

PATRICK PAILLET

# Qu'est-ce que l'art préhistorique ?



CNRS EDITIONS



## Présentation de l'éditeur



L'irruption soudaine des images au début du Paléolithique supérieur, il y a environ 40 000 ans, révèle les extraordinaires capacités cognitives des premiers hommes modernes et pose la question de leur origine, de leur enracinement culturel. D'où viennent ces comportements symboliques ?

L'émergence de l'art, même si elle procède d'une longue maturation qui n'a laissé que d'imperceptibles traces, est bien un phénomène assez brutal à l'échelle de la Préhistoire. L'image occupe soudainement, envahit même parfois, le quotidien des hommes. Dans les grottes ou sur les objets, elle exprime une nouvelle façon de penser le monde, de penser l'autre, d'organiser la vie sociale et spirituelle, de se situer par rapport au vivant. Ces objets ornés, dont la fonction et l'usage demeurent souvent mystérieux, ces grottes peintes et gravées, ne sont pas simplement des œuvres à contempler. Elles nous parlent des hommes et des sociétés de la Préhistoire, des artistes eux-mêmes. Elles en révèlent parfois la nature profonde, l'identité, l'intimité.

Cet ouvrage fait le point sur ce que nous savons aujourd'hui de l'art paléolithique dans son extrême diversité chronologique, culturelle et expressive, mais également dans la multiplicité des approches scientifiques dont il fait l'objet. Richement illustré, il donne à voir la genèse de ce qui est sans conteste une des plus importantes activités humaines.

*Patrick Paillet est préhistorien et maître de conférences au Muséum national d'Histoire naturelle.*



Patrick Paillet

# Qu'est-ce que l'art préhistorique ?

L'Homme et l'Image au Paléolithique

**CNRS ÉDITIONS**

15, rue Malebranche – 75005 Paris

Collection « Le passé recomposé »  
dirigée par Sophie A. de Beaune

*Faire le point sur un thème particulier,  
proposer une thèse inédite ou simplement tordre le cou  
à une idée reçue, tel est l'esprit de cette série  
de petits essais d'histoire et d'archéologie.*

Déjà parus

- Sophie A. de Beaune, *L'homme et l'outil*, 2008 (rééd. 2015)  
Brian Hayden, *L'homme et l'inégalité*, 2008 (rééd. 2013)  
François Valla, *L'homme et l'habitat*, 2009  
Anne-Marie Tillier, *L'homme et la mort*, 2009 (rééd. 2013)  
Laure Fontana, *L'homme et le renne*, 2012  
René Treuil, *Le mythe de l'Atlantide*, 2012  
François Sigaut, *Comment Homo devint faber*, 2012  
Catherine Wolff, *L'armée romaine*, 2012  
Éric Baratay, *Bêtes des tranchées*, 2013 (rééd. 2017)  
Thierry Bonnot, *L'attachement aux choses*, 2014  
Dominique Casajus, *Histoire d'un vieil alphabet africain*, 2015  
Fanette Laubenheimer, *Boire en Gaule*, 2015

Sculpture sur bois de renne  
(10,5 cm x 7 cm x 2,2 cm),  
Musée national de Préhistoire  
(Les Eyzies-de-Tayac), dépôt du MAN,  
photo P. Jugie, RMN.

Maquette : © SYLVAIN COLLET

© CNRS ÉDITIONS, Paris, 2018  
ISBN : 978-2-271-11878-3  
ISSN : 1958-0061

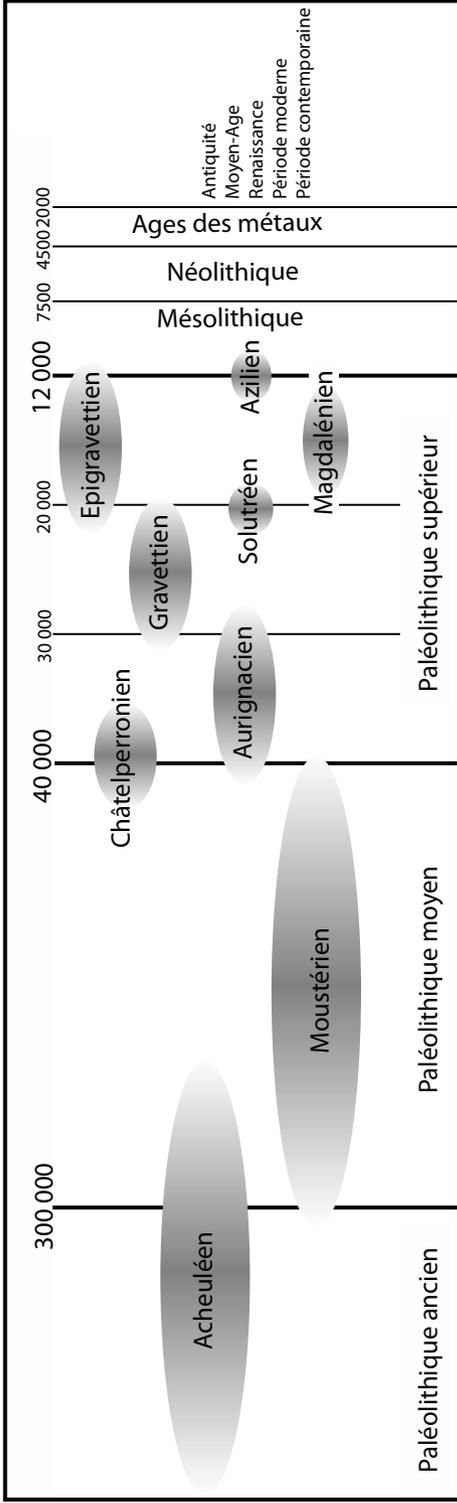
*À Elena, Héloïse et Raphaël pour leur admirable patience*

# Sommaire

Introduction.....	11
Chapitre 1. L'« art », un terme ou un concept à définir...	23
Chapitre 2. L'art préhistorique est-il « symbolique » ? .....	29
Chapitre 3. Une entrée précoce dans la Préhistoire et quelques résistances .....	35
Chapitre 4. Un monde sans image ? .....	51
Chapitre 5. Du monumental à la miniature. L'art hors du temps des hommes et l'art au quotidien .....	65
Chapitre 6. Décor et fonction des objets d'art.....	81
Chapitre 7. Grottes et pratiques symboliques .....	93
Chapitre 8. L'art et la nature <i>vs</i> l'art et ses territoires.....	109
Chapitre 9. Bestiaires de la Préhistoire .....	123
Chapitre 10. Anticonformisme de l'image humaine.....	147
Chapitre 11. Langage de signes et communication graphique. Sémiologie de l'art préhistorique.....	165
Chapitre 12. Les techniques et les outils des artistes.....	175
Chapitre 13. Les expressions de l'espace et du temps.....	189
Chapitre 14. La chronologie de l'art à l'épreuve des techniques, du style et des datations.....	203
Chapitre 15. À la recherche du sens perdu.....	245

Chapitre 16. Une recherche qui évolue. L'archéologie des grottes ornées et sa genèse.....	259
Chapitre 17. De la conservation à la valorisation : l'ère des <i>fac-similés</i> .....	271
Conclusion.....	279
Glossaire.....	283
Bibliographie.....	295
Index des sites par pays.....	341
Remerciements.....	349





âges exprimés en années avant le présent (1950)



# Introduction

Il n'y a pas aujourd'hui et il n'y a peut-être même jamais eu de société sans images. La culture visuelle est mondiale. Quand nous nous interrogeons sur le rapport entre l'homme et l'image, nous questionnons directement le langage commun de l'humanité actuelle. Les enjeux de l'image sont considérables dans la société, au moins depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. La matière visuelle sature massivement notre environnement et règne sans partage. Elle est produite et multipliée industriellement grâce à d'innombrables vecteurs et sur de nouveaux supports, parfois indestructibles, accumulée, conservée et diffusée sans limite. Le pouvoir d'aliénation de l'image est important. Elle tient cette puissance du paradoxe qui l'anime, être à la fois puissamment persuasive et résolument irréelle. Le rapport ambigu que l'image établit sans cesse entre le réel et le virtuel, entre l'objectivité et la subjectivité, est conforté, transcendé même, à l'ère de la production exponentielle et de la circulation planétaire des icônes, par le fait de son omniprésence indifférenciée dans notre quotidien. Nous vivons simultanément avec des images de tous les temps, qui mêlent indistinctement le passé et le présent, et de tous les ailleurs. Au fur et à mesure que nous les consommons de manière passive, leur fonction sociale première se dilue. La pensée est engloutie dans le bain des images irréelles, parfois métaphoriques, souvent transparentes. La culture du visuel étouffe celle de la parole qui reliait il y a peu encore les êtres humains entre eux. Penser l'homme et l'image aujourd'hui, c'est se confronter à la médiatisation instrumentalisée du monde, au mensonge et à la manipulation, décrits par Laurent Gervereau<sup>1</sup>, depuis que les médias ou la publicité ont fait leur les images à des fins mercan-

---

1. Gervereau, 2004, 2006, 2011.

tiles ou idéologiques. Les images mentent, elles trahissent, mais sont-elles capables de tuer ? La « violence du visible ? » interroge Marie-José Mondzain<sup>2</sup>. Nous touchons là les effets pervers de la propagande provoqués par la prolifération des images dévoyées dans nos sociétés occidentales, des images dont nous perdons le contrôle. Mais au-delà de ces « images-outils » ou de ces « images-objets », de ces formes visuelles désincarnées, de ces marchandises détournées de leur sens originel et de leur fonction symbolique et sociale première, d'autres images, qui participent aussi de l'immense spectacle iconique qui nous entoure, restituent leur fondement même, c'est-à-dire leur usage et leur rôle oublié dans la communication et l'échange entre les humains. Les détournements économiques ou idéologiques régulièrement opérés dans bien des images ont travesti leur valeur originelle, et gommé leur dimension esthétique, émotionnelle, sémantique, historique, mémorielle... Un retour aux valeurs d'échange plutôt que d'usage est salutaire, pour nous rappeler que les images ont été créées intentionnellement pour porter un propos, exposer un point de vue, transmettre un message et même fonctionner en réseau, c'est-à-dire en relation avec un ou plusieurs récepteurs. La force de l'image-symbole réside dans cette capacité de porter du sens au-delà même de ses seuls attributs, dans un contexte, une histoire et une temporalité spécifiques. Elle peut également changer de sens selon les périodes ou les sociétés concernées. Elle n'est pas monosémique. Ce qui compte ce n'est pas tant la recherche de la ou des significations de l'image. Ce qui est capital, c'est ce qu'elle nous dit de son ou de ses auteurs, de leur manière de penser et de voir le monde et de leur subjectivité. Il est vrai que même les images-symboles sont dénuées d'objectivité. De toute façon, celle-ci ne saurait exister puisque les images sont, par définition, des reflets ou des ombres, telles que Platon les définissait originellement, et des interprétations du réel ou d'une certaine réalité. Le caractère d'objectivité supposé est un leurre car l'image est toujours une représentation, forcément distincte de ce qu'elle représente. Elle n'apporte ou ne révèle aucune vérité en elle-même, mais elle devient signifiante du réel à travers

---

2. Mondzain, 2002.

son contexte de production, son support ou son usage. Cette dépendance rend l'image fragile, mais elle tire une force de cette extraordinaire liberté qu'elle possède, qui constitue aussi son ambiguïté, «de ne pas être ce qu'elle représente, mais [de] ressembler à ce qu'elle n'est pas<sup>3</sup>». L'image naturelle, constituée sans le concours de l'homme mais perçue par lui, et l'image artificielle, produite à partir d'une restitution de la réalité par le dessin ou la peinture ou à partir du réel directement par la photographie, la vidéo ou tout autre médium, sont l'une et l'autre de pures illusions. Elles prennent donc en charge à leur manière, selon leur propre technique de fabrication, l'interprétation de la réalité, tantôt symbolisée ou fantasmée, tantôt rêvée ou imaginée. Que les images soient mentales, c'est-à-dire purement psychiques, de nature consciente (mémoire, imagination, etc.) ou inconsciente (rêve, hallucinations, etc.), ou qu'elles soient perceptives, provoquées par des stimulations visuelles, qu'elles entretiennent ou non un rapport direct ou analogique avec ce qu'elles représentent, qu'elles soient visuelles ou non, fixes ou animées, elles partagent un caractère commun. Elles sont élaborées à partir de mécanismes physiologiques, ceux de la vision et de la perception immédiate et instantanée, que l'on peut qualifier de regard extérieur, et à partir de mécanismes psychiques et mémoriels spécifiques à chaque individu, c'est-à-dire le regard intérieur. Ils semblent indépendants ou étrangers l'un à l'autre et pourtant ces deux regards sont complémentaires. Portés sur le monde, qu'ils transforment radicalement, ils sont à la source de toutes nos activités imageantes, individuelles ou collectives. La principale, qui nous occupe dans cet ouvrage et à laquelle nous faisons spontanément référence, est l'image matérielle ou «représentation».

C'est la «fabrique» de ces images matérielles durant la Préhistoire que nous allons explorer à présent. Il s'agira autant des images perçues par les hommes préhistoriques que de celles nées dans les méandres de leur cerveau. Depuis le début du Paléolithique supérieur\*, pour communiquer et transmettre des messages ou des savoirs, les sociétés ne cessent de produire

---

3. Huyghe, 2006, p. 10.

des images, qui sont partout. Familières dans l'environnement d'*Homo sapiens*, elles sont préservées dans leur quotidien par le truchement de la parure et des objets (armes, outils, etc.), portés au cou, au poignet, à la ceinture, ou ailleurs et hors de leur quotidien, dans l'obscurité plus ou moins profonde des abris et des grottes. Par tous les procédés des arts graphiques et plastiques, qu'ils inaugurent au seuil de leur propre modernité, les hommes produisent quantité d'images que peu de gens verront car elles sont souvent cachées ou inscrites sur des matières labiles. La diffusion de l'image est finalement différente selon la nature de son stockage. Ce qui se joue de la vie des images préhistoriques est également différent selon les dispositifs. Dans les grottes, le spectateur est baigné, immergé dans les images, alors que sur les objets, elles se diluent dans la propre dimension technique ou technologique du support et dans leur extrême mobilité. L'histoire de la production visuelle préhistorique, que nous retraçons ici, est celle d'un rapport à l'image, d'une construction du regard, d'un paysage visuel et de conditions techniques de production et d'usage radicalement différents des nôtres. L'image préhistorique peut être considérée comme vierge de toute « pollution » et de toute influence car elle n'est pas atteinte par la sédimentation de formes ou d'idées antérieures, contrairement aux nôtres. Les hommes de la Préhistoire construisent un paysage visuel nouveau, totalement inédit, à partir des matériaux qu'ils inventent. Comme si personne n'avait pensé avant eux, ils définissent le réel, l'image et la ressemblance<sup>4</sup>. La « pureté virginale » de leur regard contraste singulièrement avec la complexité stratigraphique\* de notre champ visuel construit à partir de l'agrégation millénaire de multiples productions. Dans ce sens, les images de la Préhistoire sont bien des images premières, même si l'origine des systèmes de représentation doit être recherchée ailleurs et dans un autre temps qu'en Europe et au Paléolithique supérieur.

Cette question de l'émergence des symboles et des capacités cognitives dans la Préhistoire occupe l'actualité de la recherche depuis de nombreuses années. En effet, on ne saurait

---

4. Ottinger, 2016.

aujourd'hui affirmer que les images sont le propre exclusif de l'homme moderne, comme il serait stupide de dire ou d'écrire que la symbolisation en serait l'apanage. Nous consacrerons un chapitre («Un monde sans image?») à cette question fondamentale de l'existence ou non de sociétés dépourvues d'images et nous partirons à la recherche des premiers indices de comportements symboliques archéologiquement identifiés dans différentes régions du monde, notamment en Afrique, et dans l'immensité des temps qui précèdent le Paléolithique supérieur.

Quant au sous-titre de cet ouvrage, «L'Homme et l'Image au Paléolithique», il ne peut être entendu comme un rejet de la notion d'«Art», le terme figurant dans le titre. Mais, il devrait satisfaire nombre de chercheurs, notamment anglo-saxons, qui souhaitent depuis longtemps rejeter le mot «art» pour qualifier les systèmes iconographiques de la Préhistoire sous prétexte qu'il serait entaché du sens que la Renaissance occidentale lui a donné, objet unique destiné à la seule délectation esthétique. Mais l'utilité et la fonction des images dans la Préhistoire ne nous ont pas échappés, même si leurs significations profondes demeurent résolument obscures. Pour autant nous ne saurions faire fi de la dimension transdisciplinaire de l'objet même qu'est l'image, à savoir tout à la fois un art visuel, dont la dimension esthétique doit être appréciée, un langage et un objet de communication qui peuvent être diversement appréhendés, de manière indépendante ou simultanée. Nous en débattons dans le premier chapitre de l'ouvrage («L'art, un terme ou un concept à définir»). On voit ainsi combien le poids de la tradition et de nos conceptions occidentales imprègne nos capacités d'analyses objectives des images de la Préhistoire. Le passé de la discipline dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle retrace parfaitement ce cheminement de la pensée, à la fois progressif et sans cesse ralenti ou différé par des freins idéologiques.

Les images de la Préhistoire offrent un vaste champ de possibilités à l'analyse des formes que le préhistorien peut conduire en mobilisant par exemple les outils de la stylistique<sup>5</sup>. En revanche, les intentions glissées dans ces mêmes images sont résolu-

---

5. Groenen, 2013.

ment muettes. Mais en même temps, comme nous pressentons qu'elles ne sont pas gratuites, nous les qualifions de « symboliques ». À l'abri de ce terme, dont nous banalisons l'usage, se cachent bien des significations. Puisqu'après quantité d'autres auteurs nous l'utiliserons fréquemment, il nous appartient ici de dissiper un peu le flou sémantique qui l'auréole avant même d'en faire usage. Le court chapitre intitulé « l'art préhistorique est-il "symbolique" ? » y est consacré.

La lente reconnaissance de l'art mobilier et de l'art pariétal\* (art des grottes) au XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle, dans le contexte des origines de la science préhistorique, est emblématique d'une discipline encore en construction (« Une entrée précoce dans la Préhistoire et quelques résistances ») qui se cherche une légitimité entre les sciences naturelles, les sciences de la vie et les sciences humaines. Depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'évolution et l'intensification des recherches, et donc des découvertes, ont peu à peu révélé un patrimoine iconographique d'une richesse insoupçonnée. Aux premiers objets utilitaires ou sans usage apparent, ornés d'images gravées ou sculptées exhumés sous les coups de pioche des pionniers de la Préhistoire, aux premières gravures et peintures pariétales à peine aperçues dans une sorte de fascination générale mêlée d'une profonde incompréhension (Altamira, Chabot, Pair-non-Pair, la Mouthe, Marsoulas) ont succédé d'innombrables découvertes sous terre, sur les parois de grottes fraîchement explorées<sup>6</sup>, plus souvent encore revisitées, ou au cœur des sols d'habitat, d'abord sous abri puis en plein air. Plus tardivement, il y a seulement quelques décennies, notamment dans la péninsule ibérique, des dalles et des blocs rocheux disposés à l'air libre et souvent exposés à l'érosion au cœur de vallées encaissées, révélaient d'innombrables gravures. Nous prenions alors pleinement conscience de la diversité contextuelle, et très certainement conceptuelle, des premiers systèmes de représentation. Les hommes de la Préhistoire, partout en Eurasie et même

---

6. Groenen, 1994.

ailleurs dans le monde, avaient peuplé d'une infinité d'images leur univers qui en était jusqu'alors dépourvu<sup>7</sup>.

Dans le chapitre «Du monumental à la miniature. L'art hors du temps des hommes et l'art au quotidien» nous en révélerons la nature précise et nous interrogerons le sens et la valeur de ce corpus d'images en apparence si hétéroclite. Si la production exponentielle des images constitue bien une caractéristique fondamentale de l'homme moderne de la Préhistoire, ce sont sur ses objets du quotidien, des objets utilitaires (outils et armes) ou non (parures, objets sans fonction apparente), que les images d'animaux, d'êtres humains ou de signes abstraits ont fait définitivement sortir «l'Homme quaternaire» de sa primitivité, de sa bestialité même, dans laquelle la science préhistorique naissante l'avait enfermé. Par les images produites sur ces supports de tous les jours, l'homme devenait un «artiste distingué<sup>8</sup>», sans pour autant être encore un homme religieux. Ces objets, que nous dénombrons par dizaines de milliers, associent aux processus et aux gestes techniques auxquels ils doivent leur élaboration et leur existence des intentions, supposément symboliques, que nous cherchons à identifier.

Ainsi, l'analyse des liens qui sont susceptibles de surgir entre le décor, figuratif ou abstrait, et l'objet-support doit être engagée tant dans la composante matérielle de l'objet (type d'os, de bois, etc.) que dans sa dimension fonctionnelle, ainsi que nous le détaillerons dans le chapitre «Décor et fonction des objets d'art».

Les systèmes de représentation placés dans les grottes orientent nos réflexions sur la spiritualité paléolithique dans d'autres directions. Le monde souterrain, dont les référentiels spatio-temporels sont étrangers à ceux du monde vécu, constitue un haut-lieu architectural de l'expérience graphique et plastique, volumétrique même, et de multiples pratiques que l'on qualifie volontiers de «symboliques». L'espace multidimensionnel des grottes<sup>9</sup> et leur architecture rocheuse naturel-

---

7. Vialou, 1991.

8. Mortillet, 1883, p. 476.

9. González, 2001.

lement illimitée offrent aux images pariétales une multiplicité de champs opératoires d'inscription. Nous évoquerons dans le chapitre consacré au « Grottes et pratiques symboliques » la nature spécifique de cet « espace de sens » selon l'expression de Denis Vialou<sup>10</sup>, lieu où bien des expressions, notamment les plus immatérielles, ne semblent faire qu'un avec la nature<sup>11</sup>.

Les multiples rapports qui se nouent entre les images pariétales ou rupestres\* et la nature dans laquelle elles sont inscrites seront abordés plus spécifiquement dans le chapitre intitulé « L'art et la nature *vs* l'art et ses territoires ». En convoquant également les objets d'art, dont la mobilité constitue le caractère dominant et récurrent, nous montrerons comment les systèmes de représentation monumentale peuvent également servir à préciser les contours d'une paléogéographie culturelle à l'échelle du Paléolithique européen.

Qu'elle soit de la lumière ou de l'obscurité, de dimension monumentale ou constituée de menus fragments, l'iconographie paléolithique se révèle toujours à nous par sa richesse, puisée notamment dans le monde vivant. Animalité et humanité constituent les deux termes de l'imagerie figurative. Pour des sociétés de chasseurs-collecteurs, il n'y a à cela rien de très surprenant. Dans le chapitre « Bestiaire de la Préhistoire » nous partirons en quête de cette relation si particulière que les sociétés préhistoriques ont établie entre l'homme et la bête, pour savoir comment elle fut perçue et exprimée. Nous nous interrogerons sur le caractère universel ou, au contraire, variable, de l'expression du vivant dans les images.

À l'opposé, ou plutôt en complémentarité de cette vision binaire de l'art, partagé entre humain (« Anticonformisme de l'image humaine ») et non-humain, nous verrons que les symboles abstraits ou géométriques constituent un troisième partenaire iconographique, omniprésent sur tous les supports d'expression (chapitre « Langage de signes et communication graphique: sémiologie de l'art paléolithique »), et avec lequel il faut évidem-

---

10. Vialou (dir.), 2004, p. 72.

11. Groenen, 1997.



Retrouvez tous les ouvrages de CNRS Éditions sur notre site  
[www.cnrseditions.fr](http://www.cnrseditions.fr)