

L'œuvre d'art, entre geste technique et parole mythique selon André Leroi-Gourhan.

Vous avez cette année pour certains la thématique des sciences humaines à traiter et pour d'autres, le thème de la parole.

Or, le meilleur moyen pour comprendre la spécificité des sciences humaines semble être d'observer sur le terrain et au travail un spécialiste en la matière. Les sciences humaines sont en effet comme le dit Lévi-Strauss des « sciences du concret ». On ne doit pas couper l'appréhension de leurs méthodes du matériau concret et particulier qu'elles cherchent à mettre en ordre. Si l'on veut bien en parler, il faut donc avoir en tête des enquêtes précises et particulières et être capables de restituer des études de cas bien particulières. Les sciences humaines sont le résultat d'un va-et-vient constant entre ce matériau riche, concret et hétérogène et les concepts généraux élaborés à même ce matériau. Ce sont des sciences qui, par contraste avec les sciences de la nature ou les sciences exactes, impliquent le sujet qui les met en œuvre, conscient des projections mêlées d'imaginaire qu'il doit sans cesse corriger pour rectifier son approche.

Les sciences humaines sont également, comme le dit Foucault, des sciences « apatrides », c'est-à-dire en quelque sorte nomades : elles circulent entre d'un côté les sciences qui appliquent les mathématiques à la nature et de l'autre la philosophie, qui vise la question globale du sens. Parfois les sciences humaines ont recours à des mathématisations partielles (des statistiques, des tableaux, etc.), et vont vers la quantification de leur objet, parfois elles s'élèvent au niveau d'une réflexion globale sur le sens de l'action humaine en général, sur ce qu'est l'homme. Elles sont en effet des sciences qui reposent sur la compréhension de valeurs et non sur la seule explication de caractéristiques d'un objet. Elles sont interprétatives et reposent sur un cercle vertueux entre projection subjective d'un sens et correctif objectif apporté pour corriger cette projection.

Elles supposent le recours à l'imagination, mais une imagination « en vue du réel », comme le dit Goethe, et non à une fantaisie débridée, ce qui les distingue du simple roman et leur fait mériter le nom de science.

Or, la paléontologie, science des vieux vestiges de l'humanité, semble offrir un bon laboratoire expérimental pour déterminer ce que c'est qu'une science humaine. Comme l'ethnologie, elle suppose de se décentrer consciemment de son propre point de vue culturel de départ pour imaginer des modes de vie et des valeurs différents, tout en ayant conscience de la difficulté à surmonter l'écart entre la personne qui recherche le sens d'un objet ou d'une pratique et la personne qui l'y a plus ou moins inconsciemment mis. Mais par contraste avec l'ethnologue, le paléontologue ne peut espérer discuter avec les personnes qui ont inscrits leurs valeurs dans des objets et des figures puisqu'elles ont disparu. La paléontologie est une science humaine en péril, qui ne peut guère faire mieux qu'exhiber sa fragilité. L'imagination apparaît donc plus clairement que dans d'autres sciences humaines comme la faculté principale à mettre en œuvre. Toutefois, cette imagination est actuellement de mieux en mieux corrigée par des techniques de fouilles et de datation de plus en plus fondées sur des logiciels de traitement informatique, permettant de travailler sur des données mathématisables relativement précises. La question du classement des œuvres selon l'axe du temps est primordiale pour organiser le chaos des outils et figures entassés parfois pêle-mêle dans une même strate géologique. Les techniques de datation par le carbone 14, ou par analyse du pollen, sont de plus en plus performantes pour dater les ossements retrouvés, mais un flottement demeure quant à la pertinence des datations des figures : qu'est-ce qui prouve que le charbon de bois utilisé sur une paroi n'est pas le débris d'un feu réalisé dans une époque très antérieure à celle du geste de

figuration ? Le classement ne peut résulter de la seule explication scientifique, c'est-à-dire par le recours aux sciences de la nature : il suppose nécessairement une interprétation du sens de ce qui est à classer et celle-ci dépasse le niveau des données mathématisables.

Une autre difficulté pour aborder cette science humaine qu'est la paléontologie est la difficulté à interpréter des objets qui étaient le support de mythes oraux, de paroles magiques. On sent à la présence muette des figures qui sont parvenues jusqu'à nous qu'elles vont se mettre à parler. Mais comment ne pas leur faire parler une autre langue que leur langue originaires ? Peut-on faire parler les représentations figurées et les signes abstraits retrouvés au fond des grottes sanctuaires ? Là encore, pour aborder la question de la parole vive, aborder l'art pariétal se trouve être intéressant. Car les peuples qui ont réalisé ces œuvres rupestres ne possédaient pas encore l'écriture. Est-ce que cet art pouvait servir de sorte de proto-écriture, de support pour le récit de mythes oraux ? Qu'est-ce qu'une civilisation basée uniquement sur la parole nous révèle à nous, société de l'écriture ?

C'est pour donner de la matière à vos réflexions sur le fonctionnement concret des sciences humaines et pour interroger le lien entre production artistique et parole rituelle collective qu'il peut être intéressant pour vous d'avoir un aperçu de ce qu'a réalisé le paléontologue André Leroi-Gourhan et c'est ce que je vais donc vous proposer aujourd'hui.

1. Conception générale de Leroi-Gourhan.

Né en 1911 et mort en 1986, André Leroi-Gourhan est l'un des pères de la paléontologie et de l'anthropologie, tant par la qualité scientifique de ses enquêtes de terrain, qui se sont illustrées notamment au travers de ses fouilles exemplaires menées à Arcy-sur-Cure, dans l'Yonne, que par l'ampleur des vues systématiques qu'il a déployées.

Parmi ses premiers ouvrages, on peut citer son enquête sur la *Civilisation du Rennes*, publiée dès 1936. Celle-ci est prolongée par des recherches plus générales sur le rapport de *L'homme (à) la matière*, et du *Milieu à la technique*.

Son œuvre majeure réside d'une part dans son ouvrage anthropologique de 1964, *Le geste et la parole*, composé de deux volumes, le premier sur la *Technique et le langage* et le second sur la *Mémoire et les rythmes* ; d'autre part, elle s'illustre à travers la somme que constitue *La préhistoire de l'art occidental*, un ouvrage dont la réalisation va l'occuper de 1947 à 1956 et qui offre le matériau visuel sur lequel ses approches anthropologiques de l'ouvrage *Le geste et la parole* peuvent s'appliquer.

Leroi-Gourhan part du paradoxe suivant : tout semble favoriser la compréhension de l'art préhistorique, mais nous sommes pourtant en réalité « très mal préparés à concevoir le primitif »¹. Les sciences humaines se construisent sur cette distance, et la tentative pour faire se recouper les horizons, pour reprendre le vocabulaire de Gadamer, à savoir l'horizon de celui qui a composé les œuvres et l'horizon de celui qui l'interprète.

Pourquoi tout semble-t-il favoriser cette science humaine qu'est la paléontologie à l'époque où écrit Leroi-Gourhan ? Pourquoi le sentiment de la distance peut-il sembler au premier abord annihilé ?

En premier lieu, la tendance de l'art moderne à l'abstraction, l'expérience du surréalisme et de l'art brut suscitent un intérêt vif et évident pour l'art préhistorique. Abstrait dès son origine, l'art préhistorique recourt à des signes et des graphismes expressifs. Quand il est figuratif, il l'est sans le poids de la narrativité dont certains artistes souhaitent se délester dans le contexte de « la crise de la

¹ *Préhistoire de l'art occidental*, p. 246.

figuration ». L'art le plus contemporain semble rejoindre l'art préhistorique². « Les tendances de l'art abstrait actuel seraient insaisissables, comme retour aux sources, si les sources n'étaient pas élucidées »³. « Aussi cet art, le plus éloigné de nous dans le temps est-il aussi peut-être le plus proche de notre vision et de nos préoccupations modernes ».

En second lieu, à l'époque où écrit Leroi-Gourhan, une grande quantité d'œuvres préhistoriques viennent d'être mises au jour. Les découvertes majeures se multiplient dans la première moitié du XX^e siècle, couronnées par celle de Lascaux en 1940. La constitution des premiers musées d'art préhistorique et les premières visites organisées dans les grottes ornées semblent elles aussi permettre l'expérience directe de ces œuvres à un public de plus en plus large. De plus, les recherches en ethnologie se sont multipliées, ce qui semble augurer de vastes enquêtes comparatives, par delà les âges.

Or, Leroi-Gourhan tire le constat suivant lequel nous serions pourtant très mal engagés : nous sommes à peu près, nous dit-il avec ironie, comme des martiens qui visiteraient une cathédrale gothique.

Quels sont les obstacles épistémologiques qui font obstacle au progrès de cette science humaine qu'est la paléontologie ? Pourquoi est-il difficile d'avancer dans les sciences humaines sur le chemin de la vérité ? Comment faire en sorte que nos interprétations ne soient pas des mésinterprétations ou des surinterprétations ?

Leroi-Gourhan analyse quatre éléments qui peuvent empêcher la paléontologie de progresser comme science.

1/ L'enthousiasme des artistes modernes pour l'abstraction a en effet conduit certains interprètes de l'art préhistorique à plaquer sur lui la théorie **de l'art pour l'art**⁴, c'est-à-dire une approche esthétisante, découplant l'art de la culture. Certaines approches coupent abusivement les productions du contexte culturel où elles prennent sens.

2/ Quant à la constitution de musées où sont exposés les outils ornés d'une part et la visite des grottes ornées d'autre part, elle conduit à séparer abusivement l'art pariétal de l'art mobilier, c'est-à-dire des outils. Les objets techniques sont coupés de leur milieu, tandis que les peintures sont isolées comme le fleuron sur lequel doit culminer toute l'attention. Naît alors une seconde thèse réductrice : celle **de l'art comme copie, magnifiant l'art pariétal figuratif pour son réalisme photographique**. On risque de séparer art soit disant majeur et art soit disant mineur en perdant le sens de l'art soi-disant majeur une fois coupé de l'art soit-disant mineur.

3/ D'autre part, le matériau accumulé crée l'effet d'un vaste capharnaüm plutôt que d'un ordre. Les fouilles, réalisées souvent sans tenir compte de la stratigraphie, contribuent au brouillage. Cela conduit à la thèse selon laquelle **le hasard aurait avant tout présidé à ce type d'art** : il ne nous livrerait que des carnets d'esquisses réalisés sans but précis. Il serait impossible de procéder à des classements scientifiques, et a fortiori absurde de prétendre à des comparaisons stylistiques permettant une datation digne de ce nom⁵. La paléontologie ne pourrait pas mériter le nom de science : elle serait un simple roman.

4/ Quant aux recherches faites en ethnologie, elles obscurcissent le mystère en conduisant à la **théorie chamanique, selon laquelle** l'art pariétal résulterait de rituels magiques, réalisés ponctuellement, avant ou après des chasses, sans produire un ensemble qui donnerait à la globalité

² *Préhistoire de l'art occidental*, préface.

³ *Le geste et la parole*, 2, p 85

⁴ *Préhistoire de l'art occidental*, p. 29 : On choisit la plus inoffensive, la plus mauvaise aussi des explications, celle de l'art pour l'art ».

⁵ Idem, p. 246 : « On attendait des hommes encore un peu simiesques qui auraient dessiné par magie ou par délassement du gibier et des femmes, des juments pleines et des taureaux transpercés sans problème de composition parce que les figures étaient posées au hasard dans les grottes, formant peu à peu des paquets emmêlés ».

son sens⁶. Peut-on transposer les résultats d'une science humaine sur une autre, c'est-à-dire les résultats de l'ethnologie sur la paléontologie ? Leroi-Gourhan en doute fort.

En bref, l'art préhistorique est selon lui réduit abusivement tantôt à son aspect brut et expressif, tantôt à son aspect réaliste quasi-photographique, tantôt à l'impression d'improvisation totale qu'il laisserait, tantôt à l'écho qu'il présenterait aux rituels magiques des peuples actuels dits primitifs.

Or, c'est contre ces quatre théories qu'il juge erronées que se dessine sa position.

Contre la théorie de l'art pour l'art, il réinsère l'art préhistorique dans la culture, en le rapportant à la technique (aux outils), au langage (à la parole), à la construction sociale et la religion. Il s'agit avant tout d'un moment de la culture. « Il pourrait suffire de considérer la figuration comme la base de l'esthétique (mais) on perdrait à procéder ainsi la base de la perspective paléontologique ».

Contre la thèse du chaos brouillon, il met en œuvre des fouilles stratigraphiques exemplaires et un travail de prises de vue photographique renouvelé, associés à des « fichiers mécanographiques à perforations »⁷, permettant de fournir par leur exhaustivité des correctifs objectifs aux interprétations. « Il faut séparer document et hypothèse explicative »⁸. Il postule que les manifestations de l'art préhistorique forment un ensemble qui fait sens. Son approche est holiste et systématique.

Contre la réduction de l'art préhistorique à une pratique chamanique liée à la chasse, il refuse la facilité du comparatisme, pour reconstruire l'art préhistorique avec le minimum de projections imaginaires. « L'imagination demeure, mais raisonnée », avance-t-il prudemment. Les animaux représentés par les hommes préhistoriques ne sont pas nécessairement les animaux chassés, en tout cas pas dans les mêmes proportions. Les scènes de chasse, telles celles du Puits de Lascaux, sont très rares et très tardives. L'art pariétal doit être abordé sans recours à des données extérieures à son champ. Il faut « faire répondre l'homme préhistorique dans sa langue natale et non dans un dialecte fœugien ou soudanais »⁹.

Enfin, contre la théorie de l'art comme copie, il élabore un vaste système anthropologique dont le cœur est la fonction symbolique. L'art préhistorique est le fruit d'une construction complexe du monde et non d'un enregistrement passif du donné mécaniquement perçu. Créant une distance entre le donné et l'homme, l'art est pleinement, et dès son origine, expression symbolique. Leroi-Gourhan repose à neuf la question de du classement, c'est-à-dire de l'ordre que doit suivre la présentation de l'art avant l'art. La question de savoir comment classer est fondamentale pour toutes les sciences humaines (cf. chapitre Classer dans *Les mots et les choses* de Foucault).

Il développe une approche de type structuraliste, en articulant axe synchronique et axe diachronique. L'axe synchronique envisage simultanément tout ce qui se produit à une même époque. Cet axe prime dans un premier temps, pour ne pas couper art mobilier et art pariétal, art abstrait et art réaliste. Mais l'axe diachronique, qui montre comment évolue une forme à travers le temps, trouve en dernière instance également une place, car des styles, correspondant à des périodes, peuvent selon lui être ultimement caractérisés, afin d'ancrer les œuvres dans un temps et un lieu, sans conduire pour autant à un morcellement de périodes isolées.

Leroi-Gourhan refuse de classer les œuvres **par techniques**, puisque c'est de la corrélation entre différents genres d'art que le sens va naître. Il refuse tout autant un classement **thématique**, qui séparerait des thèmes qui ne peuvent être compris que par contraste ou complémentarité, au sein d'agencement de figures. Il va donc développer un classement des œuvres qui repose **sur la**

⁶ Idem, p. 79 : « J'ai renoncé à la confrontation ethnologique ».

⁷ *Préhistoire de l'art occidental*, p. 32.

⁸ *Préhistoire de l'art occidental*, p. 31.

⁹ *Préhistoire de l'art occidental*, p. 32.

condition d'emploi des œuvres : objets technique, d'usage temporaire ou durable et art religieux, mobile ou située dans un sanctuaire.

C'est la mise en évidence d'un système de reproduction symbolique « dans l'art des objets usuels (qui) entraînera la compréhension de faits qui resteraient incompréhensibles dans l'art pariétal où les signes symboliques sont constamment insérés dans les représentations explicites des animaux »¹⁰, conclut-il.

Se déploie alors une anthropologie de l'art qui vise par delà la coupure traditionnelle entre nature et culture, puisqu'elle part du **niveau physiologique**, le niveau le plus bas, où se joue le rapport de l'organisme au milieu, elle passe ensuite par le niveau d'**élaboration technique**, pour aller de manière continue jusqu'à l'**intégration de l'individu dans une ethnie**, où des choix esthétiques spécifiques d'interprétation des thèmes vont stylistiquement se manifester.

Cette pluralisation des niveaux de signification de l'œuvre d'art lui permet d'**éviter plusieurs écueils** qui guettent toute science humaine : celui du **naturalisme**, qui consiste en la réduction de l'art à la seule approche physiologique, celui du **fonctionnalisme**, qui consiste en la réduction de l'art à la seule approche technique, celui du **sociologisme**, qui correspond à la réduction de l'art à la seule expression des valeurs d'une ethnie particulière, et enfin celui de l'**esthétisme**, c'est-à-dire la réduction de l'art à de pures formes. L'intérêt doit être porté à la fois au matériau et au milieu, à la fonction et au geste technique, à la construction d'une image sociale et à l'approche formelle des compositions doit être équilibré : il faut sans cesse éviter d'hypostasier, c'est-à-dire d'exagérer, un seul de ces aspects.

Pour exposer sa théorie de manière maintenant plus détaillée, nous allons tout d'abord montrer comment, de manière générale, il insère l'œuvre d'art préhistorique entre geste technique et parole mythique. Puis, nous allons exposer sa conception des quatre niveaux de significations de l'œuvre d'art. Enfin, nous allons voir l'enjeu consistant ultimement à une théorie des styles permettant la périodisation. Si cette théorie des styles et cette périodisation ont été bousculées par la découverte récente des grottes Cosquer et Chauvet et si la méthode structuraliste a révélé ses limites, nous verrons en conclusion ce qui demeure toutefois pertinent dans son approche de l'art préhistorique.

2. Approche plus précise de la position de Leroi-Gourhan.

2. 1. L'art entre geste technique et parole mythique

Selon Leroi-Gourhan, « la relation de la technique, du langage et de l'esthétique est importante à définir, car il est certain que les trois manifestations fondamentales de la qualité de l'homme sont étroitement solidaires »¹¹.

Ce qui est en jeu à la fois dans le geste technique, la production artistique et la parole mythique, c'est la **faculté de symbolisation**, « propriété du cerveau humain qui est de conserver une **distance entre le vécu et l'organisme** qui lui sert de support »¹². La symbolisation permet la **prise de distance** de l'homme au milieu par un **phénomène continu d'extériorisation** : l'outil se détache de la main, comme le mot ou l'objet d'art, ce qui permet à l'homme de placer sa mémoire hors de lui-même et d'entrer dans un rapport constructif nouveau par rapport au temps et à l'espace.

¹⁰ *Préhistoire de l'art occidental*, p 59

¹¹ *Le geste et la parole*, II, p. 88.

¹² *Le geste et la parole*, p 33

Davantage encore que la technique ou le langage, l'art est symbole. « On n'a de prise sur les phénomènes que dans la mesure où la pensée peut, à travers les mots, agir sur eux en construisant une image symbolique à réaliser matériellement »¹³. L'art permet une réflexion sur la dimension figurative de l'homme¹⁴ en l'extériorisant.

L'art préhistorique est **lié d'une part à la technique**, plus précisément au geste technique, car les formes et la décoration des œuvres doivent être envisagés en lien avec leur **fonction**, notamment lorsque l'on considère les outils ornés. Les formes sont également étroitement liées, comme les objets techniques, à la **matière**, qu'il s'agisse du matériau utilisé pour les outils ornés ou du support des figurations, ainsi que des contraintes matérielles liées au milieu où la forme est produite.

L'art préhistorique est donc **plus proche de l'objet technique fonctionnel que de l'œuvre d'art** conçue comme autonome et séparée, telle que nous avons l'habitude de la considérée aujourd'hui au musée. Les agencements de formes correspondent à la **traduction de gestes techniques, de rythmes du corps**, comme les outils techniques qu'ils prolongent.

L'art préhistorique est d'autre part étroitement lié **au langage** : il est davantage écriture au sens le plus large du terme qu'œuvre d'art au sens moderne. Articulant **symboles abstraits et figurations réalistes**, il est « **transposition symbolique** plutôt que calque de la réalité ». Les plus anciennes figures connues ne sont presque jamais des reproductions à caractère scénographique et il n'existe pas d'œuvres qui seraient l'équivalent de portraits. Ce sont donc avant tout des « chevilles graphiques sans liant descriptif », **supports de mythes oraux**. L'art préhistorique est donc mythographique, il fonctionne comme **marqueur d'une parole collective** : « **avant tout circulait le récit qui donnait la trame des représentations** »¹⁵. Les œuvres sont là parce qu'une **parole leur donnait autrefois corps**. Cet art cherche à reproduire spatialement des valeurs par agencement de figures. Cet agencement multiplie les dimensions, par contraste avec une écriture linéaire. Ce sont des symboles visuels instantanément accessibles, des schèmes multi-dimensionnels diffus. **Les images y conservent une flexibilité**. La juxtaposition de symboles ne crée pas des phrases mais des groupes d'images significatives suscitant **un halo** qui déborde le sens rétréci qu'ont pris les mots dans les écritures linéaires. Les figurations pariétales sont à envisager sur le mode d'un **itinéraire organisateur**. L'ensemble forme un espace itinérant, qui fonctionne comme un « dispositif topologique ».

Le halo qui nimbe les assemblages de figures et de symboles de l'art pariétal confère à la pensée antérieure à l'écriture linéaire une spécificité : « **le geste (y) interprète la parole, (tandis que) celle-ci commente le graphisme** »¹⁶.

C'est cela qui confère à l'art une place médiane entre geste technique et parole mythique. En effet, quand la main demeurait encore seulement créatrice d'outils fonctionnels répondant à des besoins naturels, tandis que la face permettait la production du langage oral, main et face semblaient sur le point de divorcer. Or, avec l'art, la main devient créatrice d'un mode graphique « équilibrant le langage verbal ». L'art signe le moment où la main, qui faisait des outils, devient « créatrice d'images, de symboles, non directement dépendants du déroulement verbal, mais directement parallèle (à lui) ». C'est le **chassé-croisé entre geste et parole** permis par l'art qui crée l'effet de halo propre à l'art pariétal. C'est ce halo qui fait que l'art peut en un sens **dépasser à la fois la technique utilitaire et la parole**, structurant le collectif autour de croyances communes.

¹³ *Le geste et la parole* II, p 164

¹⁴ Idem, p 206 : « (Ce) comportement figuratif est indissociable du langage, il relève de la même aptitude de l'homme à réfléchir à la réalité dans des symboles verbaux, gestuels ou matérialisés par des figures. »

¹⁵ *Préhistoire de l'art occidental*, p. 29.

¹⁶ *Le geste et la parole*, p. 291.

L'art relie le **geste corporel** ancré dans la nature et le **langage**, où se spécifient librement des valeurs ethniques. « Ce langage émotionnel, dont une part des valeurs est d'origine biologique très générale et dont le code de symboles est au contraire fortement spécifié, constitue proprement l'art figuratif »¹⁷.

Une fois cette articulation posée entre technique, art et langage, voyons maintenant comment Leroi-Gourhan articule les quatre niveaux de signification des œuvres d'art, en liant esthétique physiologique, fonctionnelle, sociale et figurative.

2. 2. L'articulation de quatre niveaux esthétiques solidaires : esthétique physiologique, fonctionnelle, sociale et figurative

a. L'esthétique physiologique.

Le premier niveau est constitué par l'esthétique physiologique. Leroi-Gourhan ancre son approche esthétique dans une **approche biologique des rythmes**. Ce niveau d'observation de l'équipement sensoriel est dit « **infra-symbolique** » et encore « sans langage »¹⁸. L'association du mouvement à la forme est la condition primaire de tout comportement actif. L'humain est certes capable de *réfléchir* rythmes et valeurs, mais il n'en reste pas moins décisif que c'est le fonds biologique, le **pacte entre l'homme et son corps**, qui rend possible en dernière instance cette réflexion. Même si nous avons édifié tout un appareil symbolique sur ce fonds biologique, il demeure inchangé : « Le fonctionnement normal de tout l'appareil intellectuel est soumis à l'infrastructure organique, non pas seulement dans le bon ou le mauvais état de la machine corporelle, mais à chaque instant du vécu, dans les rythmes qui intègrent le sujet dans le temps et l'espace ».

b. L'esthétique fonctionnelle.

Mais ce niveau physiologique est aussitôt relayé par le niveau fonctionnel. A ce niveau, Leroi-Gourhan questionne ce qu'est une **forme efficace**. La valeur esthétique des objets, tels les propulseurs par exemple, est « en proportion directe de l'**adéquation de la forme à la fonction** »¹⁹. Ce qui est décisif, c'est que la fonction, plus ou moins satisfaite, « perce au travers du voile décoratif qui enchape les formes »²⁰. Fonction et formes entrent en constant état de réaction mutuelle. « La valeur esthétique réside dans la mesure où les formules mécaniques conservent leur valeur à travers le voile des superstructures figuratives ».

Rythmes, matière, fonction et forme subissent mutuellement des mutations. « Le moment esthétique se situe, sur le trajet de chaque forme, au point où celle-ci se rapproche le plus de **la formule** : le biface très évolué, le racloir très soigné, le couteau de bronze très adapté à son usage particulier laissent transparaître à un égal degré la qualité esthétique de la rencontre de la fonction et de la forme »²¹.

Toutefois, l'approche de Leroi-Gourhan **n'est pas que fonctionnaliste** : car le plus souvent, la fonction n'est pas idéalement remplie et il convient de parler plutôt d'**approximation fonctionnelle**. Car les objets sont le résultat d'un **compromis entre la réponse au milieu et la liberté** prise par l'interprétation des rapports entre forme et fonction par le groupe ethnique

¹⁷ Idem, p 207

¹⁸ *Le geste et la parole* II, p. 96 et p. 111.

¹⁹ *Le geste et la parole* II, p. 120.

²⁰ Idem, p. 121.

²¹ Idem, p. 126.

spécifique. « Compte tenu du niveau technique, la fonction idéale est souvent très près de sa réalisation dans de nombreux objets qui gardent pourtant un style en s'insinuant dans la marge étroite que la fonction laisse disponible à la forme »²².

c. L'esthétique sociale.

Leroi-Gourhan prend donc ensuite en compte le **mode de vie des hommes préhistoriques**, en montrant l'importance de la prise en compte de l'habitat et du rapport entre refuge et territoire. Il oppose l'**espace itinérant** des chasseurs-cueilleurs nomades à l'**espace rayonnant** de l'agriculteur sédentaire. « Le nomade chasseur-cueilleur saisit la surface de son territoire à travers ses trajets, l'agriculteur sédentaire construit le monde en cercles concentriques autour de son grenier »²³.

« Des pratiques élémentaires, machinales, aux pratiques exceptionnelles et de la vie technique à la vie religieuse, la conscience du caractère figuratif s'accroît pour aboutir dans des opérations cérémonielles pour lesquelles la limite entre l'acte social et l'acte figuratif reste imprécise »²⁴.

Leroi-Gourhan s'intéresse à ce niveau social en tant qu'il lui permet de concevoir l'art comme une **forme d'extériorisation des chaînes opératoires sociales**. L'art préhistorique est à la fois collectif et personnel, ce qui fait qu'il est impossible d'y démêler ce qui relève du gratuit et du payant, du décoratif et du figuratif.

d. L'esthétique figurative.

Vient le dernier niveau de signification des œuvres, qui se déploie au sein d'une esthétique figurative où est analysé le langage des formes et des signes.

Leroi-Gourhan va se concentrer sur les **signes abstraits**, qui vont être comme l'art mobilier des bases pour l'élaboration d'une théorie des styles et d'une périodisation. Il rejoint ici les travaux que Mme Laming-Emperaire mène parallèlement, dans son ouvrage sur la signification de l'art pariétal.

« Je me suis rendu compte surtout de l'importance des signes, présents partout au milieu des figures »²⁵.

« L'art figuratif naît de manière cohérente, comme un affleurement très progressif, les pointes de la pensée symbolisable paraissent d'abord, très longtemps avant que les figures s'organisent dans le réalisme ».

Sur la base de la **reconnaissance de l'importance des représentations féminines et masculines**, notamment au travers de l'étude des différentes vénus aurignaciennes et gravettiennes, il va identifier dans certains signes abstraits des représentations du féminin et du masculin.

Il va en venir à **coupler ces signes féminins et masculins aux figures animales** et constater des similitudes de compositions. Selon lui, beaucoup de figures pariétales sont organisées autour d'un couple central formé par **un bison et un cheval**, associé à des **signes masculins et féminins**. Ce groupe central est encadré par des cervidés qui forment des figures de contours. A l'entrée de la grotte, on trouve des signes masculins uniquement, ainsi qu'au fond, où sont aussi placés les animaux rares, comme l'ours et des figures mi-humaines et mi-animales (des sorciers).

²² Idem, p. 131 (?). La formule fonctionnelle se matérialise dans une suite de formes adaptées aux matières premières successives. Dans la forme de l'outil trois valeurs interfèrent donc : la forme interfère avec la fonction mécanique idéale, le style, c'est-à-dire la figuration ethnique) et l'état technique, c'est-à-dire les solutions matérielles à l'approximation fonctionnelle.

²³ *Le geste et la parole* II, p. 157.

²⁴ *Le geste et la parole* II, p. 196.

²⁵ *Préhistoire de l'art occidental*, p. 80

Il s'agit d'élaborer « une grammaire ou une syntaxe applicable à l'ensemble »²⁶.

2. 3. Déterminations de styles et périodisation.

C'est sur la base de cette analyse que Leroi-Gourhan va **affiner la détermination de styles que l'Abbé Breuil** avait établie dans *Quatre cents siècles d'art pariétal* et proposer avec prudence une **nouvelle périodisation**. L'axe synchronique d'étude va alors se coupler à l'axe diachronique pour montrer comment des figures animales ou des signes abstraits similaires vont **lentement muter** au cours du temps, en fonction des différentes cultures et de la liberté prise par chaque ethnie successive.

I/ Période primitive I – Style I.

La première période est nommée période primitive et est fondée sur la caractérisation du style I. Ce style est marqué par l'apparition des **premières silhouettes coordonnées**. On n'y identifie pas encore de décoration pariétale de manière assurée et aucun objet décoratif n'y est explicitement figuratif. Les animaux sont réduits à leur tête, leur avant-train, la ligne de leur dos. Les signes abstraits caractéristiques de ce style sont des **figures vulvaires** assez réalistes, des points et des bâtonnets. On ne peut donc parler de **réalisme primitif** pour ce style, puisque des traits particularisants l'animal sont obtenus **par abstraction**. Les **Vénus stéatopyges** forment l'art mobilier le plus remarquable de ce style.

II/ Période primitive II – Style II.

La seconde phase de la période dite primitive est marquée par le développement des **grands sanctuaires**. Les **premières parties** obscures des grottes sont décorées. Concernant l'art mobilier, on retrouve des **plaques gravées**.

III/ Période archaïque – Style III.

La seconde partie est nommée par Leroi-Gourhan la période archaïque. Le style III se caractérise par le **mouvement** des figures, le **déplacement isolé de détails**. La peinture recourt à l'ocre et au manganèse. Des détails corporels sont dessinés. **Lascaux** est exemplaire de ce style, avec ses blasons quadrangulaires et ses animaux à remplissage monochromes. Les animaux ont souvent le ventre gonflé et de petites pattes.

IV/ Période classique – Style IV ancien

Vient ensuite selon Leroi-Gourhan la période classique, marquée par des sanctuaires réalisés dans les **zones obscures** des cavernes. Il parle pour le style IV ancien de l'élaboration d'un **canon naturaliste**. Les bisons sont par exemple représentés avec **toupet, crinière, garrot**. Le trait est modelé, et le remplissage dégradé. On peut parler d'un **modelé des contours**, d'un **conventionnalisme des détails**.

Les animaux présentent du **mouvement**, leur pelage est représenté selon des **codes pictographiques clairs** : par exemple le « m » étiré sur le dos des chevaux et des détails hachurés.

²⁶ Idem, p. 78.

Quant aux signes du style IV ancien, ce sont des **femmes tronquées**, des signes **claviformes**, des signes quadrangulaires tardifs, des **tectiformes**.

Le style IV ancien se définit aussi par le développement de l'**art mobilier**.

IV/ Période classique – Style IV récent

Leroi-Gourhan souligne l'importance de l'arrivée des **harpons** chez les **magdaléniens**. Cela introduit selon lui une mutation iconographique avec la seconde partie de la période classique. Le style IV récent qui y correspond est défini par le **réalisme photographique** des figures animales, représentés selon de « **vraies** » proportions. Les figures sont représentées **broutant, galopant**. C'est selon lui la **fin des sanctuaires souterrains**. On y retrouve beaucoup d'**art mobilier**, que ce soient des **plaquettes ou des galets**. Les plaques de stalagmites de **Teyjat**, à Labastide en sont de bons témoignages. Au niveau des thématiques, on note l'arrivée du thème du **renne**. Celui-ci recule pourtant vers le nord avec le retrait des glaciers qui signe la fin de l'art pariétal.

Conclusion²⁷.

Certes, l'ambition de cette approche structuraliste unificatrice, la naïveté de l'approche linéaire de sa périodisation de l'art, peuvent aujourd'hui prêter à sourire, notamment après la découverte des grottes Chauvet et Cosquer. Sa théorie stylistique et sa tentative de périodisation peuvent être considérées comme caduques, alors qu'elles constituaient tout l'enjeu de son analyse. Mais finalement et malgré les critiques qui ont pu lui être faites, il demeure indéniable qu'il a contribué à la **prise en compte de l'art préhistorique comme d'un art spécifique**, qui ne doit être compris ni au travers du prisme de l'art contemporain ni des pratiques culturelles des ethnies actuelles dites primitives.

La force de son analyse tient au fait qu'**il ait réinscrit les œuvres pariétales dans la continuation du geste technique, qu'il les ait envisagées comme un dispositif topologique doté de sens et sans doute lié à des mythes collectifs racontés et enfin qu'il ait pris au sérieux les signes abstraits comme l'amorce d'une écriture.**

Cette conception de l'art demeure riche de sens, tant pour interroger l'art préhistorique que pour ouvrir la création artistique contemporaine vers de nouvelles pistes, qui ne seront jamais des retours mécaniques à l'origine, mais toujours de nouvelles preuves du libre pouvoir de l'imagination symbolique humaine.

Je vous remercie de votre attention.

Muriel Van Vliet
Docteur en philosophie
Professeur agrégé de philosophie
Lycées Henri-Avril, Lamballe, et F.-R. de Chateaubriand, Rennes.

Conférence prononcée le 4 octobre 2016.

²⁷ *Préhistoire de l'art occidental*, p. 243 : « L'un des points les plus intéressants de l'art paléolithique est lié à sa proximité par rapport à l'origine de la figuration : parti du point zéro, dans des images qui sont des assemblages abstraits, on y voit, sans qu'il atteigne dans la composition un autre stade que celui de la consistance des figures, celles-ci évoluer individuellement vers le réalisme photographique »