917 eût été impossible ». Le célèbre épisode de la mutinerie des marins du cuirassé Potemkine eut lieu en 1905.

(4). [(Bibl. 1) 1913 (2<sup>e</sup> éd. 1919) et 1983]. Présenté d'abord au célèbre historien d'art Heinrich Wölfflin à l'Université de Berlin en vue d'une thèse de doctorat, le professeur refusa l'acceptation d'un tel sujet en disant « Picasso ne m'intéresse pas » (lettre de M.R. du 28 août 1947).

(5). [ (Bibl. 1) 1919 p. 8 ou nouv. éd. 1983, p. 23]. Cf. à ce sujet les réflexions d'un neurobiologiste Jean-Pierre CHANGEUX parlant « d'activité créatrice exploratrice » (dans un interview publié dans le suppl. du dimanche du journal « *Le Monde* », du 3 juillet 1983). L'idée apparaissait déjà dans un des premiers articles de Max Raphaël publiés sous le pseudonyme « M.R. Schönlanke » (= Max Raphaël de Schönlanke). Je tiens à remercier Monsieur W. Kirsten de m'avoir fait part de cette trouvaille et m'avoir envoyé des photocopies des articles.

Voici quelques titres :

— « Der Sonderbund in Düsseldorf, revue « *Nord und Süd* », 1910, 154-157.

— « Die Weltstadt Berlin », dans la même revue, 1910, 506-508.

— « Die Farbe Schwarz », idem, 1911, 241-244. Cf. la publication récente de « Die Farbe Schwarz, Frans Hals, Goya, van Dyck, Rembrandt, Raffael, Ingres ». Francfort/Main 1984 (il s'agit d'études sur des tableaux se trouvant au « Metropolitan Museum » à New-York).

— « Die neue Sezession », idem, 1911, 70-73.

— « Henri Bergson Schriften », idem, 1911, 429-432.

— « Liebermann barmherziger Samariter », idem 1911, 210-212.

— « Der Expressionismus, idem, 1911, 360-363.

Comptes rendus critiques des livres de J. Meier-Gräfe *Cézanne-Van Gogh* et de E.H. du Quesne, *Van Gogh*, idem, 437-438.

— « Berliner Ausstellungen », idem, 1911, 260-264.

« Goethe Geburtstag in Weimar », *Die Aktion*, 1911, (t.l.), 1006-1007.

On trouvera d'autres articles dans les revues *Der Sturm*, *Pan* et dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*.

(6). [(Bibl. 1) 1985].

\*Ces références renvoient entre crochets à la bibliographie cf. p. 219

- (7). [(Bibl. 1) 1985].
- (8). [(Bibl. 3) NUR 49].
- (9). FA, p. 11.
- (10). Probablement le manque de ressources.
- (11). FA, p. 11.
- (12). Idem, p. 13 et 14.
- (13). « Volkshochschule » : institut donnant un enseignement de type universitaire sans exiger des diplômes à l'entrée et sans en délivrer.
- (14). Selon Tanja Frank [(Bibl. 4) 1975 et 1980] Raphaël n'y aurait enseigné qu'en 1931 et 1932, date corroborée par une brève mention dans les FA.
- (15). Frank, [Bibl. 1980, p. 18, 120 notes 137 et 138].
- (16). FA, p. 19.
- (17). Idem, p. 20.
- (18). [(Bibl. 2) 1932].
- (19). [(Bibl. 1) 1937].
- (20). Une édition pirate fut publiée à Buenos Aires en 1946 où l'essai sur Proudhon fut exclu comme dans l'édition récente [(Bibl. 1) 1983]. La rédaction négligée du texte allemand du « Proudhon » fera douter de son authenticité à Madame Raphaël. Cependant ce fait s'explique facilement. Raphaël arrive à Paris le 1<sup>er</sup> décembre 1932. Le long essai sur Proudhon est terminé avant le 8 mars 1933. Il fallait encore le traduire. Le 22 juillet le livre est déjà paru ! En même temps l'auteur travaille sur son livre sur le groupe scolaire de Villejuif construit par André Lurçat — et d'autres projets—. Une amitié durable unissait Raphaël et Lurçat. Il enseignait en 1933 et 1934 dans l'atelier de l'architecte rue Daguerre. L'architecte Jean-Louis Cohen a soutenu une thèse à l'Ecole des Beaux-Arts sur Lurçat. En attendant sa publication, voir [(Bibl. 4) 1976 et 1984].
- (21). [(Bibl. 1)] 1933 et 1976 et 2, 1932 et 1933]. R. figure au sommaire du n° 1 du *Minotaure* avec Breton, Dali, Eluard, Lacan, Leiris.
- (22). [(Bibl. 3), NUR 1960].
- (23). Dans un court message du 12 novembre 1939 Raphaël m'avait écrit : « ... dans un effort acharné de cinq heures, je réussis à analyser quatre vers de « Phèdre ». Finirai-je jamais ? Voici le plan (du livre) :
- 1<sup>er</sup> chapitre : Les sources (Euripide-Sénèque-Racine).
  - 2<sup>e</sup> chapitre : Les passions et le tragique (Descartes-Spinoza-Corneille et Racine).
  - 3<sup>e</sup> chapitre : Le fond, la forme, la méthode et la surface.
  - 4<sup>e</sup> chapitre : Racine et Shakespeare.
  - 5<sup>e</sup> chapitre : Le siècle de Louis XIV (que probablement je n'écrirai pas).
- Espérons qu'il y aura après la guerre un public désireux à lire un tel livre ».
- (24). Ce fragment fut annexé plus tard à la traduction anglaise de [Bibl. 1, 1968 et 1984].
- (25). Au début de la seconde Guerre Mondiale, Raphaël ne sera pas interné pour raison de santé, mais le 14 mai 1940, il se trouvera au stade Buffalo et sera transféré ensuite au camp de Bassens (Gironde). Après l'entrée des troupes allemandes à Paris, au mois de juin 1940, tous les camps furent ouverts. Raphaël s'enfuit et arrive au mois de juillet à Oloron-Sainte-Marie (Basses-Pyrénées). Il y demeure jusqu'au 19 octobre 1940, jour où il sera arrêté et transporté, avec de nombreux réfugiés républicains espagnols, au camp de Gurs. Au mois de février 1946, il sera transféré au camp « Les Milles » près de Marseille. Dans la mesure du possible il continue ses travaux. Voir [Bibl. 1, 1985, p. 311].
- (26). [(Bibl. 4), NUR 10 et 1, 1985, p. 265 ss]. Ce livre intitulé *Portrait de l'Allemagne* ou aussi *Histoire du capitalisme industriel en Allemagne (1870-1940)* inédit, devait comporter plusieurs volumes dont un sur l'art. Commencé le 23 mars 1942 et continué, il est repris périodiquement jusqu'à la mort de l'auteur.
- (27). Il s'agit d'une analyse d'un dessin de Rembrandt, inédit. Cf. [(Bibl. 1) 1975, p. 239 ou 1978, p. 363].
- (28). Voir le livre, un des plus importants, [(Bibl. 1) 1947].
- (29). Lire, à titre de complément, [Bibl. 1985, p. 401-412]. Raphaël projetait un livre rassemblant celui sur la poterie néolithique et celui sur l'art pariétal. L'ouvrage aurait eu comme titre « *Etudes sur l'art de la préhistoire* ». (voir [(Bibl. 1) 1985, p. 410]).

(30). [(Bibl. 4) NUR 7]. Il en existe plusieurs versions.

(31). Le volume sur la sculpture devait comporter deux chapitres, des études sur une sculpture de l'Ile de Pâques et sur une œuvre égyptienne qui furent rédigés comme celui sur un relief grec du 5<sup>e</sup> siècle. Des études sur une statue de Bouddha, sur le Moïse de Michel-Ange, peut-être sur un buste de Houdon, sur des œuvres de Laurens et de Lipschitz auraient dû compléter le livre. Le volume sur l'architecture aurait dû reprendre des études anciennes [(Bibl. 1) 1930 et 1976].

(32). V. Gespräch mit Rodin [(Bibl. 1) 1985 (Aufbruch in die Gegenwart), p. 28-34].

(33). [(Bibl. 1) 1934 et 1974].

(34). Cf. les essais sur la mort et le suicide publiés dans [(Bibl. 1) 1985, p. 201-223 rédigés autour de 1932].

(35). Lettre du 23 mars 1952.



Jean-Paul Simon

## POSTFACE DE L'ÉDITEUR

Pourquoi publier Max Raphaël aujourd'hui, après une disparition de l'édition française de près de 50 ans ? Patrick Brault en entamant, dès 1980, ce travail de publication et d'établissement des textes de Max Raphaël sur la préhistoire, avait été frappé par, sinon l'actualité des thèses de Raphaël, du moins leur portée pour le champ de la préhistoire et plus largement pour l'esthétique. Dans celui qui n'était au début de ce travail d'édition qu'un théoricien marxiste inconnu, rencontré au hasard de lectures, Patrick Brault avait vite repéré les éléments pour l'aider à résoudre ses propres interrogations. En effet, travaillant depuis plusieurs années sur l'art pariétal, il entendait élaborer une théorie suffisamment englobante pour pouvoir produire des hypothèses fortes face à de nombreuses élucubrations plus ou moins scientifiques. La rencontre avec la pensée de Max Raphaël s'est donc, avant tout, faite sur ce plan.

L'importance qu'il accordait à cette œuvre fut encore accrue lorsqu'il reconnut dans Raphaël un précurseur (d'ailleurs peu ou pas cité) des thèses de A. Laming-Emperaire et de A. Leroi-Gourhan. Pour la première fois Raphaël introduisait le principe d'organisation interne des décors pariétaux et son corollaire la conception de figures comme unité de signification à l'intérieur d'un dispositif iconographique. Pour quiconque cherchait à mettre un peu d'ordre dans des théories impressionnistes d'« amateurs distingués » (bien souvent de surcroît sur fond religieux) et dans l'accumulation nécessaire mais « primitive » des faits, les thèses de Raphaël apportaient — non certes une solution définitive — mais au moins la preuve que l'empirisme impliqué par la recherche systématique et organisée de données n'était pas définitivement incompatible avec une théorisation rigoureuse et même hardie.

Sa longue pratique de la sémiologie avait sans doute renforcé P. Brault dans cette conviction d'une non-incompatibilité entre théorisation et analyse systématique. D'où un nouveau lieu de rencontre avec Raphaël dans lequel il trouvait aussi un précurseur de la sémiologie de la fin des années soixante et la possibilité d'une articulation avec d'autres courses de l'histoire de l'art.

Depuis cette première rencontre avec Raphaël, P. Brault avait été littéralement absorbé par cette œuvre au point de tenter d'établir par un travail aussi acharné que minutieux l'édition définitive de *l'Art Pariétal Paléolithique* et de, sans doute, rêver d'une édition scientifique du projet inachevé de la grande *Iconographie de l'art quaternaire*.

Sans partager l'enthousiasme de P. Brault à l'égard de l'ensemble des thèses de Raphaël ni sa fascination bien compréhensible vis-à-vis de leur caractère encyclopédique, nos fréquentes discussions m'avaient persuadé de la portée théorique et épistémologique de ces travaux en dépit des marques de l'époque. Aussi faut-il prendre garde à ne pas se laisser heurter, dérouter ou inquiéter par des affirmations, souvent péremptoires, attribuables à un marxisme dogmatique aujourd'hui « dépassé ». Une telle lecture superficielle laisserait à tort échapper ce qui fait l'essentiel de l'intérêt des travaux de Raphaël : l'élaboration d'une théorie scientifique « marxiste » empirique de la création. Il n'est pas question pour nous de procéder à un quelconque tri entre les thèses, ni même à ces savantes manipulations où l'on tente, tant bien que mal, de sauver l'œuvre contre elle-même. Au

contraire, cette œuvre est pleinement historique et y trouve une partie de sa cohérence.

L'engagement politique affiché de Raphaël — bien que celui-ci n'ai jamais été un militant comme le rappelle ici C. Schaefer — n'était donc pas sans incidence sur l'orientation globale de sa recherche, sur l'énergie qui animait cet intellectuel ascétique vivant dans des conditions souvent limites. Le dédicace de 1945 « aux combattants d'Espagne et de France » n'a donc rien d'anecdotique. A l'inverse, on peut raisonnablement penser que ces références ne sont pas sans rapport avec l'audace de certaines de ses propositions surtout si on les compare avec le quiétisme prudent des préhistoriens de son époque empêtrés dans leurs contradictions idéologiques. De plus, comme dans tout travail d'importance, la cohérence d'ensemble ne va pas sans quelques contradictions. Tout comme chez Benjamin, Bloch et même Brecht nombre d'assertions « marxistes » sont souvent frappées du sceau de l'idéalisme et de la métaphysique. Raphaël avait travaillé sur Maître Eckhart. En d'autres termes, ces contradictions ou ces affirmations « dogmatiques » font partie intégrante de l'œuvre. Elles en sont aussi une des richesses et il serait dommage d'en tirer parti pour ne pas s'avancer plus dans la pensée souvent difficile et exigeante de Raphaël.

« *Ce que Raphaël envisage à partir d'une esthétique marxiste aussi impossible qu'urgente c'est le statut de l'histoire en tant que préhistoire* » commentait P. Brault (1) en proposant de subsumer sous le nom de « faille Raphaël » la clôture théorique inaugurée par celui-ci. On retrouvera, bien sûr, dans le projet de Raphaël l'écho de la célèbre citation de Marx dans sa *Contribution à la critique de l'économie politique* sur l'achèvement de la « préhistoire de la société » avec le mode de production capitaliste. D'où l'importance stratégique d'une étude scientifique de la préhistoire. « *Un chemin encore incontrôlable (nous) conduit à l'art paléolithique* » (2), aussi « *ces œuvres sont(elles) un symbole de notre liberté future* » qui pourrait enfin permettre de sortir de la « *préhistoire de l'humanité* ».

Défi paradoxal d'un retour sur la préhistoire pour l'articulation de l'analyse empirique et d'une théorie générale de la création artistique. Autant doit-on prendre garde à ne pas réduire les propositions de Raphaël à un quelconque avatar de théories du reflet, autant faut-il éviter l'écueil inverse d'une dissolution dans l'empirisme fonctionnaliste. Cet écueil — par ailleurs courant dans la vulgate marxiste — semblerait corroboré par certaines propositions (« *aussitôt qu'on se laisse guider par les faits eux-mêmes* »). La réponse théorique à ces dangers potentiels se trouve précisément dans ce projet d'une « science empirique de l'art ». L'insistance sur l'analyse systématique des faits s'inscrit en faux contre les présupposés des recherches de son époque car, en fin de compte, c'est « *cette théorie qui nous permettrait pour la première fois d'interroger l'évolution du système de composition formel conçu comme homogène à partir de ses bases matérielles et idéologiques* ».

Il est vrai que le passage d'un système formel à sa base matérielle n'est pas des plus simple mais ce n'est pas là l'un des moindres mérites du travail de Raphaël que de ne jamais l'avoir évité et de le reformuler en fonction tant de l'évolution de ses préoccupations que des domaines d'application.

(1). Notes préparatoires manuscrites de P. Brault.

(2) Cette citation de Raphaël comme celles qui suivent sont extraites du présent ouvrage.

## BIBLIOGRAPHIE

1. Livres et monographies.
2. Articles.
3. Principaux textes inédits.
4. Études sur Max Raphaël.

1. LIVRES ET MONOGRAPHIES

- 1913 - *Von Monet zu Picasso : Grundzüge einer Asthetik und Entwicklung der modernen Malerei*, Munich, Delphin-Verlag, 2<sup>e</sup> éd. 1919.
- 1921 - *Idee und Gestalt : Ein Führer zum Wesen der Kunst*, Munich, Delphin-Verlag, 186 p.
- 1930 - *Der dorische Tempel, dargestellt am Poseidontempel zu Paestum*, Augsburg, Benno Filser-Verlag, 112 p.
- 1933 - *Proudhon, Marx, Picasso : Trois études sur la sociologie de l'Art*, Paris, Éditions Excelsior, 239 p.  
- « Introduction à une architecture en béton armé ». « Groupe Scolaire de l'avenue Karl Marx à Villejuif, réalisé pour la Municipalité par André Lurçat, Architecte. Paris ». Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui. Voir aussi 1976.
- 1934 - *Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik*, Paris, Editions Excelsior.
- 1938 - *La théorie marxiste de la connaissance*, Trad. L. Gara, Paris, NRF, Gallimard, Bibliothèque des idées, 269 p.  
(Traduction de « Zur Erkenntnistheorie » 1934).
- 1945 - *Prehistoric Cave Paintings*. Trad Norbert Guterman, New York, Pantheon Books, (Bollingen Series), Princeton University Press, 100 p.
- 1946 - *Marx y Picasso : Los pintores modernos a la luz del materialismo dialéctico, en un estudio sobre la sociología del arte*, Trad. R. Sajon, Buenos Aires, Ediciones Archipiélago, 207 p.  
(Traduction non autorisée du livre « Proudhon, Marx, Picasso » omettant l'essai sur Proudhon).
- 1947 - *Prehistoric Pottery and Civilization in Egypt*, Trad. Norbert Guterman. New York, Pantheon Books (Bollingen Series). Princeton University Press, 160 p., 36 pl.
- 1960 - *Teorija Duhovnog Stvaranja Na Osnovi Marksizma*, Sarajevo, Veselin Maslesa.  
(Trad. de « Zur Erkenntnistheorie » 1934).
- 1968 - *The Demands of Art*, Trad. Norbert Guterman, Introduction Herbert Read, New York, Bollingen Series, Princeton University Press, 258 p.

- 1972 - *Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik*, Frankfurt, Neue Kritik, Archiv sozialistischer Literatur 25.  
(Reproduction en fac simile de l'édition de 1934).
- 1974 - *Theorie des geistigen Schaffens auf marxistischer Grundlag*, Francfort, Fischer-Verlag, 193 p.
- 1975 - *Arbeiter, Kunst und Künstler: Beiträge zu einer marxistischen Kunstwissenschaft*, Francfort, Fischer-Verlag.
- 1976 - *Für eine demokratische Architektur. Kunstsoziologische Schriften*, Francfort, Fischer-Verlag. Titre choisi par l'auteur de la post-face : Jutta Held. Le livre contient des études sur le groupe scolaire de Villejuif (voir ci-dessus 1933), sur Auguste Perret et sur le Palais des Soviets.
- 1978 - *Arbeiter, Kunst und Künstler*, Dresden, VEB Verlag der Kunst, (suivi de Tanja Frank : « Max Raphaels kunsttheoretische Konzeption »).
- 1979 - *Wiedergeburtsmagie in der Altsteinzeit. Zur Geschichte der Religion und religiöser Symbole*, Francfort, Fischer-Verlag.
- 1980 - *Proudhon, Marx, Picasso*. Traduction anglaise (de ci-dessus 1933) par Inge Markuse. Avec une introduction et une bibliographie et des notes par John Tagg. New Jersey et Londres, 174 p.
- 1983 - *Kunsttheoretische Schriften* publiés par le Qumram-Verlag, Francfort.
  - Tome 1 : *Marx-Picasso* (cf. ci-dessus 1933 et 1946) sous la direction de Klaus Binder (post-face et bonne bibliographie) 159 p.
  - Tome 2 : *Von Monet zu Picasso* (voir ci-dessus 1913) sous la direction de Klaus Binder (texte en partie remanié, des notes supprimées) 219 p.
- 1984 - Tome 3 : *Die Farbe Schwarz* (de NUR 43), sous la direction de Klaus Binder avec une post-face de B. Growe. Ill., 171 p.
  - Tome 4 : *Wie will ein Kunstwerk gesehen werden? (The demands of art cf. ci-dessus 1968)*, sous la direction de Klaus Binder. Post-face de B. Growe, 395 p.
- 1985 - Tome 5 : *Aufbruch in die Gegenwart. Begegnungen mit der Kunst und den Künstlern des 20. Jahrhunderts*, sous la direction de H.J. Heinrichs, 158 p. Ill.
  - Tome 6 : *Lebenserinnerungen (Briefe, Tagebücher, Skizzen, Essays)* sous la direction de H.J. Heinrichs, 423 p.
- 1986 - Tome 7 : *Braque's Raumgestaltungen*, sous la direction de H.J. Heinrichs.

## 2. ARTICLES

- 1914 - « Zur gegenwärtigen Bedeutung der Schillerschen Ästhetik ». *Deutsche Kunst und Dekoration*, Darmstadt (= DKD), XXXIV : 5. 339-346.
  - « Der Tastsinn in der Kunst », DKD, XXXV : 8, 145-157.
- 1915 - « Die Wertung des Kunstwerkes », DKD, XXXVI : 2, 84-99.
  - « Über die Arbeit des Künstlers », DKD, XXXVII : 7, 61-74.
  - « Über einige Grenzen der Malerei », DKD, XXXVII : 9, 203-210.
- 1916 - « Die Ansprüche des modernen Kunstgewerbes », *Innendekoration* XXVII, 63-77.
  - « Die deutsche Landschaft als malerisches Sujet », DKD XXXVIII : 1,

2. 57-62; 131-141.

- « Die Idee des Schöpferischen », DKD, XXXVIII: 5, 308-316.
- 1917 - « Über den Expressionismus: offener Brief an Herrn Prof. Richard Haman ». *Das Kunstblatt*, Berlin (= Kb1) I: 4, 122-126.
- 1917 - « Das Erlebnis Matisse », Kb1 I: 5, 145-154.
- « Das moderne Museum », Kb1 I: 8, 225-230.
- « Das Problem der Darstellung », *Die Kunst für Alle*, Munich. XXXII: 21/22, 418-423.
- « Purrmanns Atelierecke », Kb1 I: 11, 336-340.
- 1918 - « Das Buch mit Abbildungen ». *Dekorative Kunst*, Munich, XXXVI. 176-185.
- « Max Pechstein », Kb1 II: 6, 161-175.
- « Ausstellungen -Zur Carl Hofer Ausstellung in Zürich », Kb1 II: 6, 125-126.
- 1919 - « Alexander Gerbig », DKD XLIII: 11, 309-310.
- « Die Gestaltung des Menschen in der Malerei », Kb1 III: 3, 76-83.
- 1920 - « Ernesto di Fiori », Kb1 IV: 6, 182-185.
- « Wiegele und Tscharner », Kb1 IV: 9, 264-272.
- 1923 - « Über Gustav Wolff », *Der Cicerone*, Leipzig, XV: 16, 742-747, également dans *Jahrbuch der jungen Kunst*, Leipzig, IV: 190-197.
- 1924 - « Über Johann von Tscharner », *Der Cicerone*, Leipzig, XVI: 3. 136-139, également dans *Jahrbuch der jungen Kunst*, Leipzig, IV. 293-299.
- 1927 - « Kunst als Ersatz. Gespräch mit einem Nervenarzt ». *Davoser Revue*, Davos, III: 1, 11-14.
- 1928 - « Gedanken über den griechischen Tempel und die christliche Kirche », *Davoser Revue*, Davos, IV: 2. 39-40.
- 1930 - « Das Werk von Le Corbusier » *Davoser Revue*, Davos, V: 6. 187-190 également dans *Der Kreis*, Hamburg, VII: 15, 286-289.
- « Die gotischen Bildwerke der deutschen Schweiz », *Davoser Revue*, Davos. VI: 3. 78-83.
- « Über den Aufbau und Zusammenhang der Künste ». *Musik im Leben. Eine musikpolitische Gesamtschau*, I. 10-11; 170-172.
- 1931 - « Die neuromantische Auferstehung des Mittelalters und der Kulturkämpferische Neuthomiscus », *Neue Schweizer Rundschau*, Zurich, XXIV: 40/41, 261-264.
- « Werkstattfragmente ». *Davoser Revue*, IV: 6, 186-187.
- « Grosse Künstler 1 : Tilman Riemenschneider », *Davoser Revue* VI: 10, 291-298.
- « Grosse Künstler 1 : Erinnerungen im Picasso zu dessen 50 Geburtstag », *Davoser Revue*, VI: 11, 325-329.
- 1931 - « Anmerkungen über den Prosastil von Paul Valery ». *Deutsch-Französische Rundschau*, Berlin Grunewald, IV: 7, 553-563.
- « Die pyrrhoneische Skepsis ». *Philosophische Hefte*, Berlin, III: 3/4, 47-70.
- « Der aufständische Künstler : Zum Gedächtnis Riemenschneider », *Die Welt am Abend*. N° 153. 7 juillet.
- « Davoser Impressionen 1 : Regenstimmung », *Davoser Blätter*, (=DB1) LX: 34.

- « Davoser Impressionen 2 : Im Schnegestöber », DBI LX 39.
- « Davoser Impressionen 3 : Herbstsonne im Ducantal », DBI LX : 43.
- 1932 - « C.G. Jung vergreift sich an Picasso », *Information* IV. 4-7.
- « Davoser Impressionen 1 : Anfänge », DBI LXI : 27.
- « Davoser Impressionen 2 : Blick ins Dischmatal », DBI LXI : 28.
- « Davoser Impressionen 3 : Gang durch Hochwald », DBI LXI : 29.
- « Zur Kunsttheorie des dialektischen Materialismus », *Philosophische Hefte*, Berlin, III : 1/2, 47-70.
- 1933 - « Ein Jahrhundert französischer Karikatur », *Deutsch-Französischer Rundschau*, Berlin Grunewald, VI : 5, 291-303.
- « A propos du fronton de Corfou », *Minotaure*, Paris, I. 6-7.
- « Notes sur le Baroque ». *Minotaure*, Paris, I. 48-52.
- « Geistige Strömungen im gegenwärtigen Paris ». *Information*. VII. 15-17.
- 1935 - « Program för ett Konstmuseum », *Byggmästaren*, 23.
- « Programa para un museo de arte », *Hormigon y Acero*, XVI. 345-347.
- 1937 - « A marxist Critique of Thomism », *Marxist Quarterly*, New York. I : 2. 285-292.
- 1974 - « Sur la méthode d'interprétation de l'art paléolithique ». (Traduction et présentation de Claude Schaefer). *Raison Présente*, Paris, XXXII. 35-63.
- 1983 - « Sur le concept de progrès historique » publié sous le titre erroné de « L'art des cavernes préhistoriques » dans *Café* n° 3, Automne 1983. Cet article précédé d'une introduction de P. Brault comporte de nombreuses erreurs.

### 3. PRINCIPAUX TEXTES INÉDITS

Il ne saurait être question de reproduire ici l'inventaire des manuscrits et documents déposés par M<sup>me</sup> Emma Raphaël au fonds Raphaël des « Archiv für Bildende Kunst » du Germanisches National Museum de Nuremberg : le catalogue des microfilms est long de 109 pages. Je me suis borné à établir une liste des textes inédits importants.

A ma connaissance, aucun inventaire scientifique des archives n'a été entrepris jusqu'à présent, ce qui justifie le caractère provisoire de la présente liste. Je m'appuierai principalement sur trois synthèses : avant sa mort, Raphaël avait établi un plan de publication de ses textes inédits ; le professeur Schaefer a repris cette tâche dans les années soixante et a rédigé une notice sur les œuvres inédites de Raphaël ; enfin Tanja Frank, dans sa thèse soutenue en 1980, a constitué une bibliographie des textes inédits qu'elle avait consultés. J'ai pu, au cours de mes recherches au National Museum de Nuremberg, ajouter plusieurs titres, notamment les traductions françaises réalisées par —ou sous le contrôle de— Raphaël.

L'ordre de présentation suivi ici respecte l'ordre d'archivage de Nuremberg (indiqué NUR 1, 2, etc.) : il ne s'agit pas d'un classement chronologique.

• NUR 2 - *Sculpture*

Cette série d'études devait constituer l'essentiel d'un ouvrage sur la sculpture que préparait Raphaël.

- a. Schreiber (V Dynastie), 46 pages.
- b. Stèle du Roi Serpent (Louvre), 38 p.
- c. Kouros de Sounion (Athènes), 20 p.
- d. Buddha de Boro Budur (New Haven).
- e. Textes sur les statues sumériennes et égyptiennes.

• NUR 3 - *Osterinselkopf*

Études sur les statues de l'île de Pâques, 25 p. (?)

• NUR 4 - *Architektur*.

- a. Zur Aesthetik der romanischen Kirchen in Frankreich, 110 pages.
- b. Études sur les façades romanes en France (en français). Environ 130 pages.

• NUR 7 - *Der Weg zum klassischen Menschen in der monumentalen Skulptur.*

- 1. Der klassische Mensch dargestellt am Peirithoos des Westgiebels von Olympia.
- 2. Magische und präklassische Kunst in den Cycladen.
- 3. Zwei Strömungen in der Kunst des 6. Jahrhunderts.

• NUR 8 - *Geist wider Macht.*

Journal de guerre 1917/18. Il a été publié. Voir ci-dessus 1. 1985.

• NUR 10 - *Geschichte des deutschen Industriekapitalismus.*

Environ 170 pages. Les archives de Nuremberg contiennent une traduction anglaise et une traduction française de ce livre.

• NUR 16 à 35 - *Travaux sur l'art paléolithique.*

Outre les textes publiés, ce fonds comprend de nombreux documents inédits. Ils sont, pour la plupart, disponibles en traduction anglaise et française.

- a. Sur l'art et la civilisation des chasseurs paléolithiques.
- b. Iconographie der quaternaeren Kunst, 120 pages.  
(Première partie d'un ouvrage que Raphaël avait entrepris peu de temps avant sa mort).
- c. Der Begriff des geschichtlichen Fortschritts, 15 p.
- d. Zur Chronologie der quaternären Kunst, 26 p.
- e. Fichier systématique de l'art mobilier et pariétal paléolithique. Environ 800 pages.
- f. Correspondance avec des préhistoriens : Breuil, Laming-Empeaire, Leroi-Gourhan, Graziosi, Glory, Lemozi, Drouot, etc.
- g. Statistiques et travaux préparatoires pour « l'Iconographie de l'art quaternaire ».

• NUR 39 - *Boschs Jardin des Délices*, 46 p.

• NUR 40 - *Racine.*

Environ 200 pages. Manuscrit d'une étude sur Phèdre interrompu en 1940.

• NUR 41 - *Flaubert.*

Environ 500 pages. Travaux préliminaires et ébauches pour des études sur Flaubert et sur Racine.

- NUR 42 - *Geschichtstheorie*.  
35 articles sur la théorie de l'histoire.
- NUR 43 - *Material zur Kunsttheorie*.  
Travaux préparatoires pour un ouvrage sur la théorie marxiste de l'art.
- NUR 45 - *Soziologie der Kunst*.  
Une vingtaine d'articles sur la sociologie de l'art, et principalement de l'art moderne.
- NUR 46 - *Écrits sur l'architecture moderne*.  
Pour la plupart, ces textes ont été écrits en français.
  - a. La géométrie de l'architecte, 14 p.
  - b. La conception architecturale d'Auguste Perret, 25 p.
  - c. L'architecture moderne est-elle internationale ?
  - d. Programme pour un musée des arts.
  - e. Das Sowjetpalais, eine marxistische Kritik an einer reaktionären Architektur, 78 p.
- NUR 48 - *Philosophie I*.  
Cours de Berlin à la Volkshochschule 1919-1932.
  - a. Aristote.
  - b. Wie soll sich der Proletarier mit Philosophie beschaetig.
  - c. Die Lehre Meister Eckharts.
  - d. Einführung in das philosophische Denken.
  - e. Thomas von Aquin.
  - f. Die Dialektische Methode.
  - g. Hegel : Encyklopädie.
  - h. Die Skepsis.
- NUR 49 - *Ethos*.  
Ein Dialog über die sittlichen Grundlagen des Völkerrechts. Écrit en 1919, 270 p.
- NUR 50 - *Plato*.  
Manuscrit des cours de Berlin à la Volkshochschule de 1929-1932 sur Platon et l'histoire de la méthode dialectique.
- NUR 55 - *Marx-Studien*.  
Environ 300 pages. Cours de 1928-1930 sur les textes de Marx.
- NUR 57 - *Écrits sur les mathématiques, la physique et la méthode scientifique*.
  1. Der absolute Raum Newtons.
  2. Das Trägheitsprinzip Newtons.
  3. Über Newtons Prinzip « actio-reactio ».
- NUR 60 - *Essai sur l'art roman*.  
Plus de 300 pages. La vie sur les chantiers des cathédrales au Moyen-Age.
- NUR 74 - *Ethik*.  
Manuscrit sur l'éthique écrit au camp d'internement des Milles en 1941.

#### 4. PRINCIPAUX TEXTES SUR MAX RAPHAEL

Cette bibliographie ne vise nullement à l'exhaustivité ; j'y ai rassemblé



les références des analyses les plus importantes sur l'œuvre de Raphaël, à l'exclusion des mentions brèves et des renvois bibliographiques dans des ouvrages généraux ainsi que des notes de lecture parues en revue.

• 1964 - Herbert Read, « An Aesthetic Manifesto », *Times Literary Supplement*. July, 9, 1964.

• 1968 - Herbert Read, « Introduction ». *The Demands of Art*, New York, p. XV.XXIII.

• 1970 - (et deuxième édition 1975) Sander (H.D.), *Marxistische Ideologie und allgemeine Kunsttheorie*, Bâle et Tübingen, p. 13, 15, 193-216, 221, 225, 234, 245, 332 et 356.

• 1971 - Willis H. Truitt, « A Marxist Theory of Aesthetic Inquiry : The Contribution of Max Raphaël ». *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 5, p. 151-161.

- Willis H. Truitt, « Towards an Empirical Theory of Art : A Retrospective Comment on Max Raphaël's Contribution to Marxian Aesthetics », *British Journal of Aesthetics*. Vol. II, n° 3, p. 227-236.

• 1973 - John Tagg, « The Work of Art and The Work of Art Theory : A study of Max Raphaël's later Theory of Art ». Master's Degree Thesis. The Royal College of Art. London, 170 pages.

• 1974 - Joachim Schumacher, « Nachdenkliches zu Max Raphaëls Theorie des geistigen Schaffens ». « *Max Raphaël : Theorie des geistigen Schaffens auf marxistischer Grundlage* », Francfort, pp. 175-186.

- Claude Schaefer, « Zu Leben und Werk von Max Raphaël », *ibidem*, pp. 187.193.

• 1975 - Tanja Frank, « Max Raphaëls kunsttheoretische Konzeption ». *Max Raphaël : Arbeiter, Kunst und Künstler*, Dresde, Verlag der Kunst, pp. 391-410.

• 1976 - Jean-Louis Cohen, « André Lurçat au pays des Soviets ». *Architecture-Mouvement-Continuité*, num. 40, p. 5-22.

• 1979 - Shirley Chesnay, « Einführung ». *Max Raphaël : Wiedergeburtsmagie in der Altsteinzeit*, Francfort, Fischer, pp. 7-15.

• 1980 - Tanja Frank, « Max Raphaëls Konzeption einer marxistischen Kunstwissenschaft ». Thèse de Doctorat. Université Humboldt. Berlin-Est, 180 pages.

- John Tagg, « The Method of Criticism And Its Object in Max Raphaël's Theory of Art ». *Block* revue publiée par le « Art History Department » de l'Université « Middlesex Polytechnic », East Barnett, Hertfordshire, num. 2, p. 2-14.

• 1982 - Franz Droge/Knut Nievers, « Vom Kunstmuseum zum Kultur-museum : Max Raphaëls Museumskonzeption », *Kritische Berichte*, Anabas-Verlag, Giessen,, X : 2, pp. 3-22.

• 1984 - Jean-Louis Cohen, « Une alternative à l'École des Beaux-Arts : l'atelier d'André Lurçat », 1933-1934. *Les Cahiers de la Cambre, Architecture* 1984, num. 1, p. 29-38 (nombr. ill.). Publications du patrimoine de l'Institut Supérieur d'Architecture de l'État, La Cambre, Belgique.

• 1986 - Jean-Louis Cohen, *L'architecture d'André Lurçat (1894-1970). Autocritique d'un moderne* (chap. 7 intitulé « Une rencontre capitale, Max Raphaël »).

## TABLE DES FIGURES

1. *La Clotilde de Santa Isabel (Santander)* : quatre aurochs.
- 2 (a et b). *El Castillo (Santander)* : cheval (en a) et biches (en b).
- 3 a. *La Mouthe (Dordogne)* : bouquetin gravé.
- 3 b. *Hornos de la Pena (Santander)* : cheval gravé.
4. *Hornos de la Pena* : deux bouquetins gravés.
5. *La Mairie à Teyjat (Dordogne)* : trois bovinés en file.
- 6 (a et b). *Niaux (Ariège)* : 6 a : bison ; 6 b : aurochs.
7. *Niaux* : cheval.
8. *Les Combarelles (Dordogne)* : trois mammouths.
9. *Les Combarelles* : deux rennes.
10. *Les Combarelles* : groupe de 9 bisons et d'une biche.
11. *Les Combarelles* : groupe d'animaux (surtout des bisons) et d'un « tectiforme ».
- 12 (a et b). *Les Combarelles* : deux ensembles de gravures complexes mêlant des silhouettes humaines, des vulves, des œufs et des chevaux.
13. *Les Combarelles* : gravures enchevêtrées.
14. *Les Combarelles* : cheval.
- 15 (a et b). *Les Combarelles* : en a, deux ours et traits gravés. En b, gravures enchevêtrées.
- 16 (a et b). *Les Combarelles* : en a, chevaux et bisons. En b, chevaux et mammouth.
17. *Font de Gaume (Dordogne)* : parties gravées seules d'un ensemble de peintures/gravures de la paroi gauche.
18. *Font de Gaume* : ensemble de bisons et mammouths.
19. *Font de Gaume* : « salle des petits bisons ».
- 20 (a et b). *Font de Gaume* : chevaux opposés à un félin.
21. *Font de Gaume* : ensemble de peintures.
- 22 (a et b). *Font de Gaume* : mammouths sur les peintures.
23. *Altamira (Santander)* : plafond peint.
24. *Altamira* : le groupe des animaux « polychromes » et ses principales lignes de composition selon M. Raphaël.
25. *Altamira* : partie d'un bison.
26. *Altamira* : signe à structure rayonnante.
- 27 (a et b). a. *Font de Gaume* ; b. *Les Combarelles*.
- a. signe gravé de Font de Gaume ;
- b. profil dit « bestialisé » des *Combarelles*.
28. *Altamira (Santander)* : « Anthropomorphe ».
29. *Covalanas (Santander)* : deux biches.
30. *Covalanas* : trois biches et deux « rectangles ».
31. *El Castillo (Santander)* : mains « négatives » et bisons.
32. *El Castillo* : « Éléphant ».
33. *Pindal (Asturies)* : biche.
34. *Pindal* : bison.
35. *Pindal* : ensemble complexe.
36. *Niaux (Ariège)* : ensemble.
37. *Font de Gaume (Dordogne)* : trois aurochs et un cheval.
38. *Font de Gaume* : rhinocéros laineux.
39. *Font de Gaume* : deux bisons croisés.
40. *Font de Gaume* : bison portant 3 « tectiformes ».
41. *Font de Gaume* : rennes.
42. *Font de Gaume* : bison.
43. *Altamira (Santander)* : cheval.
44. *Altamira* : « sanglier ».
45. *Altamira* : bison.
46. *Altamira* : bison.
47. *Altamira* : grande biche.
48. *Altamira* : bison mâle.
49. *La Ferrassie (Dordogne)* : deux blocs gravés aurignaciens.
50. *Le Gabillou (Dordogne)* : personnage mi-humain, mi-animal dit « le Sorcier ».
51. *Altamira* : groupe de peintures/gravures.
52. Courbe cervico-dorsale des animaux archaïques.
53. *Laussel (Dordogne)* : bas-reliefs.
54. *Laussel* : photos de quatre des 5 blocs portant des figurations humaines.
55. *Altamira* : le « volet droit » du « plafond peint ».
56. *Altamira* : « le volet gauche ».
57. *El Castillo* : bisons, biches et main négative.
58. *Altamira* : biche.
59. *El Castillo* : plan de la grotte.
60. *La Colombière (Ain)* : os gravé.
61. *Venta de la Perra (Vizcaya)* : ours gravé.
62. *Santimamine (Vizcaya)* : cheval et bisons.
63. *Les Trois-Frères (Ariège)* : « le Dieu Cornu ».
64. *El Castillo* : deux bisons gravés.
65. *Santimamine* : cheval, ours, cerf et bouquetin.
66. *La Loja (Santander)* : groupe de 5 bovinés et d'un « carnassier ».

## Avertissement

*Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que la majorité des illustrations, choisies par M. Raphaël et présentées ci-après [(cf. fig. 1 à 48)], provient de la série des grandes monographies « peintures et gravures murales des cavernes paléolithiques » éditées au début de ce siècle à Monaco.*

*Toutes ces images sont donc l'œuvre de l'abbé H. Breuil. Cette signature est synonyme d'une certaine qualité dans la reproduction de l'art pariétal paléolithique.*

*Breuil est sans doute le préhistorien et l'homme, qui a le plus relevé, décalqué, dessiné peintures et gravures paléolithiques. Ce très long contact (entre 1900 et 1940) avec les œuvres originales lui en avait procuré une connaissance intime indéniable, et, jusqu'à sa mort, il fut considéré comme le spécialiste, en même temps que le principal « producteur » de l'iconographie de l'art paléolithique.*

*La conséquence de ce qui précède est que notre vision de l'art des cavernes (en particulier pour les grands sites comme Font de Gaume, Combarelles ou Altamira) est encore aujourd'hui — a fortiori il y a 50 ans — celle de Breuil.*

*Grâce à l'emploi de nouveaux moyens techniques répondant à de nouvelles problématiques et à un nombre accru de spécialistes, les reproductions graphiques de l'art paléolithique tendent vers une plus grande fidélité à l'original. La multiplicité des approches, la prise en compte de nombreux paramètres (situation de l'œuvre, conservation, état de paroi...) assurent une certaine objectivité.*

*Une publication d'art paléolithique ne peut plus être, quant à son iconographie, une collection d'images, isolées de leur contexte. Les très beaux ouvrages de Monaco tentaient de pallier ce genre d'inconvénient en adjoignant aux dessins et illustrations de H. Breuil des photos : ces dernières devaient permettre au lecteur d'avoir une vision des œuvres « in situ ». Mais les relevés de Breuil ont connu un grand succès, en raison de leur lisibilité immédiate et de la renommée de leur auteur, et se sont imposés comme de véritables substituts iconographiques, le recours à l'œuvre originale n'étant plus indispensable. Un certain nombre d'erreurs, de visions très/trop subjectives se sont ainsi perpétuées, voire aggravées au fil des auteurs. M. Raphaël, travaillant à l'étranger et dans les conditions que l'on sait (cf. introduction de P. Brault et la notice biographique) ne fait pas exception à cette règle.*

*Nous nous bornerons à attirer l'attention du lecteur sur les points suivants :*

— *La division du décor pariétal continu d'une « grotte-couloir » (les Combarelles, Font de Gaume) en « panneaux », « scènes », « groupes » relève pour une bonne part de l'arbitraire, quand elle n'est pas simplement dans la publication princeps, un simple artifice de mise en page ou une commodité de présentation.*

— *A échelle plus réduite, l'« extraction » de certains sujets, choisis dans un ensemble de gravures superposées à des fins démonstratives, relève de la chirurgie et doit être pratiquée avec la plus grande prudence. En tout état de cause, le lecteur devrait en être prévenu.*

— *Des déterminations zoologiques ont été remises en cause, depuis la publication de*

*l'Art Pariétal Paléolithique, certaines démenties (sangliers d'Altamira, certains anthropomorphes des Combarelles...). En particulier, la distinction de différentes races de chevaux préhistoriques (tarpan, lybique...) fondée sur l'iconographie est aujourd'hui considérée comme illusoire.*

— *L'origine figurative de certains signes (« l'œil », les « armes » magiques ou non d'Altamira pour Raphaël) reste à démontrer. En règle générale pour l'art paléolithique dès que l'on s'éloigne d'une référence au figuratif bien établie (animal, humain, être composite) on pénètre dans un champ d'hypothèses presque infini. La littérature sur les « signes » est depuis un siècle, l'une des plus abondantes de la Préhistoire.*

*Ces quelques « précautions d'usage » n'ont pas la prétention d'avoir fait le tour des problèmes liés à l'iconographie de l'art paléolithique. Nous espérons seulement qu'elles fourniront au lecteur, fût-il non averti, des éléments utiles d'appréciation et de compréhension pour cet ouvrage.*

*Rappelons que seules les 48 premières illustrations figuraient dans l'édition américaine de l'Art Pariétal Paléolithique, les autres ont été choisies par nous.*

Gilles Tosello

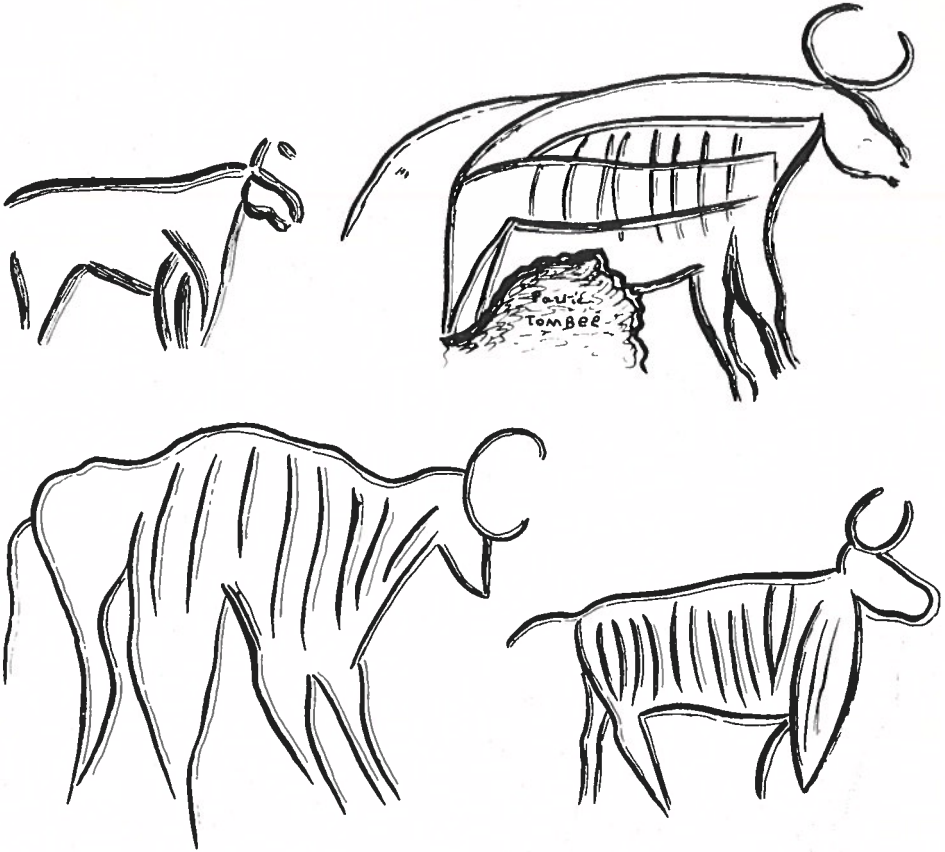


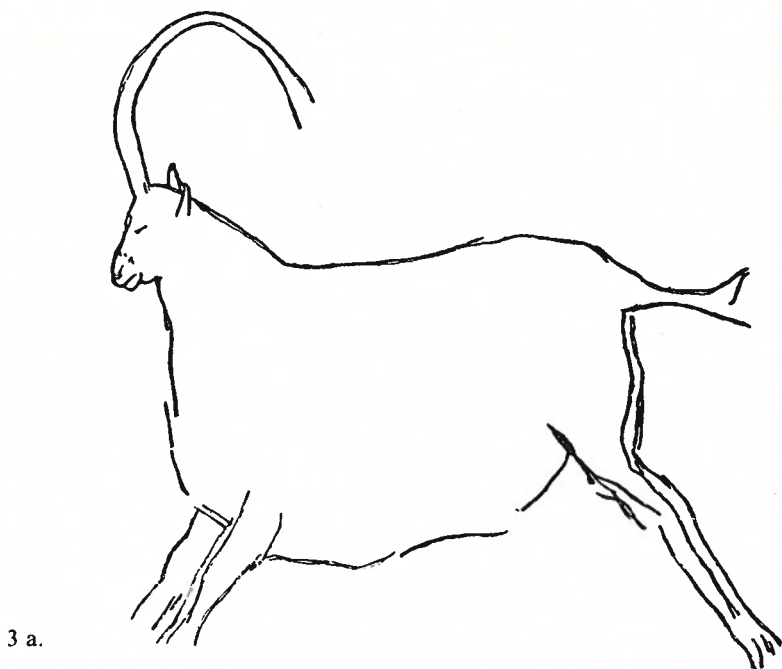
Fig. 1. — La Clotilde de Santa Isabel (Santander)

Quatre aurochs dessinés au doigt, dans l'argile de la voute d'une galerie basse (longueur de l'animal en haut à gauche : 0.27 m ; longueur de l'animal en haut à droite : 0.75 m ; en bas à gauche : 0.70 m ; en bas à droite : 0.30 m).

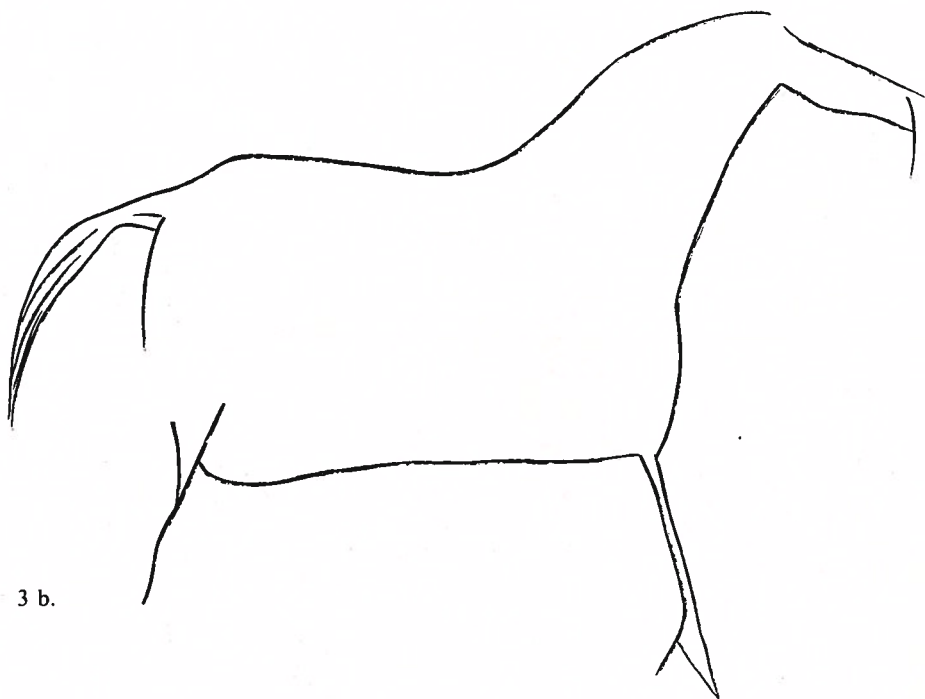
Il s'agit d'un assemblage « artificiel » qui ne permet ni de comparer les dimensions respectives des animaux, ni de les situer l'un par rapport à l'autre.



Fig. 2. (a et b) — El Castillo (Santander)  
Cheval (en a) et biches (en b) gravés (longueur du cheval : 0.60 m ;  
l'ensemble b : 0.92 m).



3 a.



3 b.

Fig. 3 a. — La Mouthe (Dordogne)  
Bouquetin gravé (longueur 0.80 m).

Fig. 3 b. — Hornos de la Peña (Santander)  
Cheval gravé (longueur 0.85 m).



Fig. 4. — Hornos de la Peña

2 Bouquetins gravés (longueur de celui du haut : 0.46 m ; de celui du bas : 0.56 m). L'assemblage de la planche originale reflète ici une proximité spatiale, contrairement à la fig. 1.



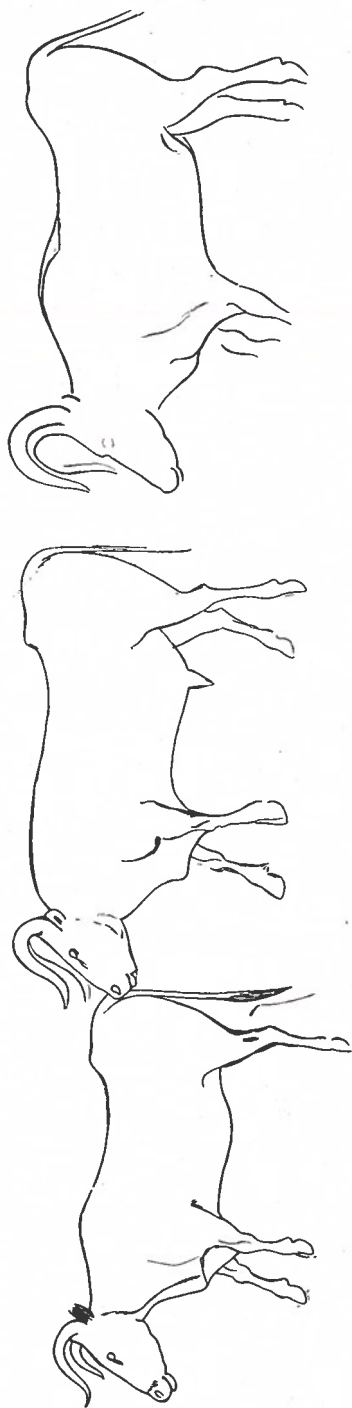
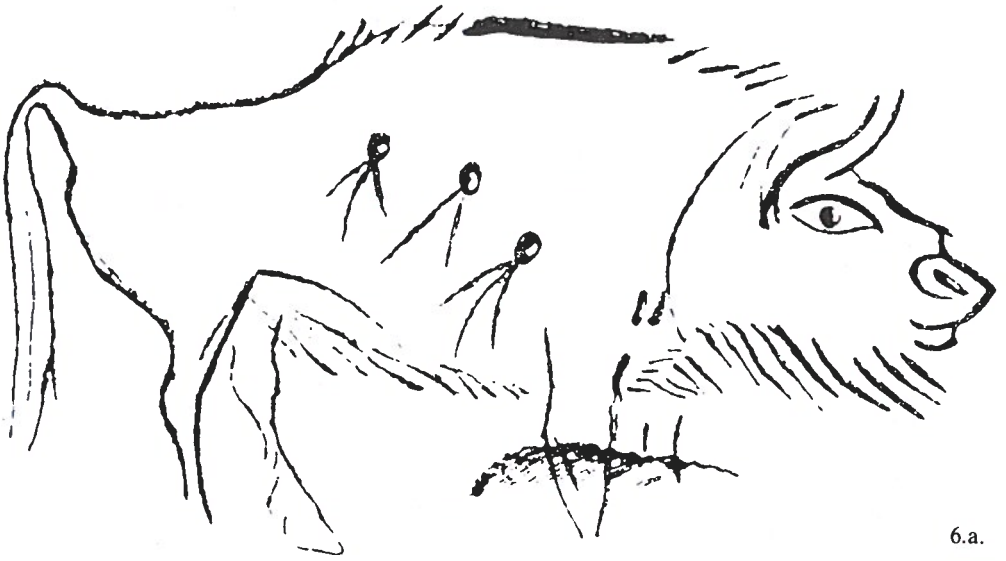
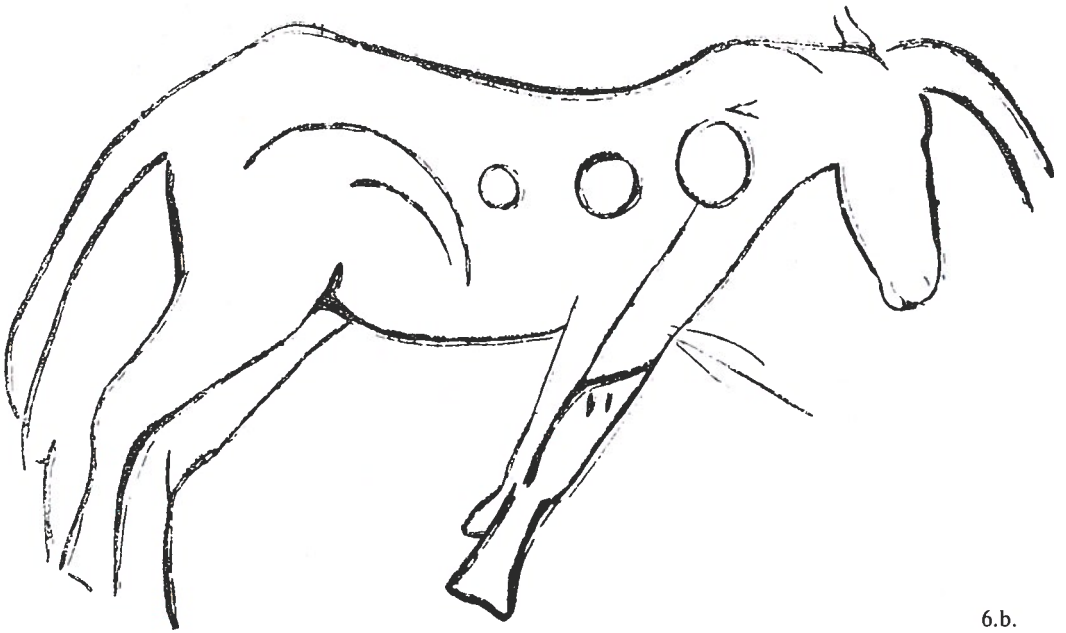


Fig. 5. — La Mairie à Teyjat (Dordogne)  
3 bovinés en file, gravés (vache suivie d'un taureau et d'un adulte  
dont le sexe est incertain) (longueur de l'ensemble : 1.60 m environ).



6.a.



6.b.

Fig. 6. (a et b) — Niaux (Ariège)

6 a : Bison gravé dans l'argile du sol de la grotte (longueur 0.57 m). Sur le flanc, il porte 3 cupules naturelles soulignées par des « flèches ».

6 b : Aurochs gravé dans l'argile du sol. En plus des 3 cercles, de diamètre croissant, une « flèche » le frappe au poitrail (longueur 1.10 m).

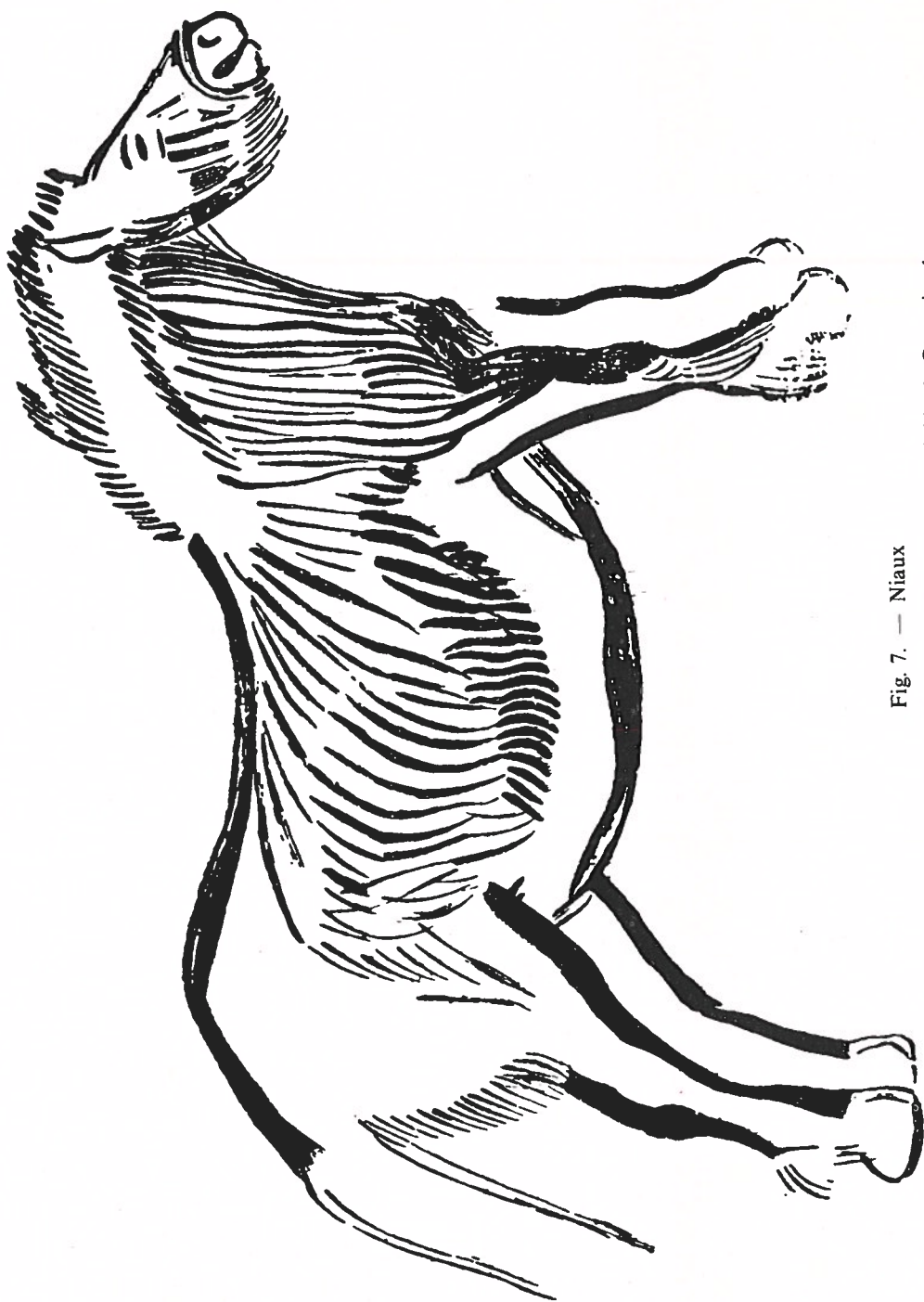
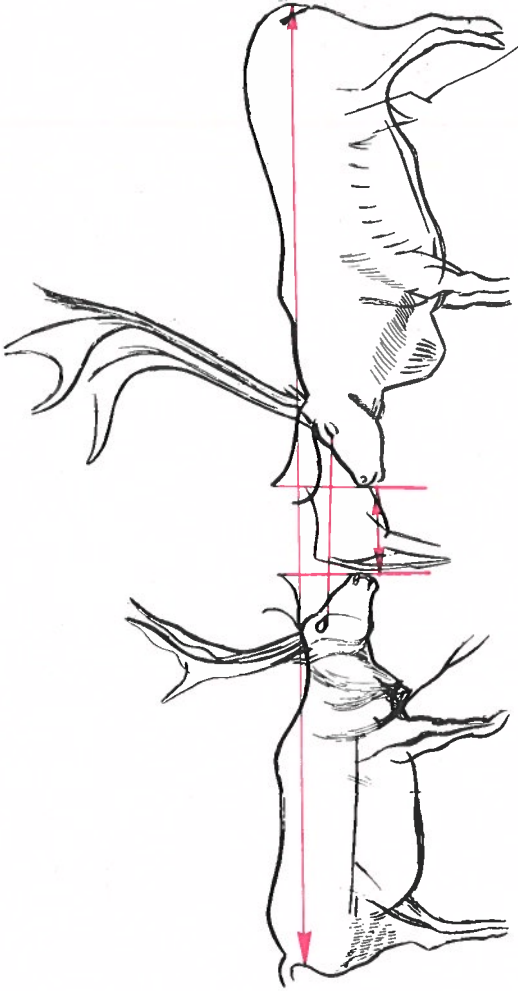


Fig. 7. — Niaux

Cheval dessiné au trait noir du « Salon Noir » (longueur 1,44 m). Cet animal porte sur la croupe un petit bison en position verticale et, au-dessus du dos, un petit bouquetin, tous deux non reproduits sur ce relevé de H. Breuil.



Fig. 8. — Les Combarelles (Dordogne)  
3 mammouths gravés. La tête du dernier est oblitérée par une coulée de calcite.  
(longueur de l'ensemble environ 1.80 m).



$$AB + BC = CD$$

Fig. 9. — Les Combarelles

2 rennes affrontés séparés par l'arrière-train d'un animal imprécis. Le renne de droite a une longueur (CD) égale à celle du renne de gauche (AB) plus la distance les séparant (BC) (longueur de l'ensemble 1.70 m).

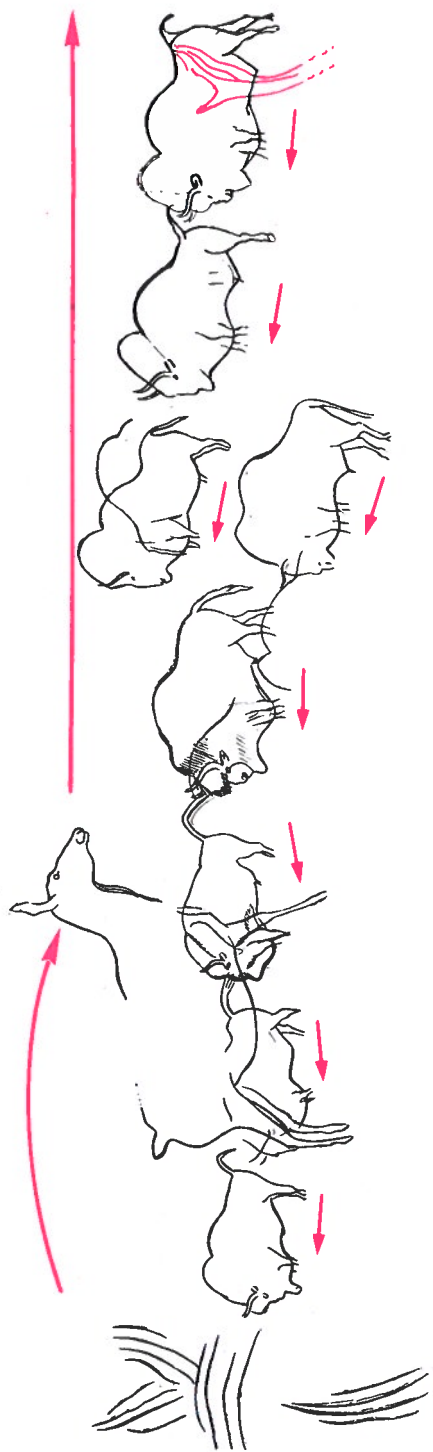


Fig. 10. — Les Combarelles

Groupe de 9 bisons et d'une biche gravés. A gauche, « l'effigie vue de face » selon M. Raphaël. Superposée au dernier bison à droite, un fragment de la ramure du renne de gauche de la figure 9 (longueur de l'ensemble : environ 3,0 m).

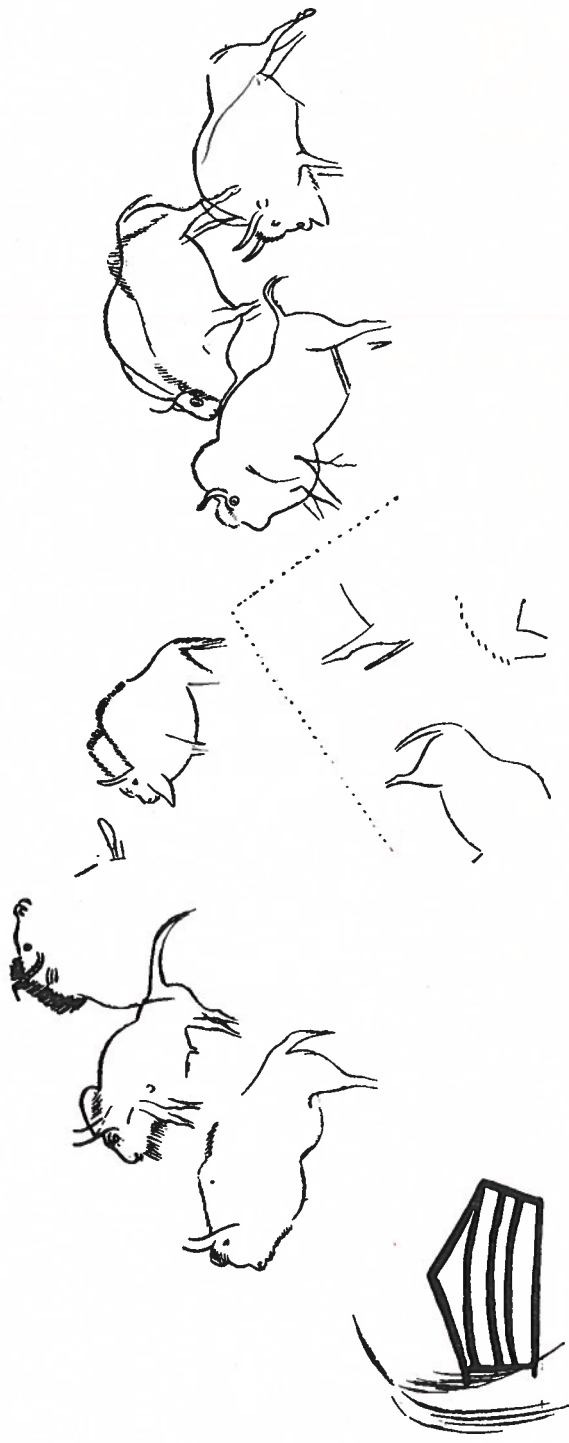


Fig. 11. — Les Combarelles

Groupe d'animaux (surtout des bisons) et d'un « tectiforme ». Les figures situées entre les 2 lignes pointillées sont absentes du relevé détaillé de ce secteur par H. Breuil, ainsi que le souligne M. Raphaël (longueur de l'ensemble : 2 m).



12.a.

12.b.

Fig. 12. (a et b) — Les Combarelles

2 ensembles de gravures complexes mêlant des silhouettes humaines, des vulves, des ours et des chevaux. En haut à droite, « le rite de fertilité » et en bas au centre, « la figure fantastique mi-assise, mi-débout » décrits par M. Raphaël (longueur du cheval en bas à droite : 1.40 m).



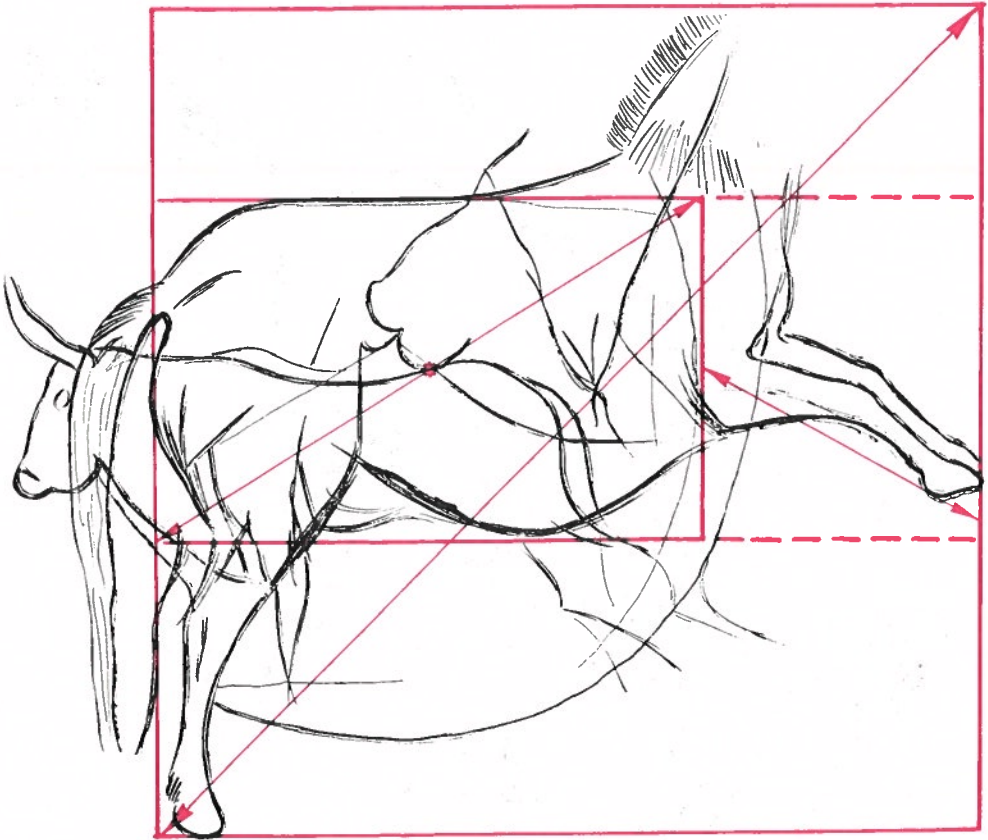


Fig. 13. — Les Combarelles

Gravures enchevêtrées. On distingue surtout un cheval sans tête, à demi-cabré vers la droite. En sens inverse, un aurochs à corne unique (longueur de l'ensemble : 1 m).





Fig. 14. — Les Combarelles  
Cheval gravé (largeur : 0.96 m) portant quelques vestiges de traits peints.

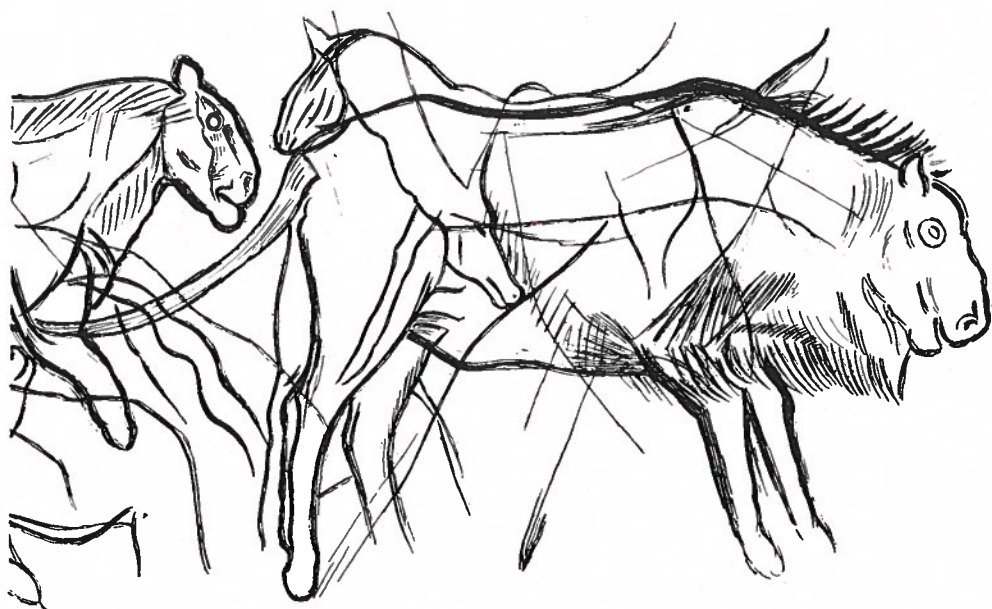


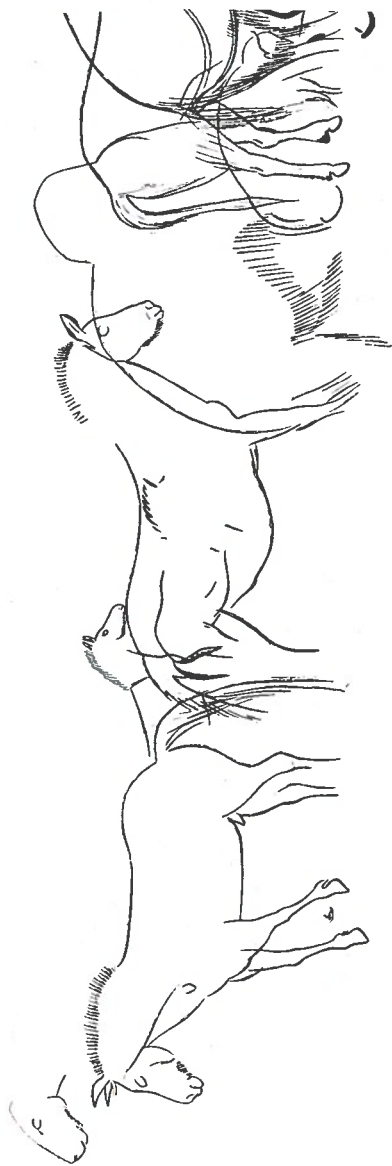
Fig. 15. (a et b) — Les Combarelles

En a : 2 ours et traits gravés

En b : Parmi les gravures enchevêtrées, on remarque un avant-train de félin (dit « la lionne ») précédé d'un animal considéré tantôt comme un lion à crinière, tantôt comme un bison (longueur de l'ours : 0.57 m ; longueur de « la lionne » 0.70 m).



16.a.



16.b

Fig. 16. (a et b) — Les Combarelles

En a. Chevaux et bison plus traits divers, gravés. Selon M. Raphaëli, les chevaux pourraient être figurés en « groupe familial »

En b : Chevaux et mammoth (longueur 2.80 m).



Fig. 17. — Font de Gaume (Dordogne)

Ensemble de peintures/gravures de la paroi gauche :  
parties gravées seules reproduites ci-dessus.

On distingue un mammoth dans le corps d'un bison : pour M. Raphaël,  
ce pourrait être un procédé de représentation en perspective (ici sur 2 plans)  
(longueur du bison environ 1.30 m).



Fig. 18. — Font de Gaume

Ensemble de bisons et mammouths peints et gravés répartis sur environ 10 m  
le long de la paroi droite (longueur du premier bison à gauche : 1.50 m).

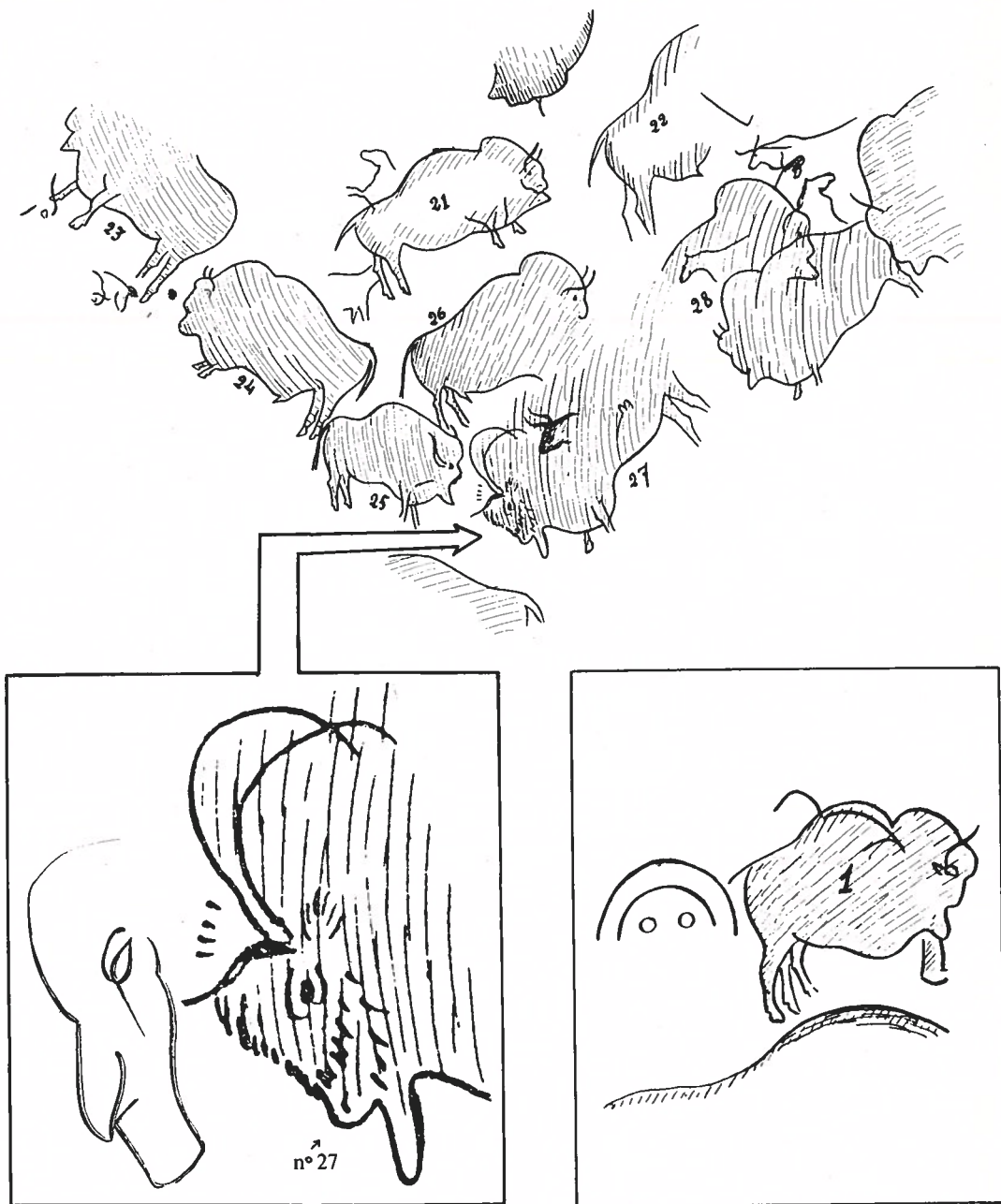
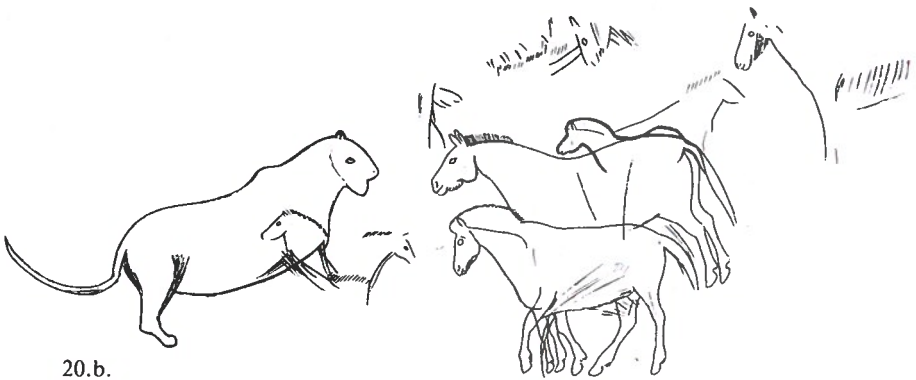


Fig. 19. — Font de Gaume

En haut, la « Salle des petits bisons » peints et gravés.  
 En bas à gauche, un détail du profil humain gravé devant le bison 27.  
 En bas à droite, un autre groupe de Font de Gaume [groupe 1, paroi gauche] reproduisant pour M. Raphaël les mêmes thèmes : un « masque » devant un bison et une cervico-dorsale isolée (longueur du bison 26 environ 0.90 m) (longueur du bison 1 : 0.80 m).



20.a.



20.b.

Fig. 20. (a et b) — Font de Gaume

Chevaux opposés à un félin (lion ?) gravés dans une partie resserrée  
proche du fond de la grotte.

En a : Les chevaux seuls (longueur de l'ensemble b : 2.20 m environ).



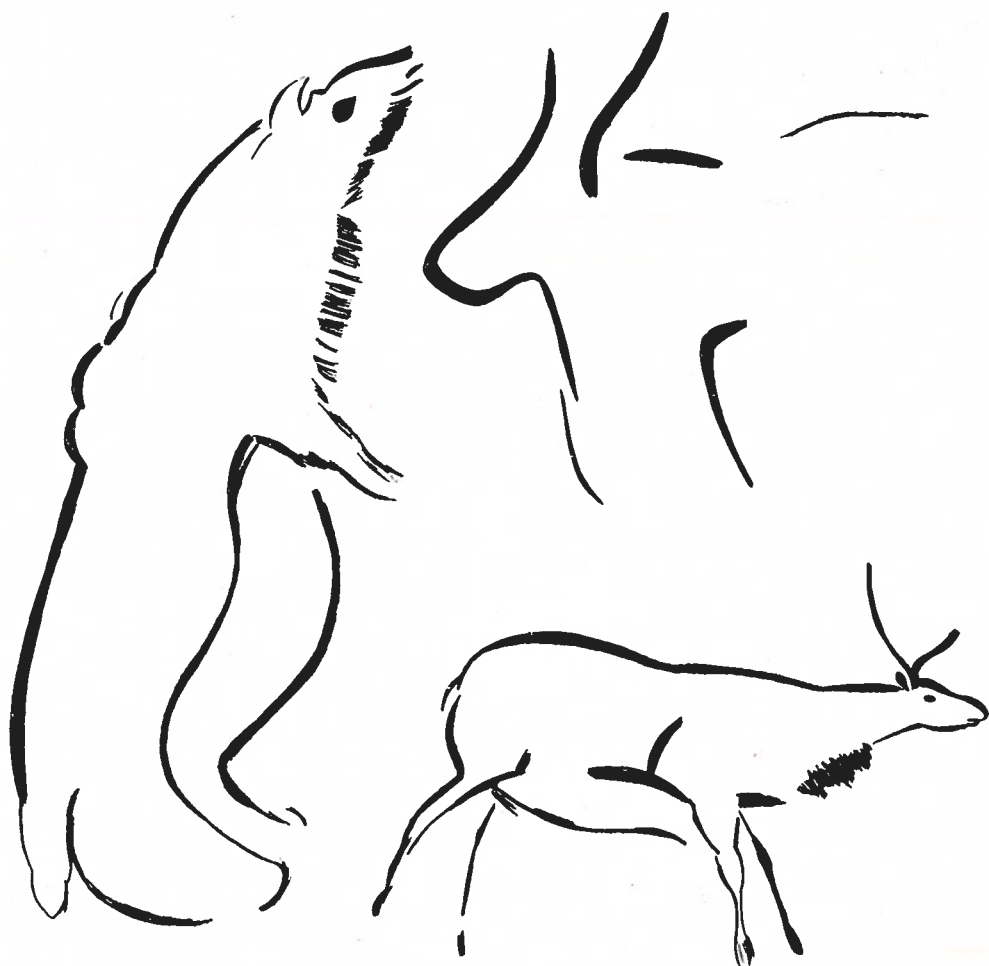
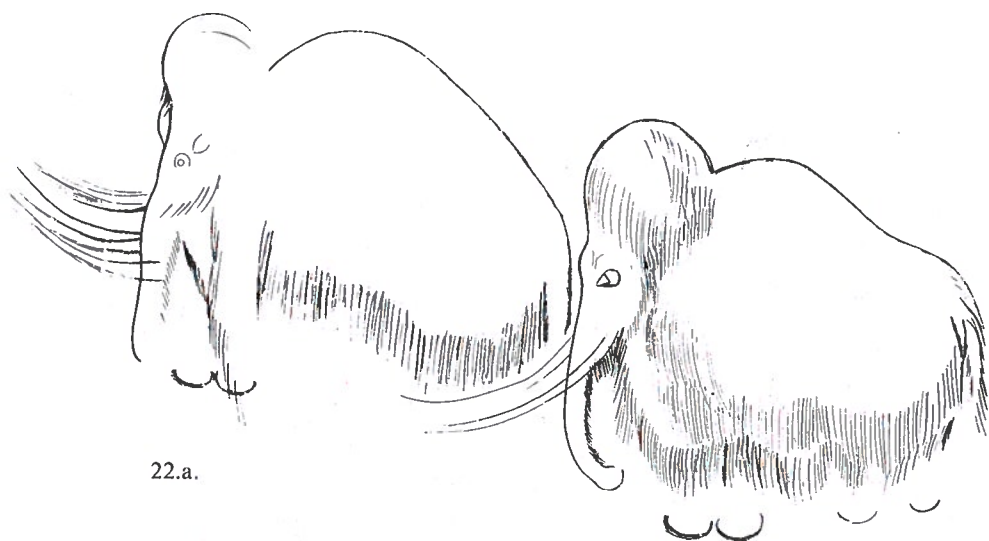
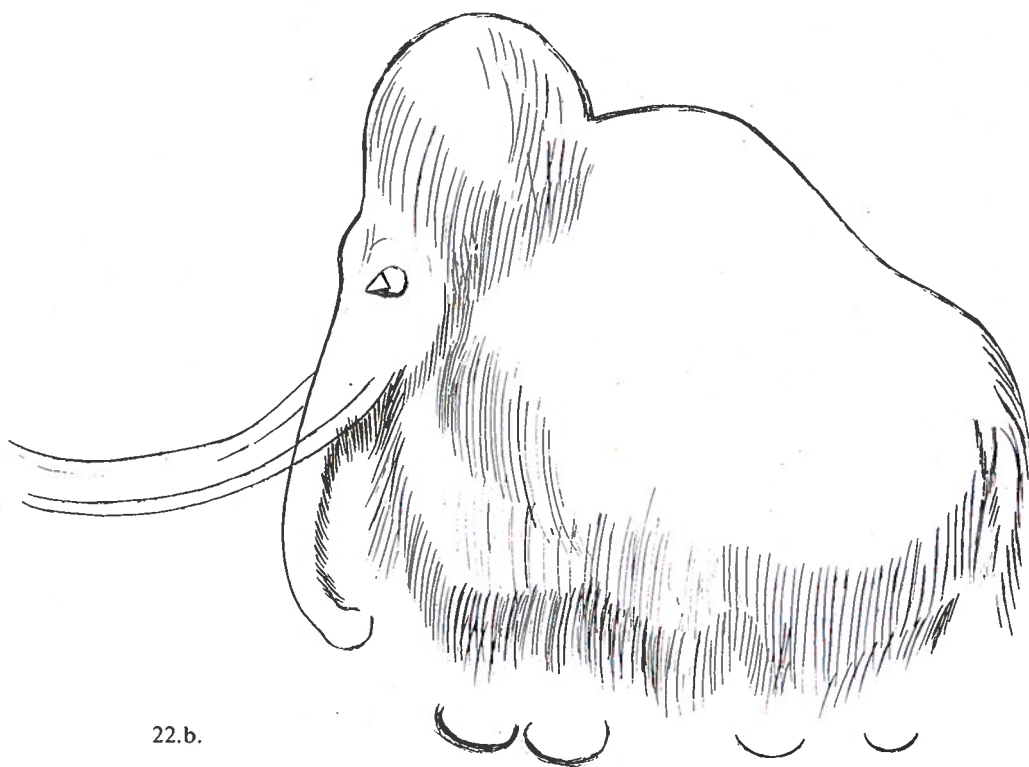


Fig. 21. — Font de Gaume

Ensemble de peintures au trait noir parmi lesquelles on remarque un cervidé et un animal indéterminé en position verticale (longueur de l'animal vertical : 0.54 m).



22.a.



22.b.

Fig. 22. (a et b) — Font de Gaume

En a : Mammouths gravés sur les peintures.  
En b : Détail, d'un des mammouths (longueur 0.57 m).

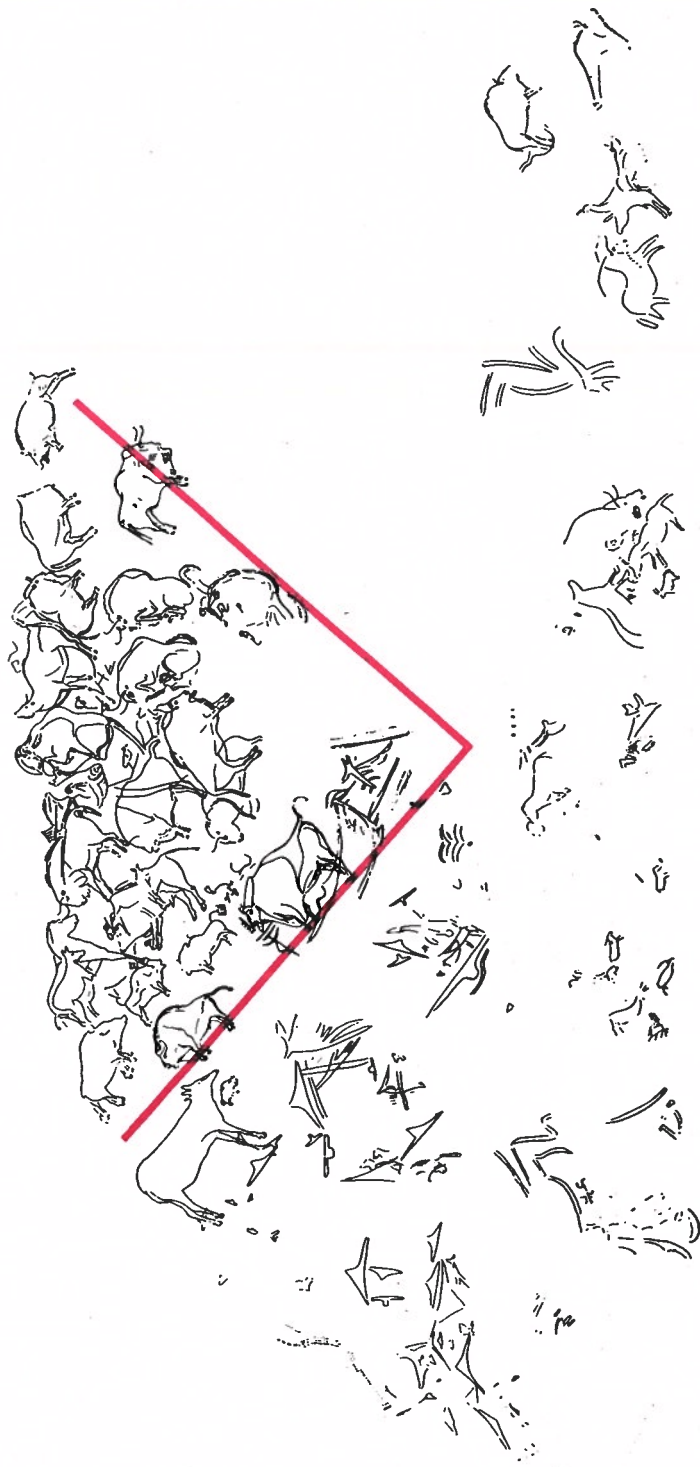


Fig. 23. — Altamira (Santander)

L'ensemble du «plafond peint», ici très réduit (le plus grand côté du «triangle» regroupant les animaux dépasse les 12 m). On comprend aussi que les signes, peints et gravés couvrent une surface égale ou supérieure à celle occupée par le décor animalier.

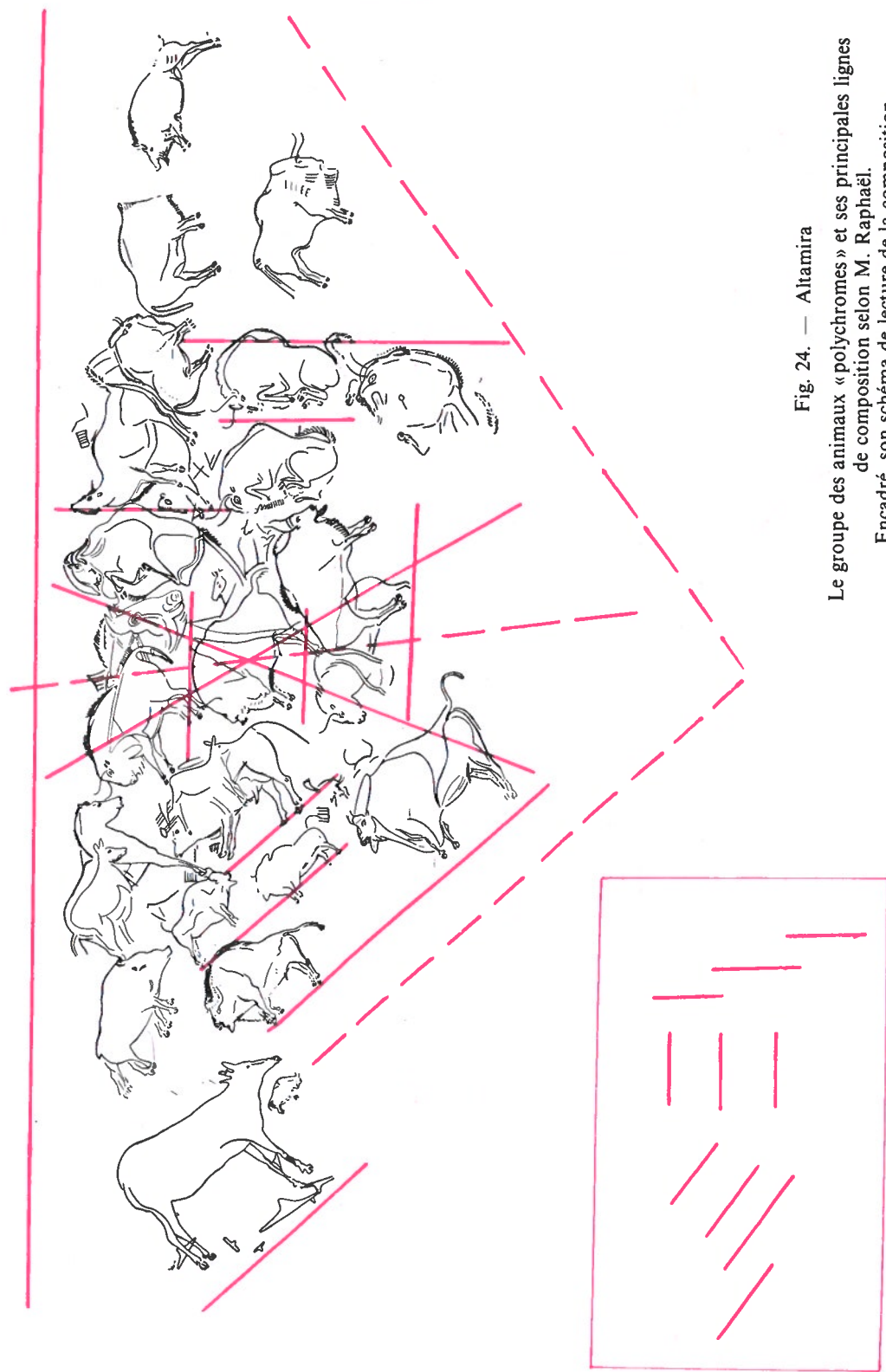


Fig. 24. — Altamira

Le groupe des animaux « polychromes » et ses principales lignes de composition selon M. Raphaël.  
Encadré, son schéma de lecture de la composition.



Fig. 25. — Altamira

Partie gravée d'un bison peint et gravé, tournant la tête (longueur 1.60m) (cf. fig. 46).

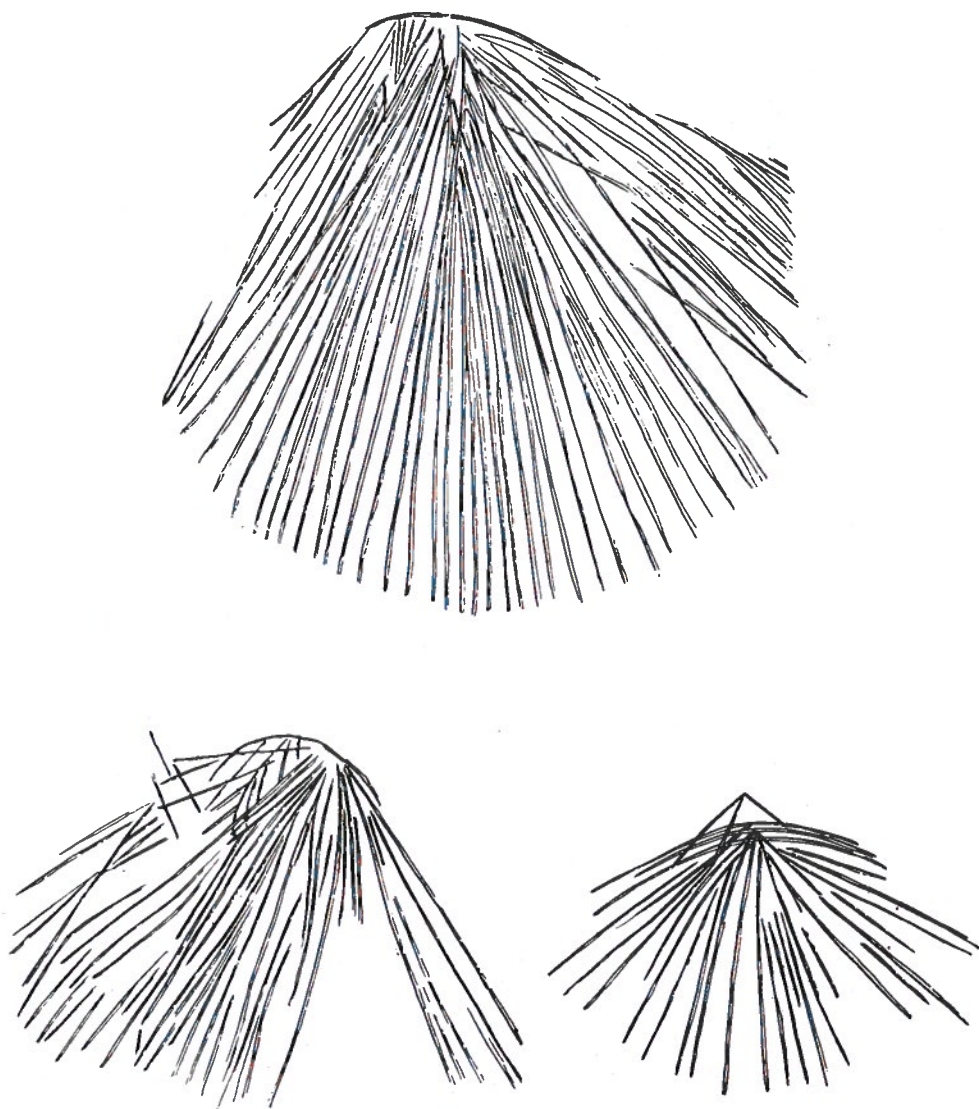
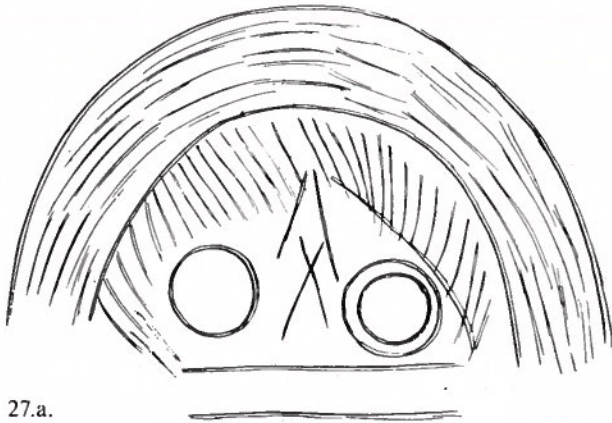
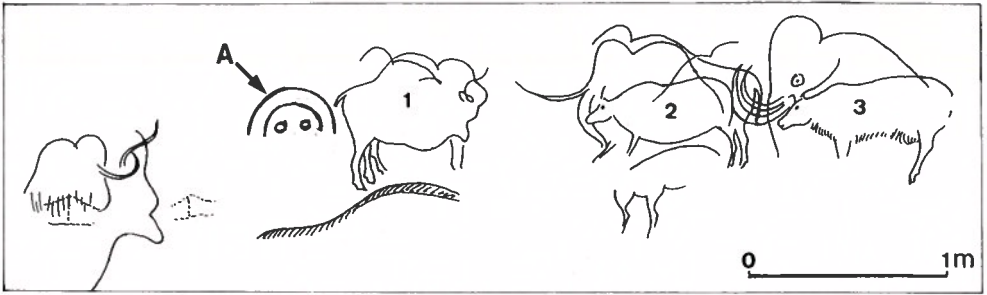


Fig. 26. — Altamira

Signes à structure rayonnante, gravés parmi les grands animaux  
du «plafond». «Représentations d'armes magiques» pour M. Raphaël  
(le plus grand mesure 0.40 m de hauteur).



27.a.



27.b.

Fig. 27. (a et b) — a. Font de Gaume ; b. Les Combarelles  
2 exemples de la « magie de l'œil » pour M. Raphaël.

a. Le signe gravé de Font de Gaume placé près des premières œuvres bien conservées (c.f. schéma en A) de la grotte est unique dans l'art pariétal.  
b. Ce profil dit « bestialisé » des Combarelles compte parmi d'autres exemples de ce type, dans la grotte même, et ailleurs.

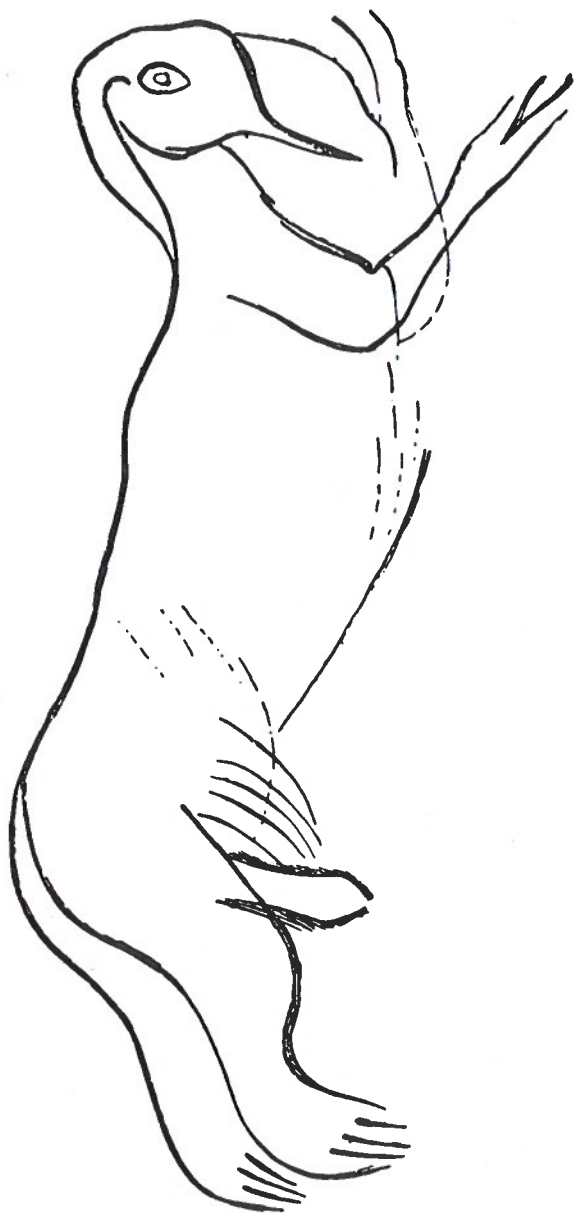


Fig. 28. — Altamira (Santander)

« Anthropomorphe » à posture, bras et sexe humains, mais tête d'oiseau et pattes d'ours. Gravé à proximité de la grande biche peinte (cf. fig. 47) du « plafond » (hauteur 0.48 m).





Fig. 29. — Covalanas (Santander)  
2 biches peintes en rouge (longueur du groupe environ 1.10 m).

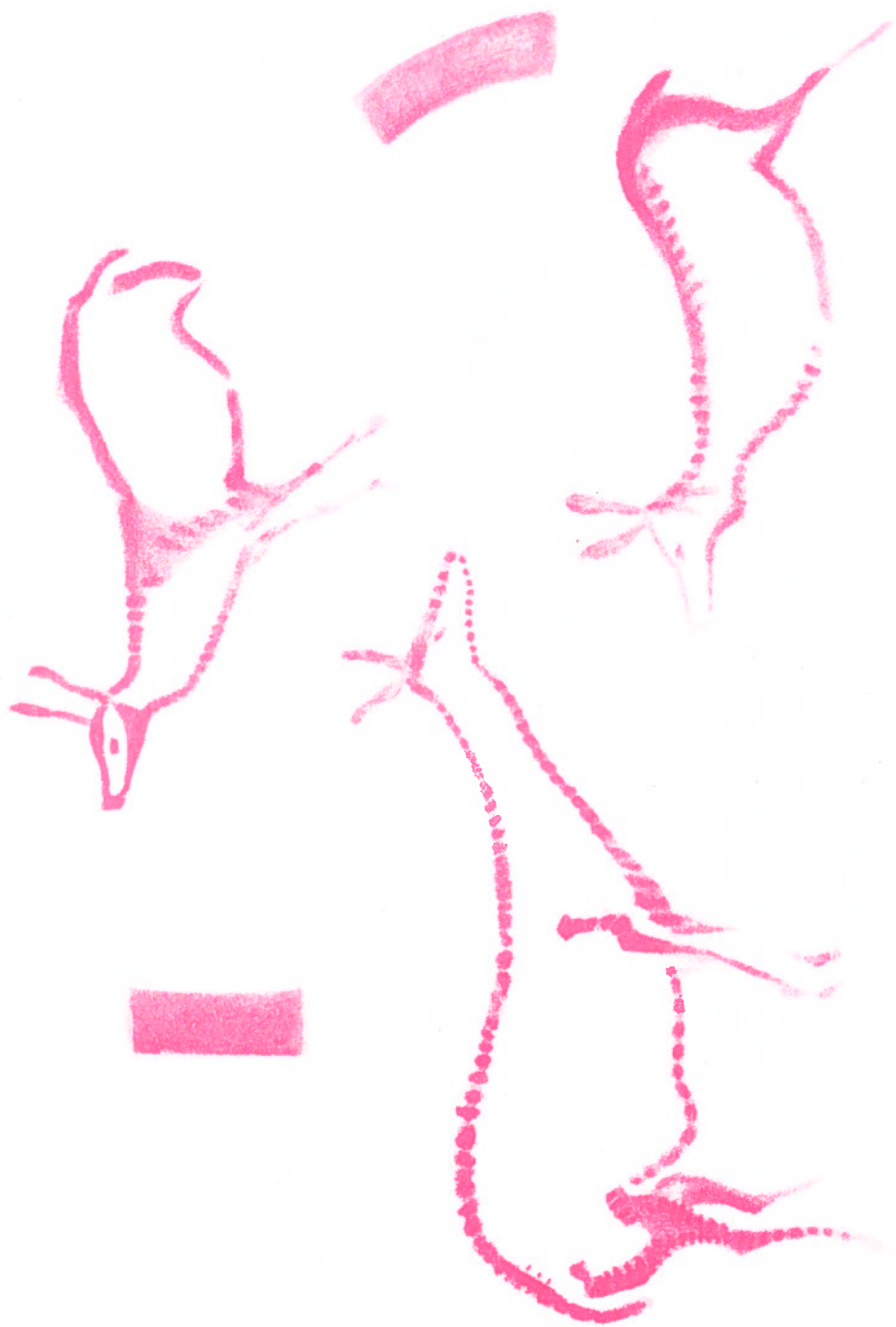


Fig. 30. — Covalanas

3 biches et 2 « rectangles » peints en rouge (longueur de l'ensemble environ 1.60 m).



Fig. 31. — El Castillo (Santander)

Partie centrale d'un grand ensemble peint montrant des mains « négatives »  
et des bisons (longueur approximative 2 m).

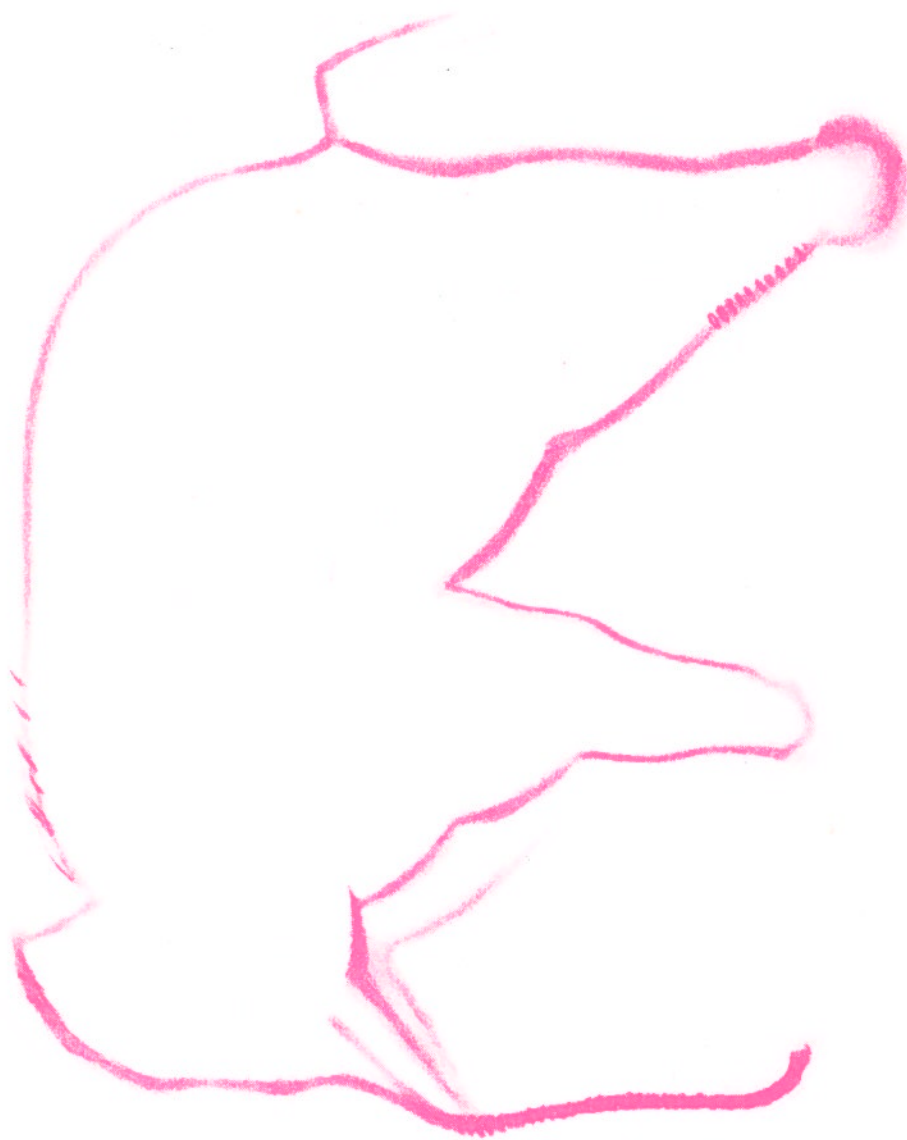


Fig. 32. — El Castillo

«Éléphant» dessiné au trait rouge. L'un des 2 exemples connus de proboscidiens dans l'art paléolithique espagnol ; l'autre, graphiquement très proche, se trouve dans la grotte de Pindal (Asturies) (longueur 0,36 m).



Fig. 33. — Pindal (Asturies)  
Biche et ligne de ponctuations peintes en rouge (longueur 0.85 m).



Fig. 34. — Pindal  
Bison peint en rouge (longueur 0.52 m).

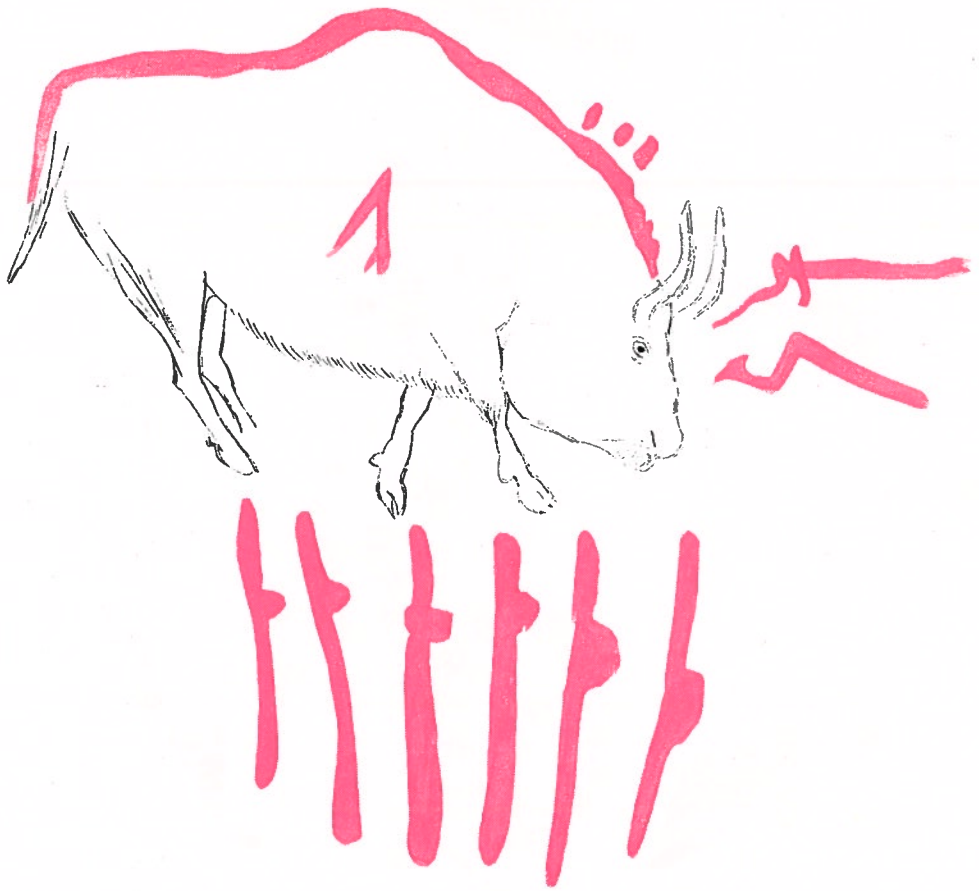


Fig. 35. — Pindal

Ensemble complexe peint en rouge et gravé. Au-dessus d'un groupe de 6 « claviformes » peints, un bison portant une « flèche » à son flanc est affronté à une encolure schématique de cheval (largeur de l'ensemble 0.90 m).

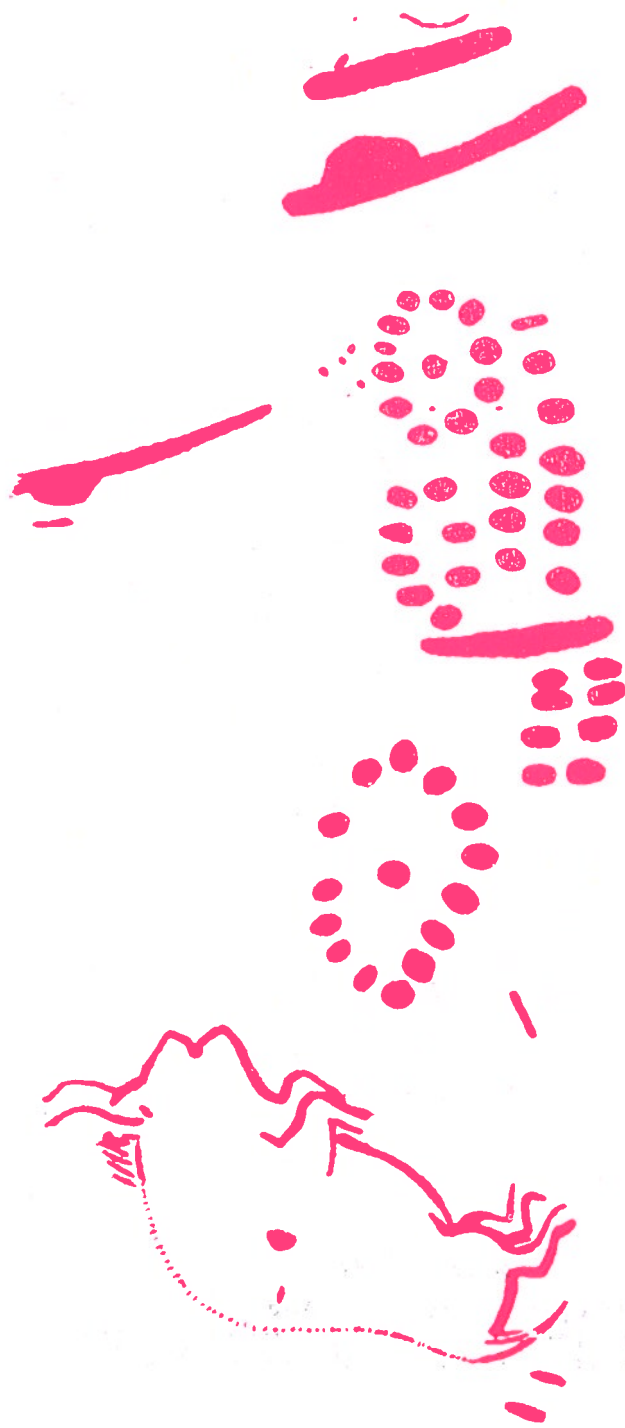


Fig. 36. — Niaux (Ariège)

Ensemble peint en rouge. A gauche, un bison, aux membres repliés, en position verticale ; au centre, des cercles ponctués et un trait ; à droite, 2 « claviformes » et un trait. Leur situation isolée dans la grotte incite à analyser ces peintures comme un groupe autonome (en fait, à proximité se trouve encore un autre bison et des signes).

Pour M. Raphaël, il s'agit d'une scène d'« offrandes votives » au bison mort. Plusieurs analyses très proches ont été proposées par d'autres auteurs (longueur approximative 1.20 m).



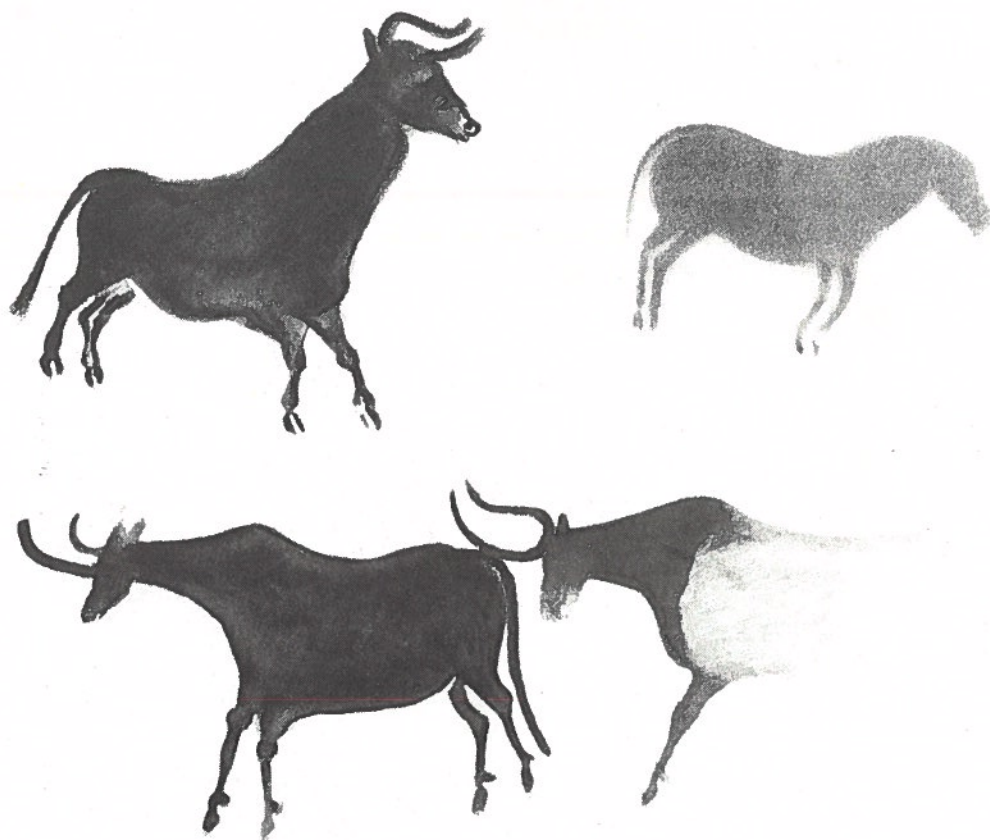


Fig. 37. — Font de Gaume (Dordogne)

Trois aurochs et un cheval peints en noir, considérés comme témoins de la première décoration de la grotte, avant les bisons, rennes et mammouths...

Il s'agit d'un regroupement artificiel sur une planche, par H. Breuil (longueur du cheval 0.50 m).



Fig. 38. — Font de Gaume  
Rhinocéros laineux dessiné au trait rouge (longueur totale 0.70 m).

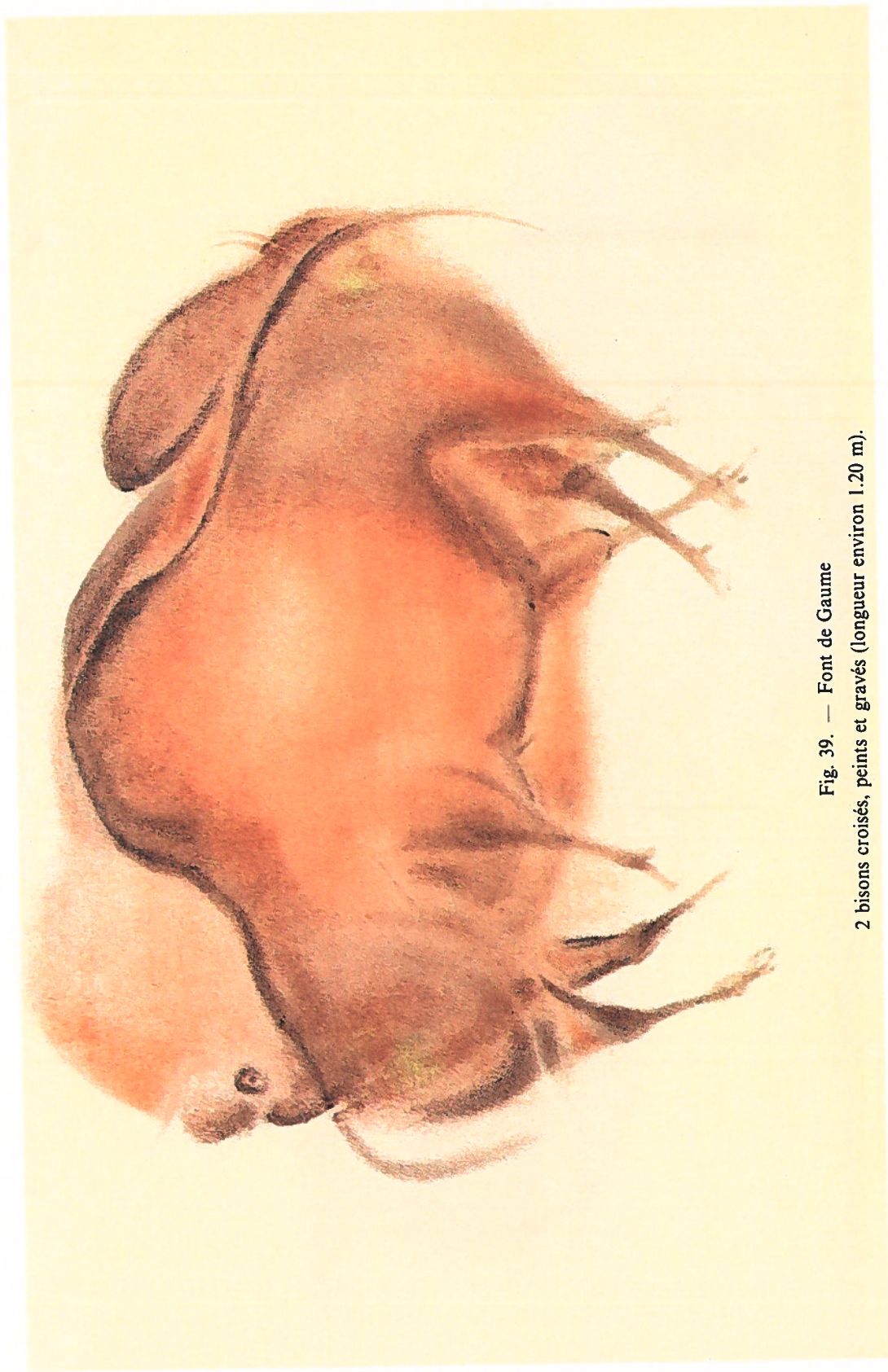


Fig. 39. — Font de Gaume  
2 bisons croisés, peints et gravés (longueur environ 1.20 m).

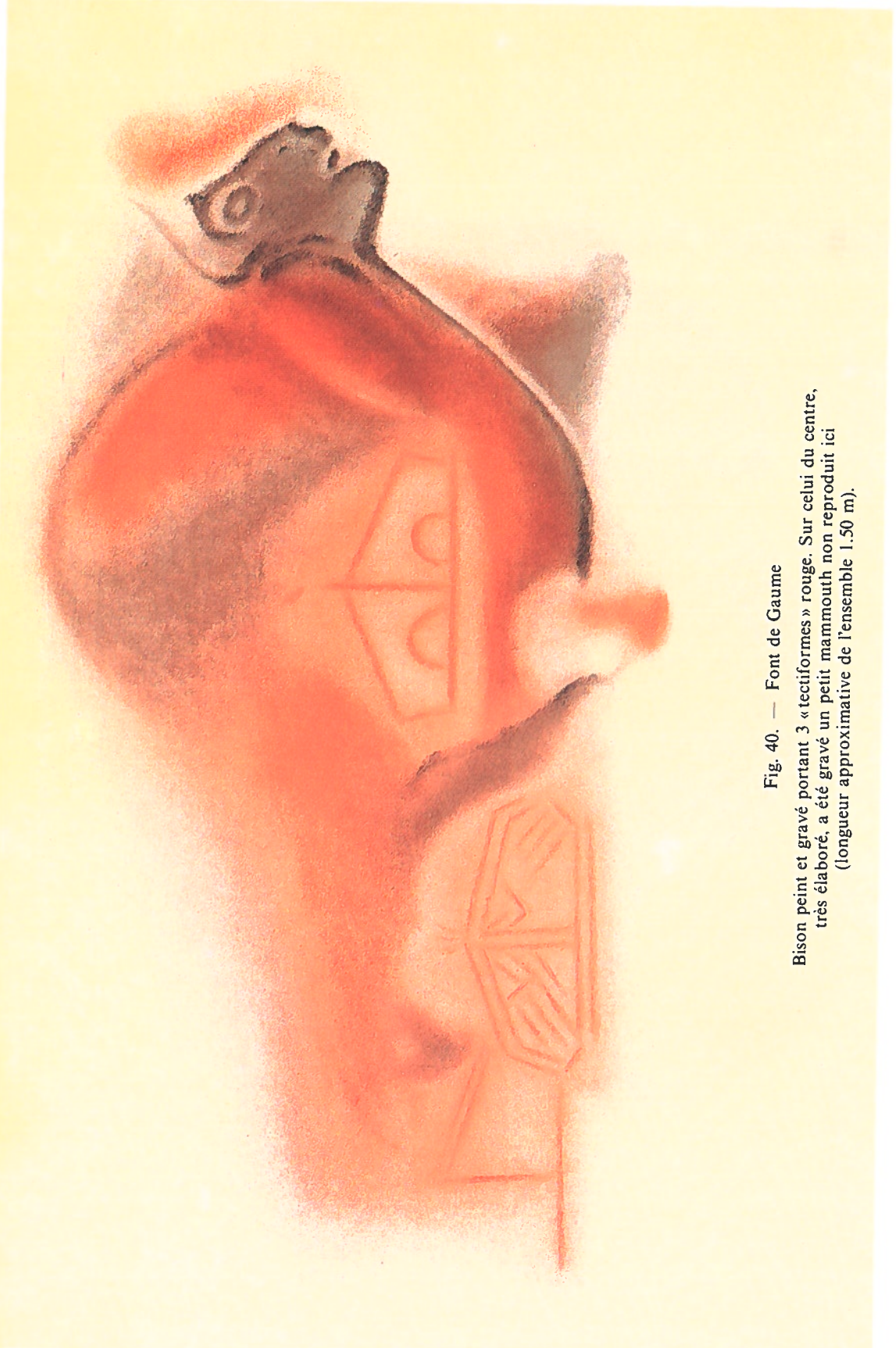


Fig. 40. — Font de Gaume

Bison peint et gravé portant 3 « tectiformes » rouges. Sur celui du centre, très élaboré, a été gravé un petit mammoth non reproduit ici (longueur approximative de l'ensemble 1.50 m).



Fig. 41. — Font de Gaume

Les célèbres « Rennes affrontés » peints et gravés. La composition est remarquable : le mâle (à gauche, repérable par la dimension de ses bois) semble flairer la femelle, à demi effondrée (longueur du groupe 2.45 m).



Fig. 42. — Font de Gaume

Bison gravé et peint. Ce spécimen à l'avant-train hypertrophié, petite tête et membres courts résume bien les caractères essentiels des bisons de la grotte (longueur 1.35 m).



Fig. 43. — Altamira (Santander)

Cheval peint en traits rouges généralement attribué à une phase de décor du plafond plus ancienne que les grands bisons « polychromes » (longueur 1.80 m).



Fig. 44. — Altamira

Classée comme « sanglier », cette figure est en fait un bison, comme l'attestent ses 2 cornes non reproduites ici sur le relevé de H. Breuil (longueur 1.60 m).





Fig. 45. — Altamira

Bison « mugissant » peint et gravé par-dessus un autre bison, dont on aperçoit encore la tête et les membres antérieurs (longueur 1.25 m).



Fig. 46. — Altamira

Un des bisons « assis » pour M. Raphaël. Pour d'autres auteurs, ces animaux sont couchés, galopent ou se roulent dans la poussière (longueur 1,85 m). Il faut signaler que les contours de ces bisons ramassés épousent étroitement des bosses du « plafond », ce qui leur confère un relief remarquable.

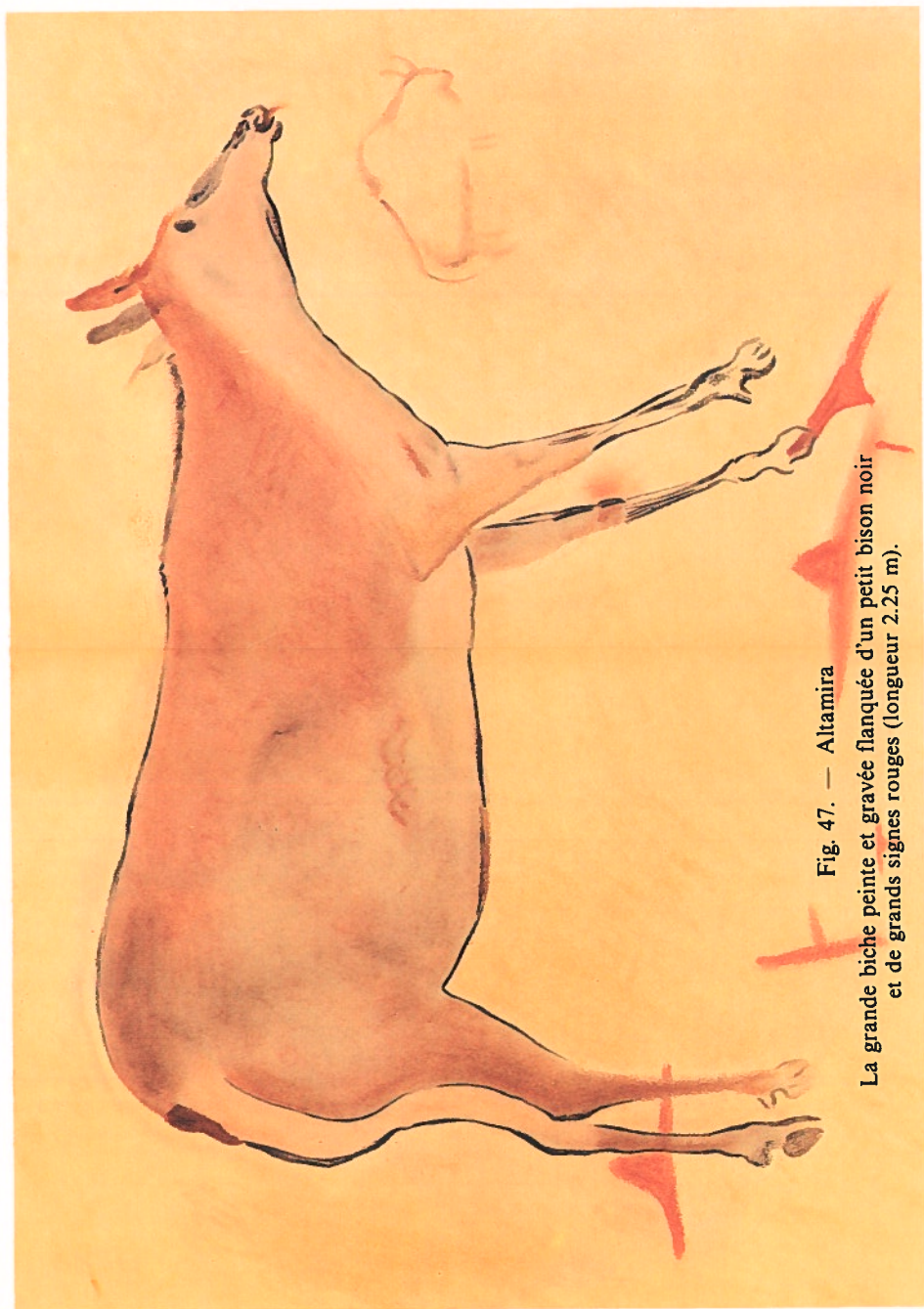


Fig. 47. — Altamira  
La grande biche peinte et gravée flanquée d'un petit bison noir  
et de grands signes rouges (longueur 2.25 m).

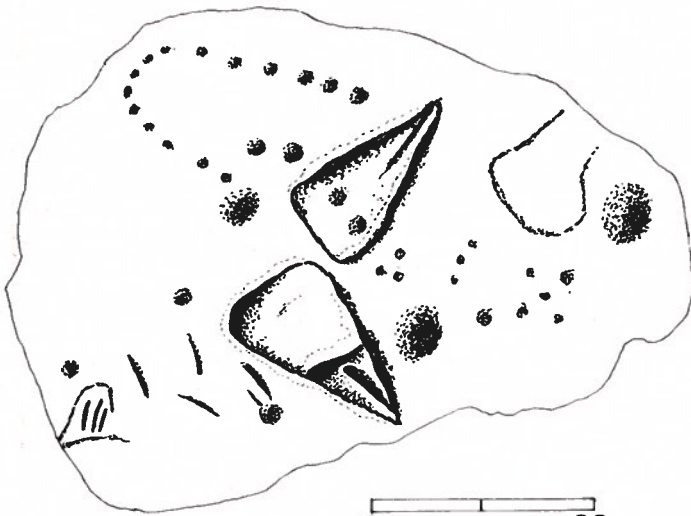


Fig. 48. — Altamira

Bison mâle, noir et rouge, rehaussé de gravures (longueur 2.05 m).



0 20cm



0 20cm

Fig. 49. — La Ferrassie (Dordogne)

2 blocs gravés aurignaciens.

En haut, ce bloc conserve les vestiges de la partie inférieure (ventre + membres) d'un herbivore; de plus on voit une figure ovale, que les gravures du bloc reproduit au-dessous permettent d'interpréter comme une vulve sans sillon médian et, enfin, des cupules en lignes.

En bas, 2 images vulvaires (et peut-être l'esquisse d'une troisième); des bâtonnets et des cupules sont également profondément incisés sur ce bloc.



Fig. 50. — Le Gabillou (Dordogne)

Personnage mi-humain, mi-animal dit « le Sorcier ». Placé à proximité d'un signe quadrillé, il est au fond de la grotte. La tête est celle d'un bison, avec cornes et barbe, et il est peut-être pourvu d'une queue. Plus qu'un homme déguisé en bison, cette créature est une habile synthèse graphique de caractères animaux et indiscutablement humains (hauteur 0.37 m).



Fig. 51. — Altamira

Groupe de peintures/gravures du « plafond peint » que H. Breuil décrit comme les restes d'une grande biche (tête à gauche) et d'un bison (arrière-train) tournés tous deux à gauche ; en sens opposé, une petite biche leur est superposée. A gauche, un ovale vertical que M. Raphaël interprète comme un œil (longueur de l'ensemble 2 m environ).

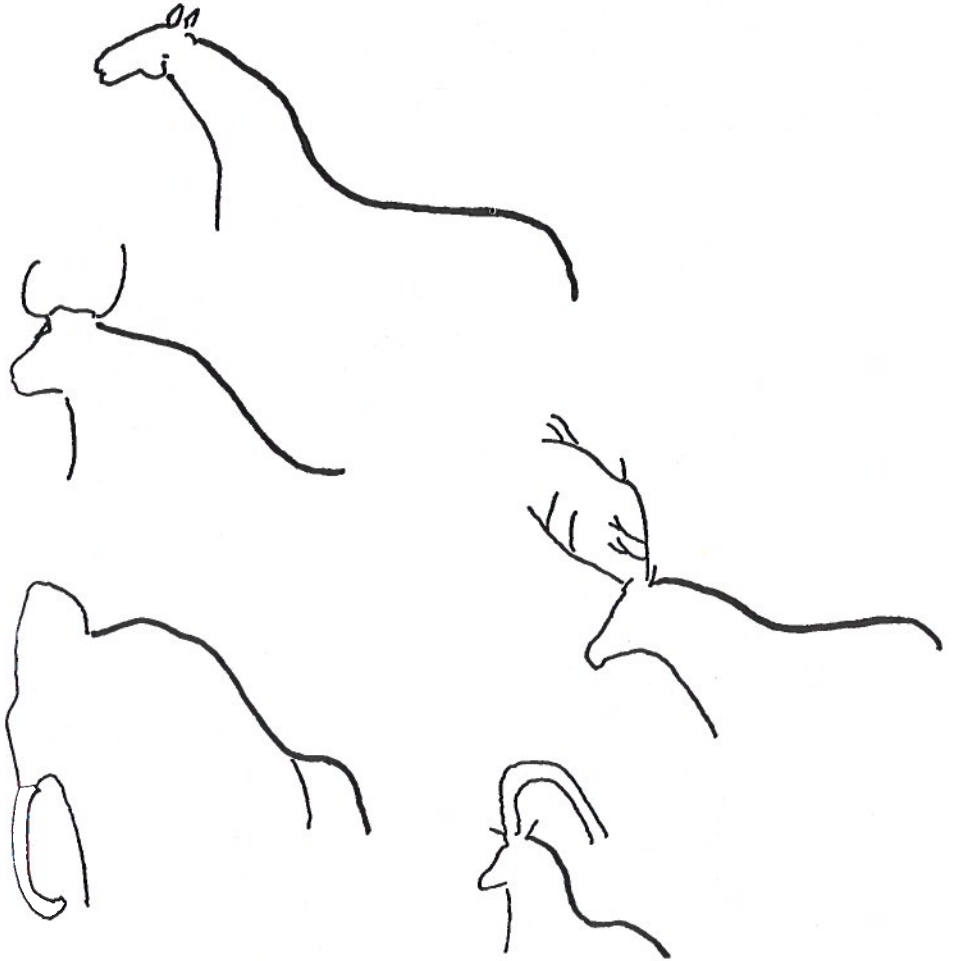


Fig. 52. — La courbe cervico-dorsale, très accentuée pour les animaux appartenant aux phases les plus anciennes de l'art pariétal (cf. dessins ci-dessus), est la véritable « charpente » des figures archaïques pour A. Leroi-Gourhan. « Pendant la période d'apogée de l'art des cavernes, les variations de la courbe cervico-dorsale s'affinent et permettent de distinguer non seulement l'espèce, mais le taureau de la vache... » (cf. figure 5) (A. Leroi-Gourhan, *les Racines du Monde*, éditions Belfond, p. 238).



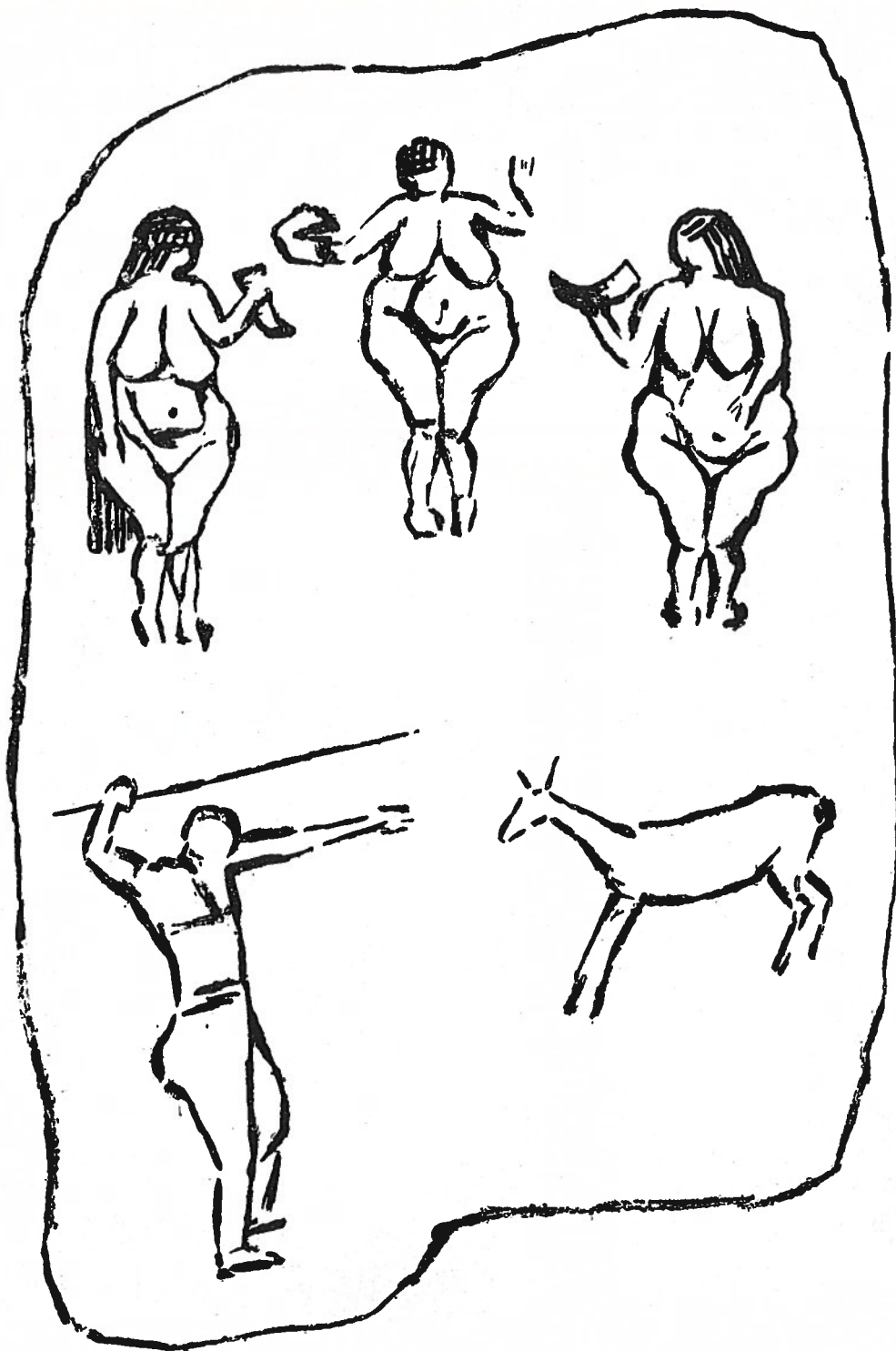


Fig. 53. — Laussel (Dordogne)

Disposition (hypothétique) des bas-reliefs proposée par Zamiatnine et évoquée par M. Raphaël. Cette reconstitution est considérée comme « sans rapport avec la réalité observée » [lors des fouilles] (H. Delporte).  
« Note sur la structuration et la signification de l'art paléolithique mobilier », Altamira Symposium, Madrid, p. 189).



a.



b.



c.



d.

Fig. 54. — Laussel

Photos montrant 4 des 5 blocs portant des figurations humaines, (en partie reconstituées par Zamiatnine pour son schéma d'ensemble, cf. fig. 53). En d, la célèbre « Vénus à la corne » (environ 0.40 m de hauteur). En b, la « Vénus de Berlin » tient un objet comparable (0.30 m). En a, la « Vénus à la tête quadrillée » (0.40 m). En c, le « chasseur de Laussel » (0.48 m) considéré comme un torse masculin, il ne possède, en fait, aucun attribut sexuel clairement visible.  
(Clichés Musée de l'Homme).

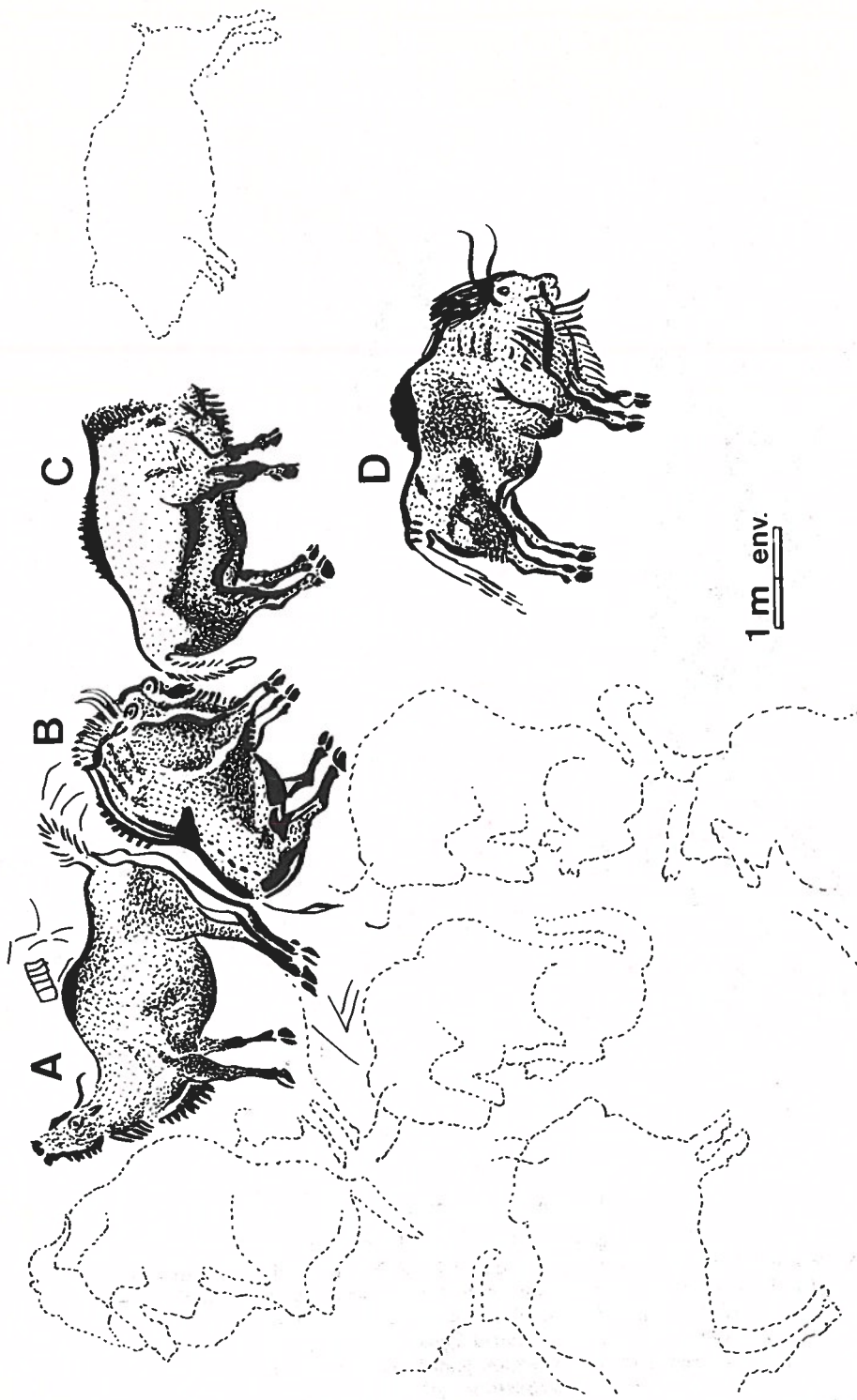


Fig. 55. — Altamira

Le « volet droit » du « plafond peint » selon M. Raphaël. A : le bison « mugissant » ; B : le bison « à la tête attachée » ; C : le bison acéphale « donc mort » ; D : le bison « ensorcelé » (d'après les relevés de H. Breuil).



Fig. 56. — Altamira

« Le volet gauche » du plafond d'Altamira.

A : la grande biche ; B : le bison « leader » ; C : le bison « au dos arrondi » ;  
 D et E : le couple de petits bisons noirs ; F : le bison « assis sur son  
 arrière train » ; G : « le bison-magicien » et la biche.

En rouge, une partie des autres figures dans cette zone.  
 Il s'agit essentiellement de signes peints, parfois très grands,  
 ou gravés (« aviformes », « huttes »...)

Schéma établi en assemblant les fig. 3, 4 et la pl. VI de l'édition de 1935.  
 (Montage de G. Tosello d'après les relevés de H. Breuil).



Fig. 57. — El Castillo

Bisons, biches et main négative. Le bison aux membres repliés a souvent été rapproché de ceux d'Altamira (cf. fig. 24, 26). La position des 2 biches, superposées (?) au bison, évoque pour M. Raphaël un exemple d'Altamira (cf. fig. 51, longueur 0.90 m).

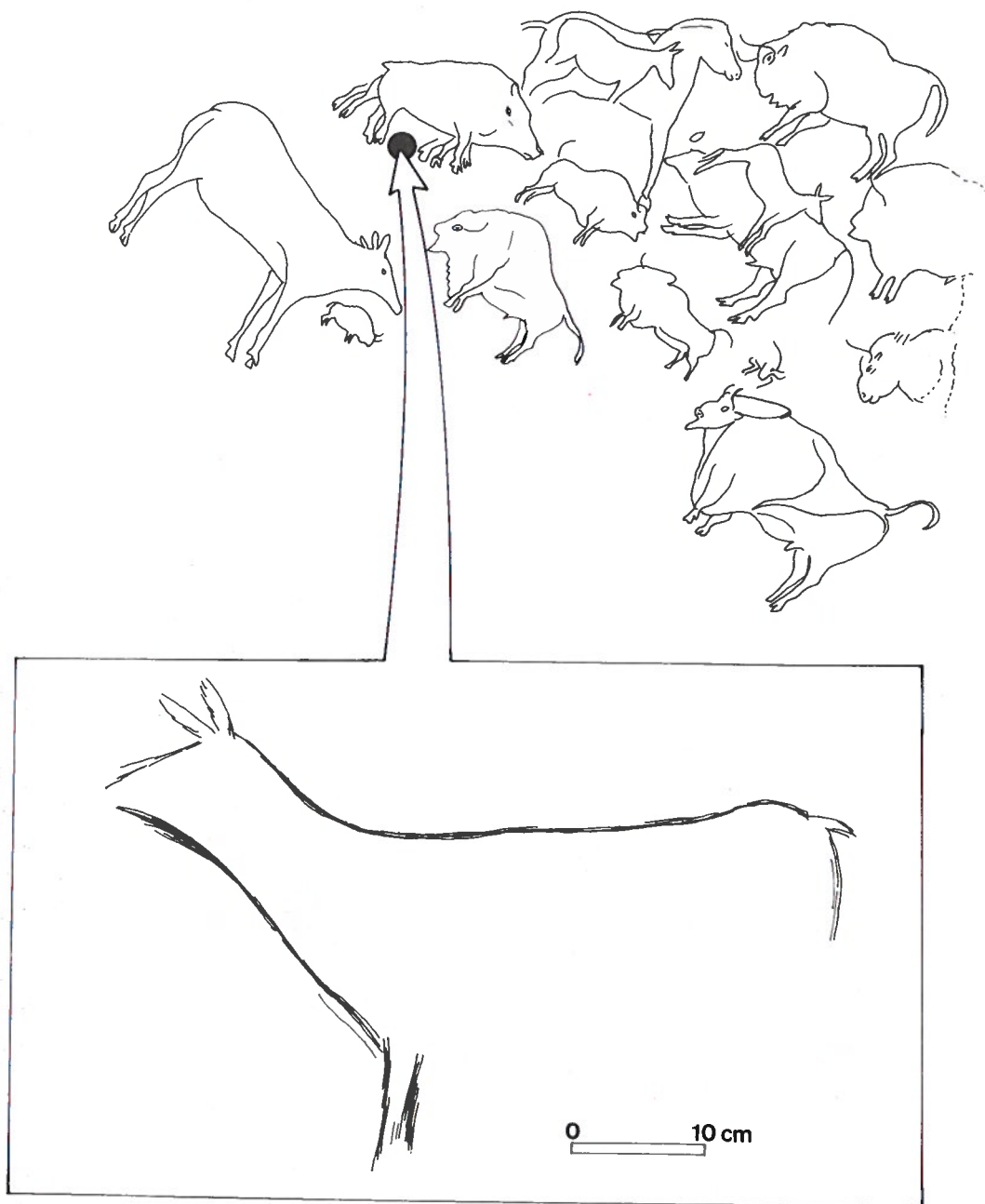
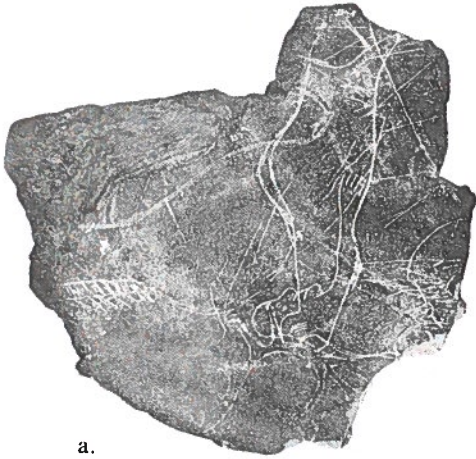


Fig. 58. — Altamira

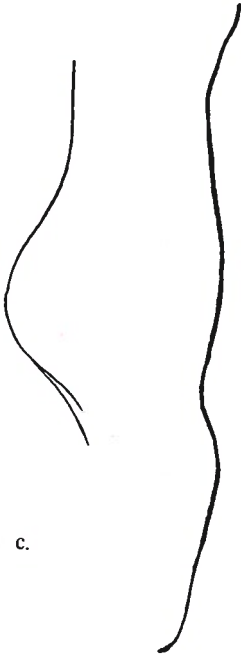
« L'autre » biche qui, selon M. Raphaël, précédait la grande (fig. 47).  
 H. Breuil la situe « sous le ventre du sanglier » en attitude de marche  
 (point noir sur le schéma) sans plus de précision.



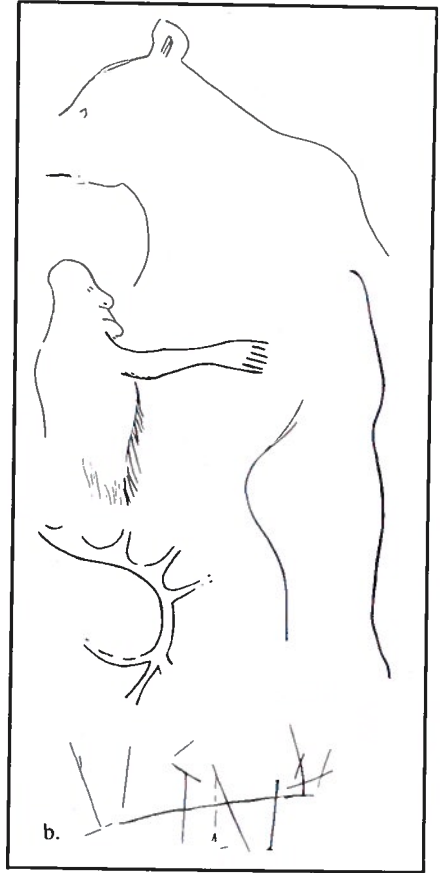
Fig. 59. — El Castillo Plan de la grotte, selon H. Alcalde del Rio.



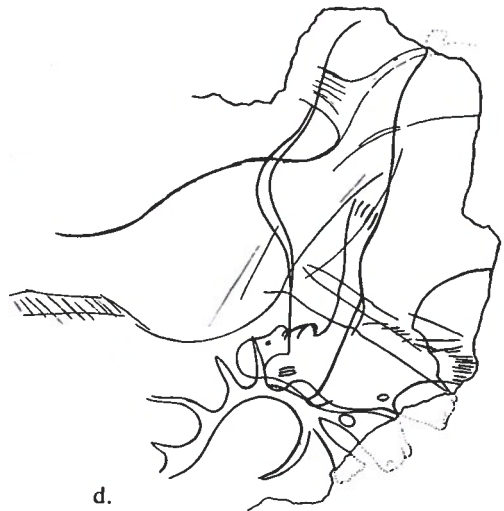
a.



c.



b.



d.

Fig. 60. — La Colomnière (Ain).  
Os gravé dont les différentes lectures (cf.  
texte de M. Raphaël p. 131) sont regroupées  
sur cette planche.

a. Photo de l'os dans la publication  
originale.

b. Les thèmes relevés par Mayet et Pissot :  
ours, homme, « corps féminin », bois de  
renne et lignes entrecroisées.

c. Détail du « corps féminin ».

d. Lecture de H. Breuil : « le corps féminin  
semble bien là, mais si l'on fait tourner le  
relevé de 90° vers la droite, il « disparaît »  
au profit de 2 cervico-dorsales (ours pour  
le « dos » de la « femme » et renne pour le  
« ventre ». Il s'agit bien d'un « lusus ».



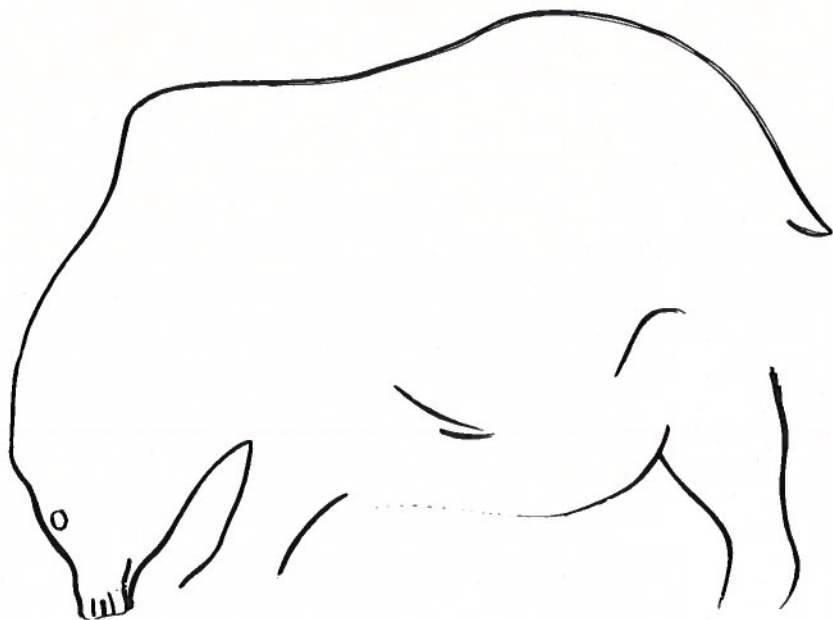


Fig. 61. — Venta de la Perra (Vizcaya)

Ours gravé. Son orientation varie au fil des reproductions dans les *Cavernes de la région Cantabrique* comme le signale M. Raphaël.

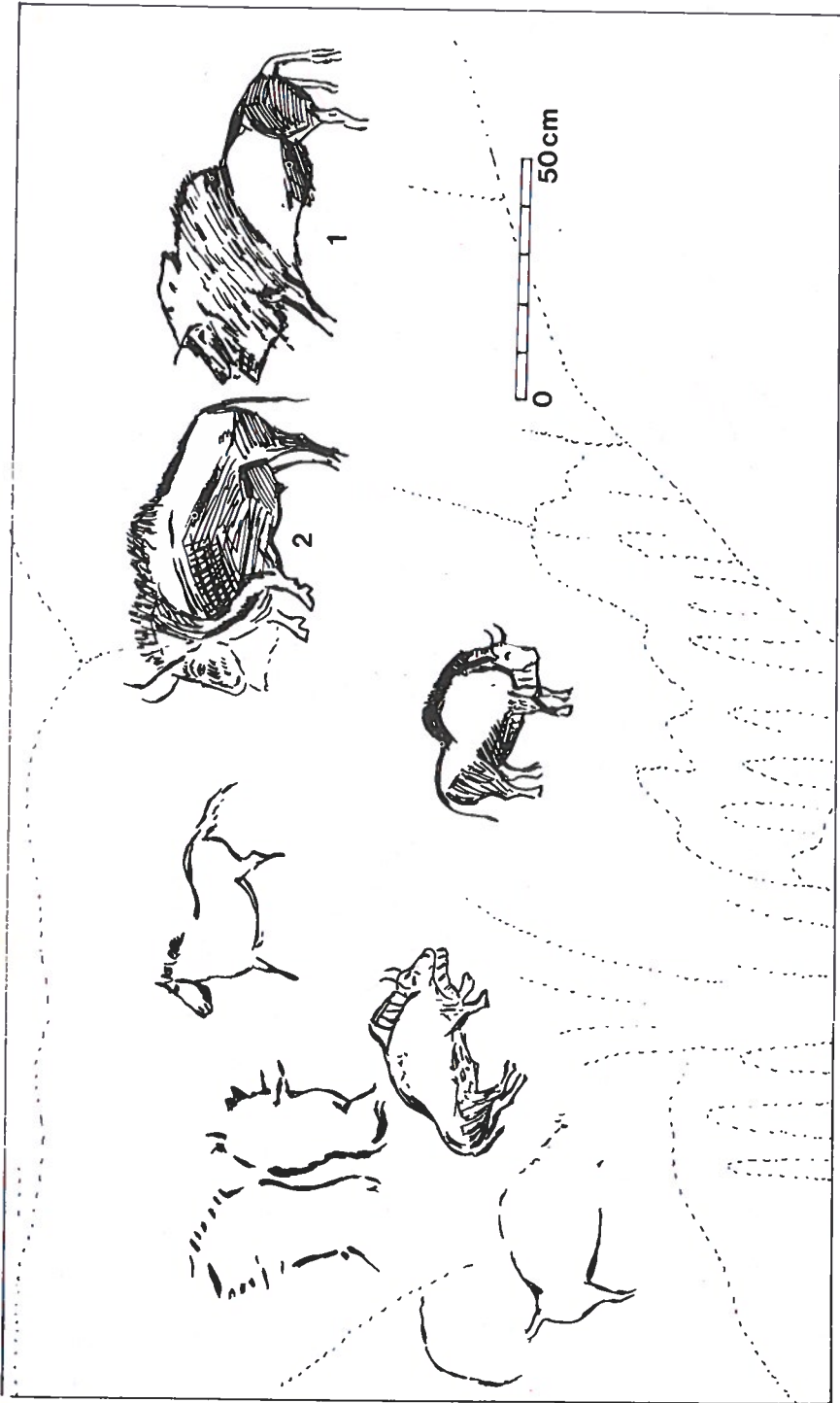


Fig. 62. — Santimamine (Vizcaya)

Le groupe IX (dessins au trait noir) de Santimamine souvent décrit comme « panneau principal » ou « composition centrale ».

En pointillés, les principales lignes de relief.

Les bisons 1 et 2, dont l'orientation est incertaine dans la publication, sont en fait en position légèrement ascendante par rapport à un sol horizontal idéal.

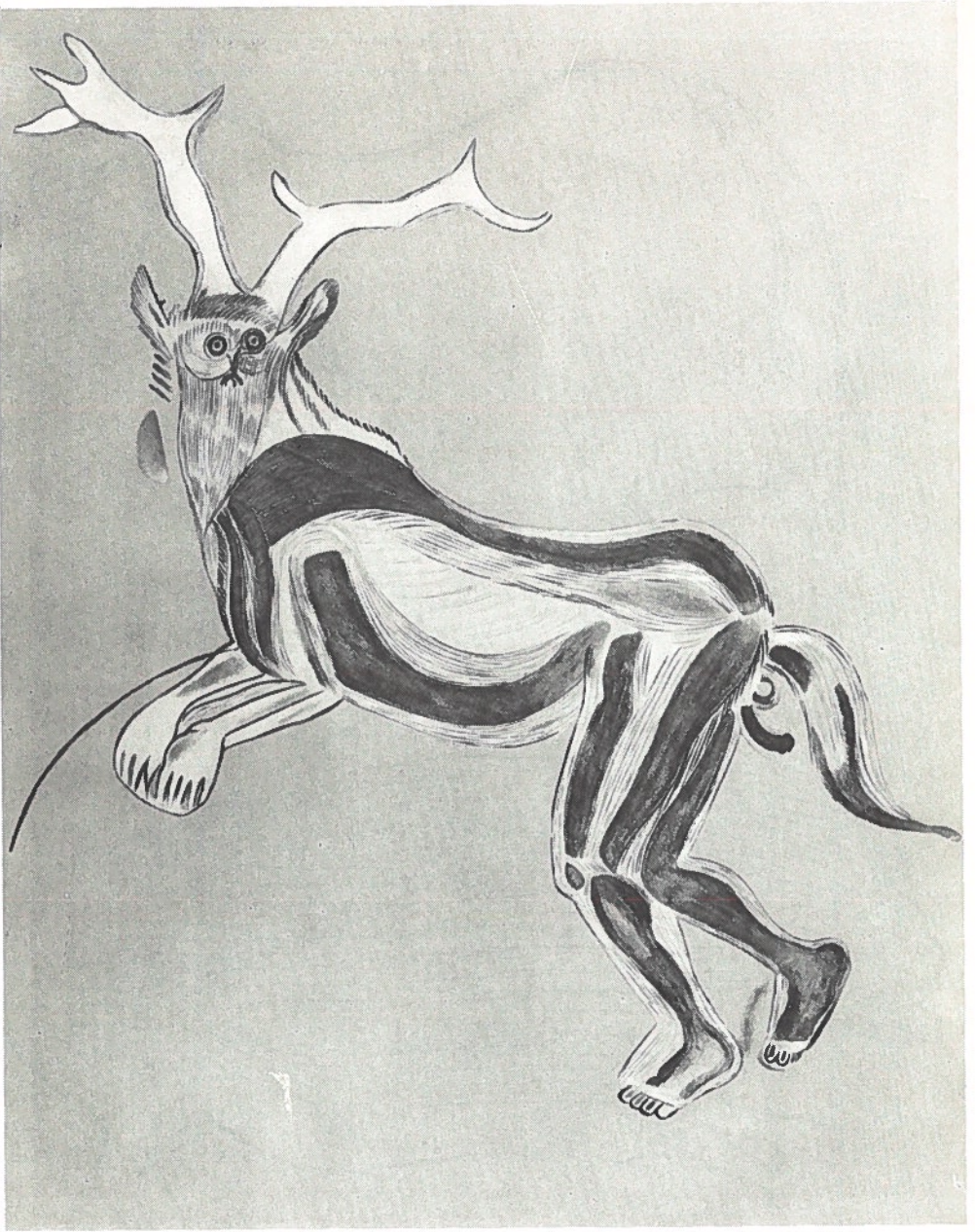


Fig. 63. — Les Trois-Frères (Ariège)

« Le Dieu Cornu » est la plus populaire des figures de « sorciers » paléolithiques (cf. fig. 50). Dissimulé dans une cheminée du « Sanctuaire », il domine littéralement un incroyable enchevêtrement de gravures animales. Là encore, il s'agit d'une combinaison de caractères animaux : bois et oreilles de cervidé, queue de loup, visage de chouette/homme mais les jambes sont incontestablement humaines. Pourtant, afin de rappeler encore l'animal, la silhouette est penchée vers l'avant. Un fait est étonnant : alors que, numériquement, le bison domine le bestiaire des Trois-Frères, rien dans cette silhouette ne lui est attribuable, ainsi que le remarque D.Vialou.



Fig. 64. — El Castillo

Les 2 bisons gravés «tout au fond du recoin aux tectiformes». Ils ne sont effectivement pas localisés avec plus de précision (longueur du bison du haut : 0.46 m ; celui du bas : 0.52 m).

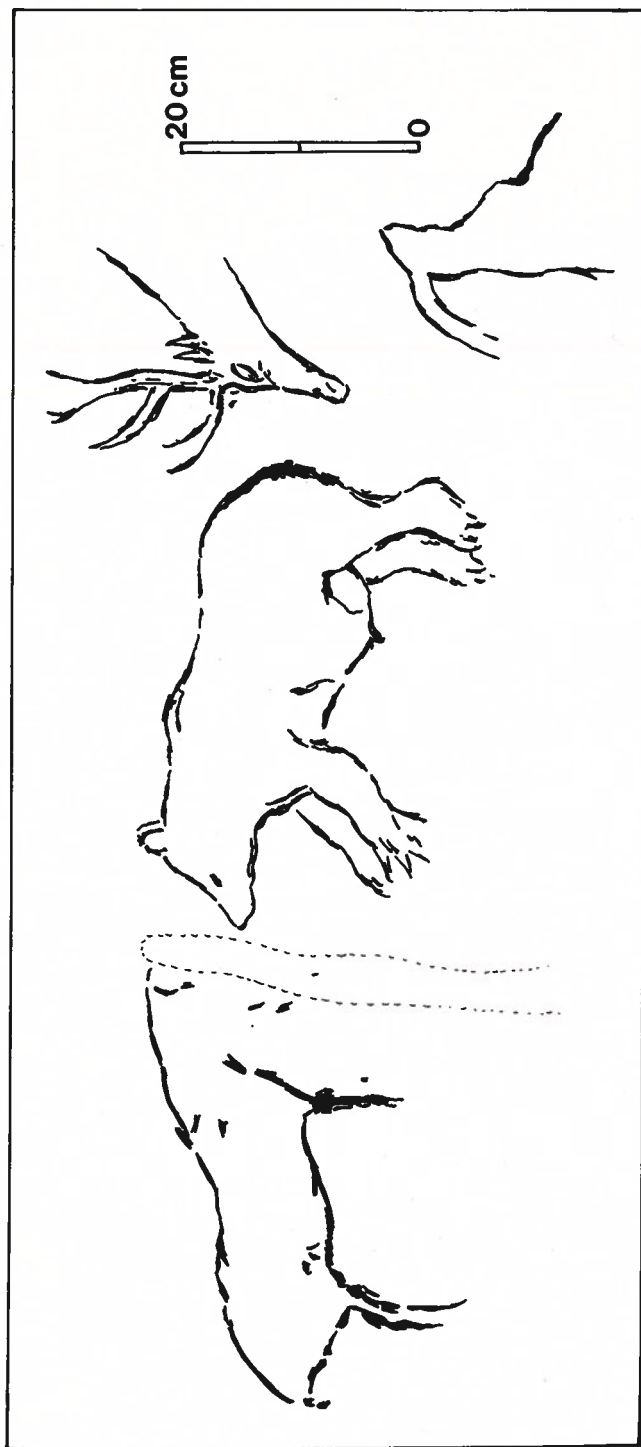


Fig. 65. — Santimamîne

Le groupe VIII (dessins au trait noir). De gauche à droite on voit :

— Un animal acéphale tourné à droite, dans lequel M. Raphaël reconnaît une jument.

— Un ours, une tête de cerf en position tombante et un protomé de bouquetin en position ascendante.

Ce groupe est immédiatement à droite du « panneau principal » n° IX (cf. fig. 62). En pointillé, le renforcement de la paroi séparant le cheval des autres animaux.

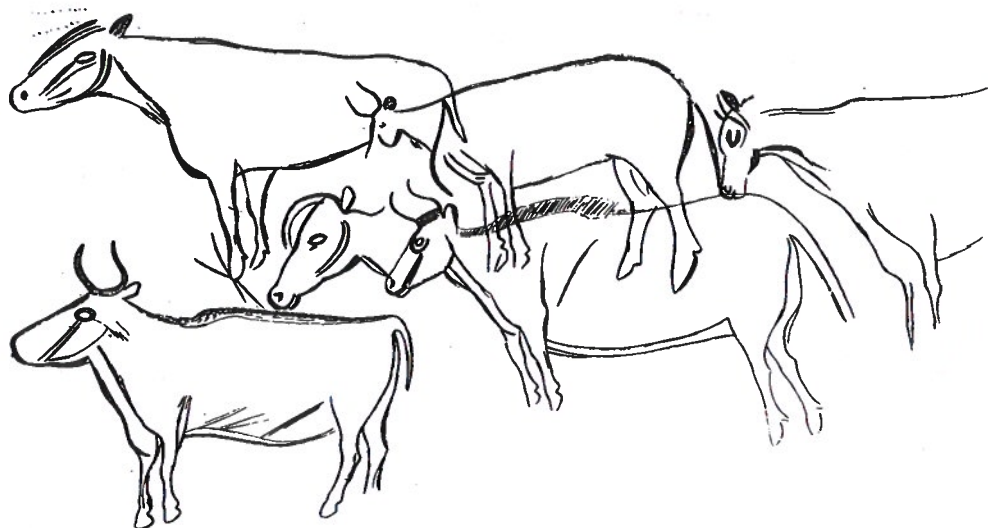


Fig. 66. — La Loja (Santander)

Groupe de 5 bovinés et d'un « carnassier » (peut-être un loup) gravés selon H. Breuil.  
En fait, l'animal en haut à gauche est plutôt un cheval ; quant à l'avant-train à droite,  
le qualificatif de « carnassier » ne lui convient guère (longueur de l'ensemble 1.70 m).

# SOMMAIRE

Présentation : <i>Patrick Brault</i> .....	5
L'ART PARIÉTAL PALÉOLITHIQUE .....	13
<i>Avertissement I</i> .....	15
<i>Avertissement II</i> .....	18
Chapitre I - Les fondements de l'art pariétal .....	21
Chapitre II - La magie de la main .....	51
Chapitre III - La composition de la bataille magique d'Altamira ...	79
RÉFLEXIONS MÉTHODOLOGIQUES SUR L'INTERPRÉTATION DE L'ART QUATERNAIRE .....	109
<i>Avertissement</i> .....	110
SUR LE CONCEPT DE PROGRÈS HISTORIQUE .....	185
MAX RAPHAEL, une biographie : <i>Claude Schaefer</i> .....	205
Post-face : <i>Jean-Paul Simon</i> .....	217
BIBLIOGRAPHIE .....	219
TABLE DES FIGURES .....	226
<i>Avertissement</i> .....	227

## RÉFÉRENCES ICONOGRAPHIQUES :

Les figures reproduites ici sont extraites des publications suivantes.

- Alcade del Rio H. ; Breuil H. ; Sierra L., *Les cavernes de la région cantabrique, peintures et gravures murales des cavernes paléolithiques*, Monaco, 1912. (fig. 1, 2, 3 b, 4, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 57, 59, 61, 64, 66).
- Aranzachi T. de ; Barandiaran J.M. de ; Eguren E. de, « *Exploraciones de la caverna de Santimamine* ». « *Primera memoria : figuras rupestres* ». Bilbao, 1925 (fig. 62, 65).
- Bégouën H. ; Breuil H., « *Les cavernes du Volp : Trois Frères - Tuc d'Audoubert* ». Travaux de l'Institut de Paléontologie Humaine, Paris, 1958 (fig. 63).
- Breuil H. ; Obermaier H., *The cave of Altamira at Santillana del Mar*, Madrid, 1935 (fig. 23, 24, 25, 26, 28, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 51).
- Capitan L. ; Breuil H. ; Peyrony D., *La Caverne de Font de Gaume aux Eyzies (Dordogne), peintures et gravures murales des cavernes paléolithiques*, Monaco, 1910 (fig. 17, 18, 19, 20, 21, 22, 27 a, 37, 38, 39, 40, 41, 42).
- Capitan L. ; Breuil H. ; Peyrony D., *Les Combarelles aux Eyzies (Dordogne), peintures et gravures murales des cavernes paléolithiques*, Paris, 1924 (fig. 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 27 b).
- Capitan L. ; Breuil H. ; Peyrony D. ; Bourrinet P., « Les gravures sur cascade stalagmitique de la grotte de la Mairie à Teyjat (Dordogne) ». *Congrès Internationaux d'Anthropologie et d'Archéologie Préhistorique*, 14<sup>e</sup> session, Genève, 1912 (fig. 5).
- Cartailhac E. ; Breuil H., « Peintures et gravures murales des cavernes pyrénéennes : III. Niaux (Ariège) », *L'Anthropologie*, t. XIX, 1908, p. 15-46 (fig. 6, 7, 36).
- Gausсен J., « La grotte ornée de Gabillou (près Mussidan, Dordogne) », Publications de l'Institut de Préhistoire de l'Université de Bordeaux, mémoire n° 3, Bordeaux, 1964 (fig. 50).
- Leroi-Gourhan A., *Les racines du Monde (entretiens avec C.-H. Roquet)*, Paris, Belfond, 1982 (fig. 52).
- Mayet L. ; Pissot J., « Abri sous roche préhistorique de la Colombière, près Poncin (Ain) ». *Annales de l'Université de Lyon*, série 1, vol. 39, 1915 (fig. 60).
- Les figures 49, 55, 56, 58 sont de G. Tosello. (55, 56, 58 : d'après des relevés de H. Breuil).
- Rivière E., « Les dessins gravés de la grotte de la Mouthe (Dordogne) ». *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, 17 octobre 1901, p. 509-517 (fig. 3 a).
- Zamiatnine S., N., *Gagarino*, Moscou-Léningrad, 1934 (fig. 53).

---

Achévé d'imprimer  
sur les presses de  
l'imprimerie  
FONTAG PRESS  
à Limoges  
Décembre 1986