

ANCESTRALITÉ DE LA VIE INTENTIONNELLE DANS

LA CONSTITUTION DE L'ESPACE

Approche phénoménologique de l'art pariétal

par Bénédicte de Villers

À Jacques English

qui un jour m'a suggéré :

« l'art pariétal, oui, c'est la subjectivité transcendante ! »

Dans le *Traité des parties des animaux*¹, Aristote étudie l'organisation biologique des êtres vivants et souligne la singularité de l'organisation humaine : « il est le seul être chez qui les parties naturelles sont disposées selon l'ordre naturel : le haut de l'homme est dirigé vers le haut de l'univers. Seul en effet de tous les animaux, l'homme se tient droit » [II, 10, 655b]. Aristote reconnaît ainsi à la posture verticale une importance décisive. Mais il ajoute plus loin que l'originalité de l'homme tient, de façon tout aussi essentielle, des rapports fonctionnels qui existent entre cette verticalité et le travail conjoint de la main et de l'intelligence. Selon lui, l'homme, parce qu'il est le plus intelligent des êtres, possède des outils et « c'est donc à l'être capable d'acquiescer le plus grand nombre de techniques que la nature a donné l'outil de loin le plus utile, la main » [IV, 10, 687a]². On pourrait repérer ici les prémises d'une thèse de la paléoanthropologie contemporaine, selon laquelle la cérébralisation et la manipulation humaines sont le corollaire de sa position verticale. À tout le moins Aristote pressent-il que l'être humain, parce qu'il est manifestement organisé de façon différente des autres êtres animés, vit au sein du monde d'une manière spécifique. En termes aristotéliens : « seul l'homme a rapport au divin » [II, 10, 655b], ce qui peut signifier que, grâce à ses outils et au champ de la signification ouvert avec eux, il est le seul être à pouvoir se distancier du monde environnant, le seul capable également de réfléchir sa situation au sein de celui-ci.

Que l'homme doive être caractérisé par sa modalité particulière d'être dans le monde, c'est ce que Ernst Cassirer indique dans ses propres réflexions anthropologiques. La définition de l'homme, écrit-il, « doit être comprise comme une définition fonctionnelle et non pas substantielle »³. Ce n'est ni une substance « qui constituerait son essence métaphysique », ni aucune faculté innée vérifiable empiriquement, qui singularise la nature humaine, mais « le caractère dominant de l'homme, son trait distinctif, [c'est] son œuvre »⁴. Pour l'homme en effet, vivre dans un monde environnant signifie créer des outils, constituer des langages, des mythes, des religions ou de l'art. Or, si les œuvres de l'homme corroborent à la définition fonctionnelle proposée par Cassirer puisqu'elles sont les résultats pratiques de rapports sensés au monde, il est aussi possible de descendre plus profondément dans l'analyse et de prétendre, cette fois en suivant les travaux de F.J.J. Buytendijk, que les *attitudes* et les *mouvements* humains sont déjà, à leurs niveaux, des *fonctions*, au sens où il s'agit de *phénomènes perçus* en relation avec la réalité phénoménale du monde, à partir de laquelle ils sont reconnus comme *signifiants*⁵.

Y a-t-il moyen d'unifier ces différentes analyses fonctionnelles ? Sans doute. La phénoménologie tente précisément de décrire le déploiement d'une vie humaine, définie comme *intentionnalité*, depuis ses niveaux perceptifs et moteurs élémentaires jusqu'à ceux de la production culturelle dans la sphère de l'esprit. En effet, à plusieurs endroits de son œuvre, Husserl thématise la corrélation de l'homme et du monde selon les diverses manières dont l'homme se comporte vis-à-vis de lui et est « rattaché » à celui-ci. Concrètement, dans les textes où Husserl différencie les tâches des sciences de la nature de celles des sciences de l'esprit, la phénoménologie désigne la « science de la subjectivité humaine dans sa relation consciente au monde en tant qu'il lui apparaît et qu'il motive son action et sa passion » ; en même temps, « elle est science du monde en tant que monde environnant pour les personnes, ou qui apparaît à ces personnes et vaut pour elles ». Comme science de l'esprit, la phénoménologie traite ainsi de l'homme, en tant que sujet de l'intentionnalité, et du monde environnant auquel il se rapporte. Analyses archéologiques et téléologiques s'y entrelacent autour de l'axe de la vie intentionnelle, qui part des vécus de sensations et de mouvements propres à sa nature animale ou animée, et se développe jusqu'à la collaboration active à un monde de l'esprit⁶, que le sujet doit à son statut de « personne » immergée dans des champs de « motivations » partagées par d'autres personnes, au sein d'un même monde environnant.

Au départ des travaux de Husserl, nous aimerions aborder la « question de l'homme » et, avec elle, le problème du « monde environnant » de nos cultures ancestrales. Même si Husserl a émis de vives réserves par rapport à une science de l'homme déjà constituée qui ne peut, sans précautions, s'insérer dans le programme d'une phénoménologie transcendante, il reste qu'il s'est quand même intéressé aux

travaux anthropologiques de son époque, à savoir à ceux de L. Lévy-Bruhl. C'est l'un des éléments qui permet de penser que Husserl n'a pas eu l'intention de rejeter purement et simplement les apports des sciences naturelles (telle l'anthropologie, la zoologie, la psychologie), mais qu'il a plutôt voulu fonder ces dernières. En ce qui nous concerne, nous souhaitons montrer que l'anthropologie, qui s'interroge sur la *specificité corporelle* de l'être humain pour ensuite tirer les conséquences d'une telle spécificité au plan de l'*inscription dans un monde*, peut contribuer, sous certaines conditions, à l'élaboration d'une phénoménologie de la culture et de l'histoire.

1. Comme veulent l'indiquer ces quelques remarques introductives, la « question de l'homme » se déploie à deux niveaux différents (un niveau somatique et un niveau culturel) mais qui néanmoins s'emboîtent l'un dans l'autre. Il y a une cinquantaine d'années, les travaux d'André Leroi-Gourhan ont précisément introduit une réforme radicale dans l'étude de ces deux volets de l'anthropologie. Invitant tout d'abord à interpréter les vestiges des Australopitèques dans une perspective humaine au vu de ce que livrait l'examen de leurs ossements et de leur industrie, Leroi-Gourhan a initié une refonte complète du cadre épistémologique de la paléanthropologie. Il a ensuite proposé de considérer, avec plus de rigueur qu'on ne l'avait fait jusqu'alors, la participation des hommes du paléolithique à un monde environnant de culture. En effet, à la quête passionnée mais désordonnée des fossiles et des œuvres exemplaires, en plein essor au début de ce siècle, il a substitué l'étude méticuleuse des sites. Dans la fouille, plus que l'ordre chronologique des témoins découverts, lui importait la connaissance des surfaces des sols d'occupation. Pour avoir accès à celles-ci, il a développé la technique du décapage horizontal, particulièrement appropriée aux sites des paléolithiques moyen et supérieur, qui a l'avantage de mettre en évidence les surfaces de sols d'origine et de permettre l'examen des vestiges en fonction de leur position respective. Il devient dès lors possible de connaître non seulement les déplacements de ces populations nomades du passé, mais surtout de saisir quelques aspects de la variation et de la stéréotypie comportementales permettant enfin de décrire des scènes de leur vie, voire de reconstruire leur monde culturel environnant.

Ces deux volets de l'anthropologie étant indissociables, Leroi-Gourhan a eu le souci d'établir des connexions entre les différentes sciences tournées vers l'un ou l'autre aspect de la vie humaine. Il a mis en évidence, dès 1952, que la collaboration de l'anthropologie, de la préhistoire et de la technologie est de manière générale essentielle, pour évaluer correctement la somme des témoignages mis au jour. On aurait une image tronquée du passé si les documents de l'une ou de l'autre de ces disciplines venaient à manquer : « Sans squelettes, on n'hésiterait pas à considérer que les plus vieux silex ont été taillés par

des hommes identiques à ceux d'aujourd'hui, c'est d'ailleurs ce qui s'est produit jusqu'à la mise en place effective des vestiges osseux en face des principales industries préhistoriques. Sans silex taillés, à l'inverse, l'homme de Neanderthal serait considéré comme un singe très perfectionné sans rapport aucun avec l'humanité proprement dite. »⁷ Leroi-Gourhan a dès lors appelé « ethnologie » la science qui, sur la base des apports de plusieurs disciplines, étudie l'homme en sa globalité. L'ethnologie est une « science historique », plus exactement c'est « l'histoire naturelle de l'homme »⁸ pris comme un tout, puisqu'il s'avère « impossible de disjoindre le passé et le présent, l'homme et ses gestes, la pensée et les actes, le matériel et le spirituel, la technique et le social. »⁹ Or, si l'ethnologie préhistorique, grâce aux acquis des nouvelles techniques de fouille, a pu enregistrer de très nets progrès dans l'étude du comportement technique et social, il lui restait encore la tâche d'approfondir la connaissance de l'« univers mental » de l'homme du passé. L'étude des productions artistiques du paléolithique supérieur a justement fourni l'accès à ce domaine. « [Imagels] de la pensée abstraite »¹⁰ « les œuvres d'art [sont] à peu près les seuls témoins qui puissent éclairer certains aspects fondamentaux du comportement mental des hommes du paléolithique supérieur. »¹¹ Comme l'affirme également Emmanuel Anati, cet art représente « les quarante mille premières pages de l'histoire de l'art, de l'imaginaire, de l'histoire des religions et de l'esprit humain. »¹² C'est donc ici que surgissent des questions proprement philosophiques : que peut-on dire de cet « imaginaire » et de l'« esprit » de l'homme du paléolithique ? Si cet art préhistorique est en outre, comme on le prétend généralement, un art « religieux », cela signifie-t-il que l'on puisse atteindre à la « signification » ou au sens même de cette spiritualité préhistorique ? Il est à noter qu'à cette dernière question, Leroi-Gourhan a toujours répondu avec la plus grande prudence : l'idée qui traverse son œuvre est en effet que, dans l'art préhistorique, nous pouvons bien reconnaître l'expression d'une intention humaine, mais qu'il est hasardeux de vouloir en préciser le contenu.¹³

Ainsi, lorsque Leroi-Gourhan a entrepris d'étudier les « religions de la préhistoire », la première étape de son travail a consisté en un « inventaire des malentendus »¹⁴ qui ont traversé l'étude du phénomène religieux préhistorique. Cultes de l'ours, de la mandibule ou des crânes d'un côté, cannibalisme de l'autre, ont été autant d'hypothèses gratuites illustrant la difficulté d'une vérification scientifique, ou bien restant l'indice de ce qu'« il est presque impossible de penser l'homme préhistorique sans apporter de jugement de valeur »¹⁵. La référence au cannibalisme est, pour Leroi-Gourhan, particulièrement significative de ce que les scientifiques ont pris l'habitude de travailler avec des présupposés, puisqu'« aucun auteur ne parle de religion paléolithique sans prendre parti pour ou contre »¹⁶. Or, ce phénomène est tout simplement indémontrable et son évocation ne peut se faire qu'à grand renfort d'exemples ethnographiques. Si les préhistoriens de la première-

re moitié de ce siècle se sont très souvent servis des connaissances relatives à certaines pratiques dans les sociétés traditionnelles pour, par analogie, interpréter l'une ou l'autre trace du paléolithique, force est maintenant d'admettre que cette méthode analogique a été utilisée à tort et à travers. Un exemple significatif des travers de cette ethnologie comparée est sans doute fourni par l'Abbé Breuil, lorsqu'il allait jusqu'à mettre en vis-à-vis une photographie d'un sorcier de Guinée et un signe indéterminé de Lascaux afin d'identifier un sorcier dans ce dernier. D'après Leroi-Gourhan, la méthode comparative ne permet jamais de faire la preuve de quoi que ce soit : cette méthode, écrit-il en 1965, « remplit son rôle lorsqu'elle apprend [par exemple] que les rites d'initiation existent chez de nombreux peuples actuels et que, de ce fait, la préhistoire a pu les connaître ; elle ne saurait aller plus loin. »¹⁷ Le comparatisme ethnographique n'éclaire donc pas l'homme préhistorique lui-même, mais atteste seulement du fait qu'il a bien eu un comportement humain. Or, prétendre avoir affaire aux traces d'un comportement humain, insiste encore Leroi-Gourhan, ne va pas de soi : encore faut-il savoir comment, au départ de témoins parcelaires, il est possible d'attester une « vie » matérielle et spirituelle humaine, et qui plus est, une vie humaine d'un lointain passé. Tout en faisant ainsi table rase de ce qu'on croyait savoir à propos des religions de la préhistoire, Leroi-Gourhan exige d'en revenir aux documents eux-mêmes, afin de poser cette question méthodologique de première importance : « Lorsqu'on decoud le manteau d'arlequin des cultes des machoires, des pièges à esprit, des ancêtres fécondateurs, etc., que reste-t-il ? » Le « manteau tombé », découvre-t-on « un homme pensant et vivant ou simplement quelques ossements épars ? »¹⁸

Assurément, cette démarche me semble pouvoir être rapprochée de ce que la phénoménologie nomme la réduction des savoirs scientifiques donnés ou existants. En effet, Leroi-Gourhan met en suspens sa participation aux intérêts des ces sciences, dans le but de créer sa propre direction d'investigation : les vestiges des paléolithiques moyen et supérieur – c'est-à-dire les traces d'inhumation, les objets insolites, la présence d'ocre dans les habitats, mais aussi les remarquables grottes ornées¹⁹ – sont-ils les marques d'une intention humaine d'autrefois ? Et si tel est bien le cas, que peut-on dire de cette intention ?

III. Tenons-nous en donc à ces dernières questions concernant le comportement intentionnel des hommes du paléolithique supérieur, et concentrons-nous davantage sur l'art pariétal afin d'examiner comment une intentionnalité s'y trouve à l'œuvre tout en essayant de ne pas « verser de pleines pages d'actuel pour colorer le passé »²⁰. Autrement demandé encore, quel rapport l'art préhistorique entretient-il avec la vie perceptive ? Qu'est-ce qui se joue dans la « mise en images » qu'il constitue indéniablement ? Peut-on penser qu'une

intentionnalité s'est ici exercée pour signifier quelque chose par des couleurs et par des formes ? Que révèle par ailleurs ce « monde imaginaire » de l'« être-au-monde » paléolithique et, peut-être au-delà, de l'« être-au-monde » humain en général ?

Avant d'entrer dans le vif de ces questions, sans doute faut-il préciser que les manifestations artistiques de la préhistoire sont constituées de milliers de représentations gravées ou peintes sur des objets usuels, des outils, des armes (art mobilier), ou sur les parois de grottes et d'abris (art pariétal), ou encore sur des rochers en plein air (art rupestre). On ne s'occupera ici que des représentations animales et beaucoup plus rarement humaines enfuies dans l'espace souterrain et ainsi délibérément confiées au temps, puisqu'on ne peut douter que les auteurs de ces œuvres connaissaient la très grande longévité des supports sur lesquels ils gravaient ou peignaient, dans ces espaces mieux protégés des intempéries que le monde spatial extérieur²¹ !

L'art pariétal paléolithique, qui va de l'Aurignacien (qui remonte à environ 35 000 ans) jusqu'au Magdalénien supérieur (environ 9 000 ans), n'a existé qu'en Europe orientale et surtout occidentale, contrairement à l'art rupestre de plein air qui est connu sur les cinq continents. Si les artistes aurignaciens puis gravettiens furent les premiers à s'être aventurés dans les grottes pour y graver ou y peindre, ce sont les œuvres pariétales magdaléniennes (à partir de 17 000 ans), réparties dans des espaces souterrains de superficie parfois considérable, qui témoignent de la réelle maîtrise de cet espace souterrain. L'art pariétal semble ainsi avoir requis, pour s'exprimer, la maîtrise d'un espace naturellement réfractaire par rapport à celui environnant que parcouraient quotidiennement les chasseurs, puisqu'il est évident que la grotte à l'état brut constitue un secteur isolé par rapport au monde de la perception et impose un « oubli momentané du monde des vivants »²². À elle seule, elle atteste donc d'un « décrochage » par rapport aux conditions normales de la perception, confirmé par le fait que les représentations sont « d'obscurité totale »²³ et seulement soumises à l'artifice de la lumière. Véritablement coupé du réel, on peut par conséquent penser que l'art pariétal ne représente pas la vie²⁴, ou à tout le moins pas directement, pas sans la médiation du détour par ce monde en décalage par rapport à celui de l'expérience naturelle.

À quelle fin répond donc ce décalage évident de l'art pariétal par rapport au monde de la vie et qui a ainsi requis l'appropriation d'un espace autre que celui de la perception coutumière ? Cette question s'impose sans doute d'autant plus que les propriétés morphologiques de la grotte semblent avoir été intégrées aux dispositifs pariétaux de manière bien plus élective que contraignante : non seulement les volumes, les détours, les agrégats ont servi de supports selon leurs qualités propres, mais en outre, la morphologie des lieux a aussi permis la détermination de salles ou de galeries, sur les parois desquelles ont été répartis certains thèmes. Dans le cas de Lascaux (appartenant au Magdalénien ancien), l'architecture fournit un découpage du dispositif

pariétal en séquences bien distinctes et forme ce que les préhistoriens appellent une rotonde, poursuivie par un diverticule axial, un passage étroit et bas, amenant à une absaïde et un puits d'un côté, à une nef et une galerie de l'autre. Ainsi, le déroulement du dispositif pariétal est associé aux secteurs topographiques de la grotte. Au départ de cette appropriation de l'espace souterrain et de la distribution des thèmes au fil de l'extension des grottes paléolithiques, il est possible en conséquence de nommer « constitution d'un espace pariétal », ce phénomène proprement culturel de rassemblement d'éléments créés par l'homme sur les parois en un vaste champ intersubjectif.

Il y va ici de l'avènement d'un « art », grâce à la conversion en images d'animaux et d'hommes qui avaient préalablement fait l'objet d'une perception directe mais qui, ici, sont entièrement extraits de leur milieu naturel, et manifestement assemblés selon des objectifs thématiques. Entre la perception et la représentation, un écart s'est ainsi creusé pour ouvrir l'accès à des *mondes imaginaires*. Il s'agit, pour reprendre les termes de Husserl, de mondes d'« imagination perceptives »²⁵, dont les images ne sont pas simplement des copies de la réalité perceptive, mais constituent plutôt des « fictions perceptives »²⁶ ayant une « existence intersubjective »²⁷ et une certaine objectivité, au sens où les images, par leur fond et leurs connexions, « nous sont prescrites ou imposées, analogiquement aux choses de l'effectivité, imposées comme quelque chose que nous devons accepter », « par la succession des perceptions qui se présentent »²⁸. Dans ces mondes imaginaires, le spectateur peut faire des énoncés descriptifs, peut prononcer des « *quasi-jugements* » qui ont donc « une sorte de vérité objective, bien qu'ils ne se rapportent qu'à des *ficta* »²⁹.

Mais quels sont les éléments de ces mondes fictifs souterrains ? De manière générale, on sait que, de l'Aurignacien jusqu'au Magdalénien final, l'art des cavernes agence des centaines de représentations humaines et des milliers de représentations animales. Toutefois, l'absorption n'y a pas disparu. L'originalité de l'art préhistorique consiste en une conjonction de figures réalistes et de notations abstraites : points, cupules, tirets, mais aussi alignements doubles ou triples, des sens angulaires avec axe médian ou quadrangulaires, sont autant de « signes » associés aux représentations figuratives. Parmi ces signes, les quadrangulaires de Lascaux, les signes claviformes des Pyrénées et de l'Espagne, les signes tectiformes du Périgord sont exemplaires, et semblent se référer à des groupes ethnoculturels différents³⁰.

Que l'on puisse ici affirmer la primauté de choix symboliques et thématiques sur des choix liés directement aux activités réelles des chasseurs préhistoriques, c'est une idée qu'a tenté de défendre Leroi-Gourhan. Celui-ci est l'un des premiers préhistoriens (après Max Raphaël et avec Annette Laming-Emperaire) à avoir voulu précisément mettre en lumière l'organisation thématique (choix de signes et d'espèces animales) et symbolique (liasons des thèmes entre eux) des dis-

positifs pariétaux, pour indiquer la thèse que la pensée dont l'art paléolithique garde la trace est plus complexe qu'on a pu le croire primitivement : « Les artistes paléolithiques ont voulu *exprimer* quelque chose, et non pas simplement griffonner sur les murs de leurs grottes. Il n'a pas paru nécessaire au point présent, de préciser la nature de ce qu'ils ont traduit en symboles graphiques, mais il a semble utile d'essayer de contrôler d'abord le caractère *non aléatoire des figures animées et des assemblages* quelle qu'en soit la justification idéologique. »³¹ En ce sens, la tâche était de montrer que l'art pariétal est un « langage », que les Paléolithiques ont bien « signifié » quelque chose. Et cette tâche semblait de fait d'autant plus urgente qu'une première impression de « désordre » frappe inmanquablement celui qui pénètre pour la première fois dans ces domaines souterrains.

Ainsi, dans la grotte de Lascaux en Dordogne ou fût-ce même dans son *fac-simile*, le visiteur est immédiatement ébloui par les figures animales qui se déploient dans la rotonde. Quatre grands aurochs dessinés d'un épais trait noir encadrent de petits cerfs rouges et bruns à tête fine et ramures compliquées, accompagnés d'une frise de petits chevaux noirs galopants, et de signes linéaires composés. Confondu avec la ligne de ventre d'un des taureaux, un bison rouge dont la tête et la bosse sont massives ; confondu avec la même ligne d'un autre taureau, un ours. Ces animaux n'entretennent entre eux aucune relation explicite. Ils sont proches, se côtoient sans agressivité, se touchent, et en même temps, s'ignorent. Certaines figures animales en dominent d'autres par leur grandeur et cela en dépit de toute vraisemblance naturelle. En l'absence de figuration de sol et de paysage, les sujets semblent ici véritablement flotter dans l'espace. Cette première salle de Lascaux s'ouvre sur le diverticule axial, dont le plafond d'entrée offre un support à des vaches rouges qui enjambent le vide d'une paroi à l'autre. Dans le prolongement de ce plafond, on découvre un cerf, des petits « chevaux chinois », des bovins, dont une vache aux postérieurs rabattus sur le côté, ainsi que des signes, notamment une « grille » caractéristique de Lascaux. Au bout de ce haut couloir, l'attention est inmanquablement attirée par un cheval peint à la renverse sur un dièdre saillant de la paroi. Ce cheval est un très bon exemple du « dynamisme cinématique »³² que les Magdaléniens de Lascaux sont parvenus à insuffler à leurs animaux, comme d'ailleurs la série des petits chevaux noirs de la rotonde.

Non loin de Lascaux, la grotte des Combarelles, attribuée au Magdalénien moyen s'ouvre par un long couloir étroit, bas et sinueux d'environ trois cent mètres, où les Paléolithiques ont dû passer à quatre pattes ou ramper. La grande concentration des figures commence à cent soixante mètres de l'entrée, confirmant la thèse selon laquelle l'art magdalénien vaut comme une « conquête du monde souterrain »³³. Combarelles est une caverne gravée et non peinte. Sur les deux parois de cet étroit couloir, on dénombre plusieurs centaines de gravures enchaînées, beaucoup de ces figures sont superposées les

unes sur les autres, rendant leur lecture difficile. On peut toutefois, avec un peu d'exercice, repérer des chevaux (ils dominent largement ce bestiaire), des bisons, des bovins, un âne, un rhinocéros, une lionne très réaliste, ainsi qu'une cinquantaine de figures humaines plus ou moins géométriques.

À l'inverse des Combarelles, la caverne ornée de Font-de-Gaume, toute proche et de la même époque, offre des voûtes élevées et des galeries spacieuses. Les peintures polychromes y dominent, des signes tectiformes cotoient de grands bisons ici majoritaires. Sur la paroi droite de la galerie principale, le regard peut suivre des bisons, peints et gravés ; sur celle de gauche, on peut découvrir un bison rouge-brun sur lequel est superposé un grand mammoth et, plus loin, deux rennes face à face. L'attitude de ceux-ci, leurs bois, font penser à un mâle et une femelle. Cette scène révélerait l'affrontement de ces deux animaux au cours d'une parade sexuelle. À l'angle des galeries principale et latérale, on peut deviner (un voile de calcite ayant avec le temps recouvert fortement la représentation) une frise de rennes. Avec les deux rennes affrontés, c'est un des rares ensemble de rennes connus dans les cavités. La fin du parcours donne sur le « salon des bisons », une remarquable voûte dotée d'une dizaine de ces animaux. Dans cet espace circulaire, ceux-ci sont comme suspendus, entremêlés les uns aux autres, la ligne de la queue pouvant faire la liaison avec le deuxième, puis le troisième animal. Tous les bisons de Font-de-Gaume ont en commun d'avoir des bosses exagérément bombées, ce qui les distingue nettement, du point de vue du style, de ceux d'Altamira ou de Rouffignac.

De ces quelques exemples du chatoisement quelque peu anarchique des thèmes pariétaux, Leroi-Gourhan s'est donc attaché à démontrer l'organisation symbolique. Son analyse statistique l'a conduit à fonder cette organisation sur une dyade fondamentale, celle des chevaux et des bisons, autour de laquelle lui semblaient graviter les espèces animales complémentaires (bovins, cervidés, etc.), pour enfin indiquer de cette ordonnance élaborée l'existence d'un langage graphique commun aux chasseurs paléolithiques. Le préhistorien Denis Vialou met aujourd'hui en relief non pas tant une structure globale de l'art paléolithique, qu'une discontinuité stylistique et sémantique entre des ensembles iconographiques éloignés dans le temps et l'espace, mais aussi entre différentes régions au sein d'une même civilisation paléolithique. Quoi qu'il en soit de cette diversité des représentations et des assemblages symboliques, Denis Vialou continue de soutenir la thèse de l'organisation des grottes pariétales, une organisation qui passe par des choix thématiques (chevaux de Combarelles, bisons de Font-de-Gaume, etc.) ayant possédé leurs significations propres³⁴.

III. Or peut-on effectivement prétendre qu'une activité significative latente se trouve ainsi engagée dans l'art pariétal, par-delà l'intervention d'un monde imaginaire organisé principalement autour de repré-

sentations animales ? Telle est la question que nous voudrions soulever à présent. À nouveau, élucider cette question, ce n'est pas tant espérer cerner « ce que » les Paléolithiques ont voulu signifier, mais bien davantage essayer de montrer qu'il y a, dans les assemblages de figures paléolithiques, un réseau de rapports qui peuvent relever de la signification, dans la mesure où les éléments observés au fil du parcours souterrain n'ont nullement résulté du hasard mais d'un groupe d'opérations sélectives qui ont fini par donner une unité de style à chaque grotte ornée. Leroi-Gourhan, qui affirmait que « l'appropriation de l'espace souterrain n'est pas liée à la fantaisie spontanée de quelques chasseurs »³⁵, entreprit justement une étude des relations ou des liaisons entre les motifs, et cela, en s'en tenant au « plan strict de la dynamique figurative »³⁶, c'est-à-dire au plan technique et non idéologique de la représentation. Or, il est permis de penser que ces moyens techniques mis en œuvre pour « assembler » ou « composer » de l'intégration du temps dans ce même espace³⁷.

La constitution de l'espace débute par un « cadrage », c'est-à-dire une délimitation de l'espace qui sera utilisé. Il est apparu à Leroi-Gourhan que les figures, en tout cas la première d'une série d'images enchevêtrées, répondaient souvent à un « cadrage à champ total »³⁸, c'est-à-dire que l'exécutant avait dû loger mentalement le motif à réaliser dans la plus grande surface disponible du support – comme en témoigne par exemple les grands aurochs de la rotonde de Lascaux. Or, précisément, si un support rocheux, comme celui plus ou moins circulaire de cette rotonde, est déjà lui-même un ensemble relativement unifié, les couloirs et les galeries des cavernes semblent assurément à elles, la liaison entre les motifs par une « ligne de sol ». Bien qu'on ne connaisse pas dans l'art pariétal de ligne de sol tracée par l'exécutant³⁹, la conception d'une telle ligne est attestée de façon abondante, que ce soit de manière implicite, par l'alignement des aplombs d'une même suite d'animaux, soit de manière explicite par la mise en place des figures sur un accident naturel du support (corniche, entablement, ...) comme c'est parfois le cas à Font-de-Gaume ou à Lascaux. Implicitement ou explicitement donc, la liaison des figures peut être ainsi assurée par un sol.

Les volumes sont également importants dans la structuration de l'espace pariétal. On sait généralement que les Paléolithiques semblent s'être grandement préoccupés du rendu de la troisième dimension, bien que l'on se rende compte sans doute de manière moins évidente que les grottes ornées, parce qu'elles nécessitent l'éclairage artificiel et réclament la participation du corps entier du spectateur à la vision de celles-ci, sont des espaces unifiés quasiment tridimensionnels. Il faut en effet tenter de se représenter que l'éclairage des Paléolithiques (de petites lampes à graisse ou des torches de résineux) devait offrir une faible lumière vacillante, proche des représentations, plongeant le spectateur dans une atmosphère confinée de mouve-

ment, très différente de celle que nous livre actuellement nos éclairages statiques modernes. Aujourd'hui, à Font-de-Gaume par exemple, à l'aide de petites lampes mobiles, on reconstruit une lumière qui permet d'observer que l'ombre projetée par ces lampes définit manifestement des contours et des figures, dominant à celles-ci volume, massivité et matière. À cela, il faut ajouter que ces espaces ornés souterrains se font d'autant plus prégnants que n'y pénètre pas seulement la vue. Tous les sens sont motivés : non seulement, dans certains espaces exigus des cavités, l'oxygène peut se raréfier, modifiant le régime respiratoire normal, mais en outre, la découverte des œuvres pariétales mobilise toute la composante kinesthésique de la vie intentionnelle. Les conditions de « vision » de l'art pariétal sont ainsi rendues tout à fait singulières : alors qu'un ensemble rupestre pourra généralement, lui, être perçu d'un seul coup d'œil, à partir d'un point de vue unique, dans la grotte en revanche, l'espace doit être parcouru entièrement pour être vu dans sa totalité. En ce sens, l'art pariétal apparaît comme un *art de trajets*. Au plan des liaisons entre les motifs, cela signifie que les représentations groupées par juxtaposition ou superposition, les figures isolées ou dispersées, n'existent et ne prennent sens qu'en fonction de la mobilité du sujet qui perçoit, et en fonction de celle, corrélative, de la lumière. Par conséquent, le sujet qui se meut, qui marche ou qui rampe, scande d'un certain rythme les images qui apparaissent. À proprement parler, c'est lui, à partir du rythme de ses kinesthéses, qui constitue l'espace pariétal comme un « assemblage », comme un ensemble construit et stylistiquement homogène.

Outre la notion de « cadrage paléolithique », Leroi-Gourhan fait encore intervenir celle de « champ manuel », définie comme l'espace circulaire accessible par l'exécutant sans changer de position⁴⁰. Cette notion est en effet importante puisqu'on peut justement, à partir d'elle, déceler des figures isolées, juxtaposées ou superposées. Séparation, juxtaposition et superposition correspondent en effet à trois façons distinctes de relier et d'assembler des représentations, c'est-à-dire en clair à trois modes de liaison différents. Or, selon Leroi-Gourhan, tout se passe comme s'il existait d'une part un *espace étendu* dans lequel les représentations peuvent se juxtaposer, et d'autre part un *espace condensé* dans lequel elles doivent se superposer⁴¹. Cela signifierait que dans des conditions d'exiguïté, très fréquentes dans les cavernes, le peintre ou le graveur a pu passer de figures juxtaposées à des figures superposées, comme si, explique-t-il, la préoccupation d'associer des sujets déterminés était plus forte que le souci de disposer les motifs selon un ordonnancement conforme à celui de notre vie perceptuelle normale⁴². C'est dire, en d'autres termes, qu'il y a pu y avoir *un sens* à grouper les sujets, « l'exécutant ayant pu préférer superposer plusieurs figures dont l'assemblage était significatif plutôt que de les exécuter à trop grande distance l'une de l'autre »⁴³. Ainsi, même sans comprendre ce que signifie les superpositions intensives de

Combareilles, il reste qu'un tel assemblage de motifs autorise à penser qu'un lien significatif a pu exister entre eux. Le sens de certaines juxtapositions de Font-de-Gaume, où l'on repère des animaux qui se suivent, se croisent ou s'affrontent, est peut-être plus clair : il peut s'agir de représenter des déplacements de troupeaux, des combats ou les préliminaires de la saillie.

Par conséquent, on peut voir, dans l'isolement des figures, dans la juxtaposition ou la superposition de celles-ci, différentes manières de créer des ensembles ou des compositions qui justement peuvent se partager en deux catégories : d'une part, les ensembles qui dégagent des rapports d'intelligibilité entre les motifs ; d'autre part, ceux qui paraissent unifiés simplement par des liaisons symboliques ou conventionnelles⁴⁴. On peut dire que les relations d'intelligibilité, qui concernent des animaux, et plus rarement des humains, illustrent des comportements possibles, alors que les relations dites symboliques sont sans référence à la réalité. Dans le second cas, les animaux, les humains et les signes flottent dans un espace imaginaire composé par l'exécutant selon des équilibres visuels de formes et de couleurs, comme on peut l'observer dans le salon des petits bisons de Font-de-Gaume, ainsi que dans la rotonde de Lascaux. Ces groupements de motifs qui n'ont pas de fil conducteur, ni de repères spatiaux ou temporels, Leroi-Gourhan les appelle « mythogrammes »⁴⁵. Au sens strict, il les distingue des « pictogrammes » sensés réunir des figures animées représentant des actions échelonnées dans le temps, mais qui sont extrêmement rares dans l'art paléolithique. Si l'on trouve en effet de manière courante des représentations où une des figures évoque l'action par son mouvement individuel, quasiment inexistant sont les groupements de figures animées selon un ordre linéaire.

Mais pourquoi tant de motifs, pris individuellement, offrent-ils des caractères d'animation ou illustrent-ils le mouvement ? L'hypothèse de Leroi-Gourhan est que « la traduction en image du mouvement des êtres vivants, pris isolément ou groupés, est le seul procédé élémentaire pour rendre compte du déroulement du temps »⁴⁶. Autrement dit, la prise en compte du mouvement dans l'art paléolithique autoriserait à postuler une préoccupation d'ordre temporel, voire tout simplement une représentation de la temporalité comme telle. C'est peut-être ce qu'avère le comportement animé des grands aurochs de Lascaux, dont le préhistorien aime à décrire l'« attitude campée »⁴⁷, représentée par des antérieurs obliques vers l'avant et des postérieurs obliques vers l'arrière, mais aussi certains chevaux de la même grotte, saisis en plein « galop volant », dont la formule la plus courante est celle où seuls les antérieurs sont dégagés du sol et plus ou moins relevés à l'horizontale. Que le mouvement ait quelque chose à voir avec une représentation de la temporalité, voilà ce que montrerait aussi l'animal effondré ou marqué d'une blessure qui constitue une « cheville graphique » permettant la restitution d'une séquence spatio-temporelle. À noter encore que la position de la tête et de l'encolure de l'animal constitue

un élément d'animation important, puisqu'elle traduit généralement les actes qui vont se dérouler dans le futur immédiat : ainsi, le port de tête peut dénoter une attitude d'écoute précédant la fuite ou la charge, etc.

Il arrive cependant que l'animation réunisse ou assemble quelques figures. Ainsi, rencontre-t-on des affrontements de bouquetins, des files de mammouths, etc. Toutefois, il n'est véritablement possible de qualifier de « pictogramme » qu'un seul ensemble paléolithique, celui du puits de Lascaux, où est représenté un homme-oiseau culbuté par un bison, qu'il a vraisemblablement éventré. Il s'agit là véritablement d'une « scène » unissant plusieurs figures animées, conduisant l'art pariétal à la limite de la narrativité⁴⁸. Ici, Leroi-Gourhan émet l'hypothèse que cette suite de figures coordonnées dans un réseau spatial, évoquant le temps et l'action par la figuration de mouvements significatifs⁴⁹, a pu donner consistance à un récit – irrémédiablement perdu –, et cela, parce que le thème de l'homme et du bison frappé est répété à plusieurs endroits (en Charente et dans le Périgord), chaque fois sous une forme correspondant à des moments distincts de l'action : un animal poursuit le chasseur qui fuit (Roc-de-Sers), un bison tête basse est face à l'homme (Villars), un bison atteint et un homme étendu (art mobilier de la Laugerie-Basse), et enfin la scène exemplaire de Lascaux⁵⁰. La variation de ce thème démontrerait ainsi l'importance de la succession linéaire des épisodes. Cette succession de différents moments d'une action dans différents grottes ne doit cependant pas nous tromper : l'agencement des figures en scènes est rarissime dans l'art pariétal. En outre il faut se demander « si les détails d'animation [mis ici en lumière par Leroi-Gourhan] traduisent le sens réel des assemblages »⁵¹.

Conscient que bien des points soient encore obscurs et que des questions touchant à la signification profonde de la démarche paléolithique continuent de se poser, Leroi-Gourhan demeure prudent, dès qu'il s'agit de déterminer précisément le sens de l'art paléolithique. Il reste que néanmoins ses productions apparaissent comme des *ensembles* de figures *reliées* unitairement entre elles en fonction d'une *intention* imaginative, voire signifiante, quoique son contenu reste ouvert. Ces figures sont réparties de salle en salle et se coulent dans le dispositif topographique, faisant de cet art paléolithique un *art de trajets*, non étranger, semble-t-il, au problème de la constitution de mondes spatio-temporels : ces images joignent, on l'a vu, à l'étalement spatial des figures, la représentation fréquente du mouvement, ainsi que l'appréhension de ces figures dans le temps, en fonction du rythme avec lequel le spectateur parcourt la grotte. Les Paléolithiques, conclut Leroi-Gourhan, ont peut-être offert, dans les grottes, « l'image qu'ils se font de l'univers humanisé »⁵². Mais s'il est vrai que l'art pariétal relève, par là, d'une forme d'appropriation de l'espace et du temps, un point mérite ici d'être souligné : la constitution ancestrale d'un univers humanisé dans les grottes a ceci de tout à

fait particulier qu'elle s'édifie essentiellement autour de l'*animal*. En fin de compte, comme le déclare Leroi-Gourhan, « les documents pariétaux ne prouvent qu'une chose, à savoir que les hommes connaissaient les animaux qu'ils ont décrits »⁵³. Il convient donc de terminer par quelques remarques concernant la place de l'animal dans l'art paléolithique, ce qui nous convie derechef à quelques comparaisons nouvelles avec la phénoménologie husserlienne.

IV. Dans les années trente, on le sait, Husserl a longuement médité l'édification des mondes environnants humains, qui incluent les hommes mais aussi les bêtes. Or, au départ de ses descriptions, il est sans doute possible de penser l'organisation de la vie commune des Préhistoriques, comme ayant débuté par le partage d'activités quotidiennes, produisant un premier « être-ensemble » au niveau de la praxis⁵⁴, ainsi que la possibilité d'un partage réfléchi de sens, sur la base de cette intersubjectivité immédiate et opérante. Afin de dégager la cohésion d'une communauté, l'anthropologie culturelle en effet a toujours insisté sur l'importance, des activités de chasse et de celle, connexe, du partage de la viande. Au demeurant, les travaux de D. Vialou mettent en évidence que l'art pariétal relève lui aussi de l'édification de cultures. Selon lui, l'invention paléolithique de ces formes graphiques et plastiques, résistantes au temps et à l'oubli de par leur situation géographique, a pu intervenir dans la *constitution de mondes culturellement différenciés*. Dans les grottes, en fin de compte, tout se passe de la part des exécutants paléolithiques « comme s'ils avaient désiré y immobiliser leurs représentations du monde pour constituer leurs cultures propres et originales »⁵⁵. L'art pariétal serait ainsi un système d'identification culturelle, voire de communication privilégiant l'image⁵⁶.

Dans ses analyses, Husserl précise que cette première figure de l'intersubjectivité, ancrée dans la proximité et la familiarité, laisse bien sûr ouverte la possibilité de son élargissement vers des mondes culturels plus lointains, des mondes étrangers. L'imagination joue justement un rôle-clé dans cet élargissement⁵⁷, parce qu'elle permet d'anticiper et de déployer une infinité d'univers possibles comme autant de variations, de métamorphoses du monde de la perception. Mais c'est ici que l'animal doit faire l'objet d'une réflexion particulière : si celui-ci, en effet, occupait une place importante dans le monde réel et quotidien des Préhistoriques, quelle pourrait être la signification de sa présence dans les mondes imaginaires souterrains précédemment évoqués ? Ne serait-ce pas que l'animal, cette chair animée et néanmoins différente de celle de l'homme, a pu représenté une dimension d'*altérité*, au départ de laquelle les Préhistoriques se plaisaient sans doute à déployer les variations des humanités et des cultures ? Notre hypothèse est en effet que l'animal pourrait bien constituer un *pivot* dans le problème de la rencontre interculturelle. Cette hypothèse trouverait

d'ailleurs sa justification dans le fait que Husserl, notamment dans des textes du volume XV des *Husserliana*, semble précisément rencontrer la question de l'animal exactement à l'endroit où il prend pour thème des sciences de l'esprit l'ouverture des mondes familiers environnants de chaque humanité vers des mondes plus lointains, et interroge la possibilité de penser un monde unique pour une humanité une⁵⁸. Ainsi, lors de la construction de ce que Husserl nomme « une compréhension de l'humanité et de son monde environnant », faut-il, selon lui, préciser et décrire de quelle façon « les bêtes, les animaux sont comme nous sujets d'une vie de conscience en laquelle "le monde environnant", en tant que le leur, leur est aussi d'une certaine manière donné dans une certitude d'être. »⁵⁹ Autrement dit, une compréhension rationnelle de l'humanité comme totalité implique d'être au clair sur l'analogie qui relie non seulement les hommes entre eux, mais aussi l'homme à l'animal.

À cette idée, on pourrait cependant objecter que l'empathie entre les personnes humaines d'un même monde ambiant précède celle qui peut s'opérer avec les bêtes : le système d'aperception de l'homme est présumé afin que nous puissions faire l'expérience des bêtes comme bêtes, afin que nous accédions à l'empathie en tant que perception des bêtes »⁶⁰. Mais, précise Husserl, dans l'empathie entre les personnes, « les autres ne sont pas de simples duplications du moi, l'assimilation exige sans cesse une modification correctrice »⁶¹. Et si « correction » il y a, c'est que la personne est sensible à une dimension d'altérité, c'est que « d'une certaine façon [la typique humaine ou le système d'aperception de l'homme] se modifie précisément déjà quand on accomplit l'empathie dans un être animal. »⁶² Ainsi, il semble qu'un sujet, au sein d'un même monde natal, puisse apparaître comme un autre sujet, parce que toute chair animale ou animée se montre déjà comme semblable et dissemblable, c'est-à-dire comme analogue à la sienne. L'animal est ainsi un pivot qui permet d'accéder à l'autre comme *analogon*, parce que « la ressemblance avec les sujets humains concerne évidemment d'abord la compréhension de la chair animale en tant que telle »⁶³. Et il y a plus : c'est véritablement la chair en mouvement qui constitue le support de l'analogie et la « couche fondamentale »⁶⁴ de l'empathie avec l'animal. Aussi, celle-ci s'avère-t-elle plus facile avec les bêtes qui sont « plus près de nous, les mammifères dont la corporéité comme chair nous est plus apparente »⁶⁵ – leur système d'organes perceptifs et d'organes pratiques étant plus familier. Ne sont-ce pas précisément les grands mammifères qui ont été représentés de façon privilégiée dans l'art paléolithique ?

Or, peut-être peut-on mener le raisonnement plus loin : les animaux qui ont été peints ou gravés dans les grottes, qui sont des nouveaux, des autres sujets que nous les hommes, et néanmoins analogues à nous⁶⁷, ne constitueraient-ils pas le support insigne d'une « empathie historique »⁶⁸ que nous, hommes modernes, pourrions avoir avec les Préhistoriques ? Manifestement oui. Non seulement

nous avons une certaine compréhension de ces corps animés, mais en outre ces animaux, qui sont extraits du monde de la perception, représentés en images et organisés en fonction de significations, nous permettent d'accéder aux différentes modalités d'une vie intentionnelle ancestrale, proche de la nôtre en dépit de son éloignement dans le temps. L'art pariétal permet en outre d'interroger les *connections* qui peuvent exister entre des mondes environnants séparés dans le temps et l'espace, dans la mesure où ses représentations ont intentionnellement été protégées des mouvements dévastateurs du temps, véritablement « *confiées au temps*, celui de leurs auteurs, celui qui fait passer de génération en génération, celui des cultures qui se nourrissent de traditions et de nouveautés. »⁶⁹ En ce sens, les études de préhistoire auxquelles nous nous sommes ici référées semblent pouvoir trouver leur place au sein de la phénoménologie qui, précisément, prend pour thème les hommes en tant que personnes au sein d'un monde ambiant ainsi que les connections qui peuvent s'établir entre les différents mondes de culture, c'est-à-dire, précise Husserl, « notre monde ambiant d'aujourd'hui, le monde ambiant hypothétique des Indiens, le monde ambiant de l'âge de pierre »⁷⁰, etc.

Concluons par conséquent notre propos en rappelant que Leroi-Gourhan a toujours eu pour objectif de fonder une *ethnologie*, une « science historique de l'homme » en sa globalité, une « histoire naturelle de l'homme ». Or, une parenté avec les recherches de Husserl se manifeste ici une fois encore avec évidence. Dans la phénoménologie, en effet, ce n'est pas tant un monde factuel dans son individualité qui retient l'attention de Husserl, mais le monde en tant que monde « pour toutes les humanités imaginables »⁷¹. En ce sens, la description débute par la factalité du monde, mais pour s'acheminer vers sa *généralité* qui doit être considérée, comme le dit lui-même Husserl, « sur le mode de l'histoire naturelle, morphologiquement »⁷², c'est-à-dire sur le mode d'une typique générale du monde de l'expérience humaine. « Ce fut toujours un seul et même monde qui nous "est apparu" historiquement [...] si l'on poursuit cette approche jusqu'au bout, de façon universelle et conséquente, nous acquérons ainsi la science absolue universelle de l'esprit – la phénoménologie transcendante. »⁷³ Au regard de cette dernière, Husserl prend en considération l'objection selon laquelle les sciences de l'esprit « manquent de pureté »⁷⁴, dans la mesure où ne sont pas clairement distinguées les sciences du monde, de la nature ou de l'esprit. Néanmoins, c'est « dans la transcendantalité » elle-même, qu'il y a « une articulation problématique »⁷⁵ des hommes, des humanités et de leur monde ambiant. Cette difficulté d'ordre transcendantal engage le travail d'une « science descriptive universelle » qui, en tant que science « de l'expérience réelle et possible, directe et indirecte, [...] progresse par conséquent à partir du monde donné d'avance, par horizon [...] comme science descriptive du présent universel ouvert, mais aussi comme science du passé (paléontologique) grâce à l'ouverture perpétuelle de passés,

comme aussi des futurs. »⁷⁶ Cette science descriptive universelle s'insère à son tour dans la « science personnelle de l'humanité terrestre en général »⁷⁷, qui doit, quant à elle, rendre thématique « l'unité universelle d'une "humanité" qui s'étend aussi loin que s'étend la vie communautaire, immédiate et médiate, et corrélativement la communauté de la culture »⁷⁸. Or, l'ethnologie préhistorique de Leroi-Gourhan ne me semble pas avoir eu d'autre objectif que d'étudier comment des humanités séparées dans le temps et l'espace peuvent néanmoins se rencontrer, voire « se communitariser », ainsi que de mettre en lumière la façon dont notre humanité moderne est un produit de l'histoire et est advenue à partir d'humanités et de cultures antérieures. En ce sens, cette ethnologie préhistorique soulève la question d'un sens et d'un développement de l'histoire et conduit au problème de la « téléologie du développement »⁷⁹, dont Husserl admettait qu'il était loin d'être résolu : si « la personnalité universelle est dans une *genèse problématique* de savoir ce que l'on peut espérer de constituer un *énorme problème* de savoir ce que l'on peut espérer de cette manière de parler »⁸⁰. Aussi, est-ce un vaste champ d'interrogation qui s'ouvre ici puisque non seulement il s'agit de clarifier la structure de cette genèse, mais qu'il s'agit aussi de mettre en évidence que le est, dans cette genèse, dans ce flux ou dans une telle relativité, « le non-relatif qu'elle présuppose d'elle-même », à savoir, « la subjectivité en tant que transcendantale »⁸¹.

Bénédicte de Villers

Notes

- 1/ Trad. franç. de P. Louis, Paris, éd. « Les Belles Lettres », 1956.
- 2/ Cf également *De l'âme*, III, 8, 432a, où la main est qualifiée d'« instrument d'instruments », trad. franç. de E. Barboin, Paris, éd. « Les Belles Lettres », 1996.
- 3/ E. Cassirer, *Essai sur l'homme*, trad. franç. de N. Massa, Paris, éd. de Minuit, 1973, p. 103.
- 4/ *Ibid.* Nous soulignons.
- 5/ Cf F.J. Buytendijk, *Attitude et mouvements : étude fonctionnelles du mouvement humain*, Bruges, éd. Desclée de Brouwer, 1957, p.33.
- 6/ E. Husserl, « Attitude des sciences de la nature et attitude des sciences de l'esprit. Naturalisme, dualisme, et psychologie psycho-physique », Annexe II à la *Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, trad. franç. G. Granel, éd. Gall., 1976, p. 328.
- 7/ A. Leroi-Gourhan, « Sur la position scientifique de l'ethnologie », in *Le fil du temps. Ethnologie et préhistoire, 1935-1970*, Paris, Fayard, 1983, pp. 88-89.
- 8/ *Ibid.*, p. 84.
- 9/ *Ibid.*, p. 89.
- 10/ A. Leroi-Gourhan, *L'art pariétal. Langage de la préhistoire*, prés. de M. Groenen, éd. J. Millon, coll. « L'homme des origines », 1992, p. 289. Cet ouvrage comprend des résumés de cours professés par Leroi-Gourhan au Collège de France durant les années

1970-1982, ainsi qu'une série d'articles parus dans le *Bulletin de la Société préhistorique française*, dans lesquels l'auteur a d'abord mis en place son interprétation de l'art préhistorique avant la publication de la *Préhistoire de l'homme occidental* de 1965, puis a procédé à des précisions et mises au point, en réponse aux critiques qui ont été faites de ce grand ouvrage. Ici, c'est principalement les résumés de cours, en particulier ceux rassemblés par M. Groenen sous la rubrique : « L'art pariétal : support idéologique de l'homme préhistorique », qui seront utilisés.

11/ *Ibid.*
 12/ E. Anati, *L'art rupestre dans le monde. L'imaginaire de la préhistoire*, Larousse-Bordas, 1997, p. 12.
 13/ À tout le moins Leroi-Gourhan stipule-t-il par exemple que, « jusqu'à présent », il a moins semblé nécessaire « de préciser la nature de ce qu'ils ont traduit en symboles graphiques, [...] quel d'essayer de contoler d'abord le caractère non aléatoire des figures animées et des assemblages quelle qu'en soit la justification idéologique. » A. Leroi-Gourhan, *L'art pariétal. Langage de la préhistoire*, op. cit., p. 260.
 14/ A. Leroi-Gourhan, *Les religions de la préhistoire*, Paris, P.U.F., 1964, p. 9.
 15/ *Ibid.*, p. 2.
 16/ *Ibid.*, p. 49.
 17/ A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, éd. L. Mazenod, 1965, p. 31. Nous soulignons.
 18/ A. Leroi-Gourhan, *Les religions de la préhistoire*, op. cit., p. 4.
 19/ Ces termes relèvent de préoccupations « religieuses », d'après Leroi-Gourhan, si l'on veut bien faire un usage restreint du concept de « religion » : ce concept est « simplement fondé sur les manifestations de préoccupations paraissant dépasser l'ordre matériel » [*Ibid.*, p. 5]. On notera ainsi que « la présence de l'ocre dans l'habitat de l'homme de Neanderthal est tenue pour un fait religieux, parce qu'elle ne s'explique pas par les besoins de la survie matérielle » [*Ibid.*, p. 10].
 20/ *Ibid.*, p. 65.
 21/ Cf D. Valou, « L'art paléolithique », in M. Otte, *La préhistoire*, éd. De Boeck-Université, 1999, p. 215.
 22/ D. Valou, *Au cœur de la préhistoire. Chasseurs et artistes*, Paris, Gall., « découvertes », 1996, p. 84.
 23/ Cf *Ibid.*
 24/ A l'idée, introduite par les pionniers de la préhistoire (E. Lartet et H. Christy), que les Préhistoriques occupaient leurs loisirs à l'art de sculpter, graver et peindre (théorie dite de « l'art pour l'art »), s'est substituée celle selon laquelle l'art pariétal est une tentative d'influencer la vie quotidienne, la chasse notamment, ce qui donna lieu dès lors à une interprétation « magique » de l'art. Dans ce contexte, le ballonnement d'un ventre de cheval indiquait une jument gravide, les Vénus callipyges devenaient des déesses-mères, symboles de fécondité, les signes angulaires sur les flancs des bisons atteints devenaient des flèches, symboles d'une magie de chasse propitiatoire. Or, plusieurs éléments mettent à mal une telle interprétation. Tous d'abord, cette interprétation magique de l'art est basée sur des comparaisons entre l'art des « Primitifs » du monde entier et les premiers hommes préhistoriques. Or, c'était oublier que ces « Primitifs » sont bien « actuels, en un mot sortent autant évolués que "nous" occidentaux par rapport aux "Premiers hommes", les Préhistoriques, auteurs des œuvres d'art en question. » [D. Valou, « L'art paléolithique » in M. Otte, *La préhistoire*, op. cit., p. 285.] Ensuite, comme l'a fait valoir Leroi-Gourhan, les Magdaléniens, par exemple, ne s'en tenaient pas à eux, consommaient du renne à plus de 80 %. Si, réellement, il s'agit de sa représentation dans les grottes de chasse, comment expliquer la rareté de sa représentation dans les grottes ? [Cf A. Leroi-Gourhan, *L'art pariétal. Langage de la préhistoire*, op. cit., p. 312] La question du rapport à l'animalité qui se joue dans l'art préhistorique reste donc entièrement ouverte. Je ne ferai que l'effleurer à la fin de

- cette étude, préférant consacrer mon attention à l'« intentionnalité » qui s'y exerce et au « monde environnant » ouvert par lui. Qu'il suffise pour l'instant de prendre bonne note de l'écart qui s'installe entre le monde de la vie quotidienne et le monde animalier souterrain des cavernes.
- 25/ E. Husserl, *Hua XXIII*, texte n°18, pp. 498-524 ; « À propos de la théorie de intuitions et de leurs modes », trad. franç. de N. Depraz et M. Mavridis, in *Alter* 4, éd. Alter, 1996, « L'imagination », pp. 387-412.
- 26/ *Ibid.*, p. 519 ; trad. franç., p. 407.
- 27/ *Ibid.*, p. 520 ; trad. franç., p. 408.
- 28/ *Ibid.*, p. 519 ; trad. franç., p. 407.
- 29/ *Ibid.*, p. 520 ; trad. franç., p. 408.
- 30/ Du moins est-ce ce que soutiennent généralement aujourd'hui les préhistoriens. L'interprétation de Leroi-Gourhan selon laquelle les signes se répartissent en signes minces et signes pleins, conformément à la bipartition sexuelle, est contestée. En outre, est aussi mise en cause la thèse de Leroi-Gourhan selon laquelle il existe une évolution linéaire de l'art, selon une trajectoire qui va de l'Aurignacien jusqu'au Magdalénien final. Actuellement, on insiste plutôt sur l'hétérogénéité et la diversité des cultures qui ont produit différentes traditions artistiques.
- 31/ A. Leroi-Gourhan, *L'art pariétal. Langage de la préhistoire*, op. cit., p. 260. Nous soulignons.
- 32/ D. Vialou, « Lascaux et l'art magdalénien », in *Histoire et archéologie*, n° 84, 1984, p. 62.
- 33/ D. Vialou, *La préhistoire*, éd. Gallimard, coll. « L'univers des formes », 1991, p. 356.
- 34/ Cf. D. Vialou, « L'art paléolithique », in M. Otte, *La préhistoire*, op. cit., pp. 286-289. Cf. également D. Vialou, « Art des ténèbres, art de lumière » in *Courrier de l'Unesco*, avril 1998, pp. 17-21.
- 35/ A. Leroi-Gourhan, *L'art pariétal. Langage de la préhistoire*, op. cit., p. 231.
- 36/ *Ibid.*, p. 229.
- 37/ Cf. *Ibid.*, en particulier le chapitre V « L'espace et le temps dans l'art pariétal paléolithique », pp. 259-271.
- 38/ *Ibid.*, p. 238.
- 39/ On n'y connaît pas non plus de paysages, ni aucun repère géographique de ce genre.
- 40/ *Ibid.*, p. 232. La validité d'une telle notion tient, pour l'auteur, au fait que la majorité des figures sont comprises entre 25 et 80 cm de diamètre.
- 41/ *Ibid.*, pp. 235-236.
- 42/ Cf. *Ibid.*, pp. 246-247.
- 43/ *Ibid.*, p. 236.
- 44/ Cf. D. Vialou, « L'art paléolithique » in M. Otte, *La préhistoire*, op. cit., pp. 266-267.
- 45/ Cf. A. Leroi-Gourhan, *L'art pariétal. Langage de la préhistoire*, op. cit., p. 260.
- 46/ *Ibid.* Nous soulignons.
- 47/ *Ibid.*, p. 265.
- 48/ Cf. D. Vialou, « L'art paléolithique », in M. Otte, *La préhistoire*, op. cit., p. 267.
- 49/ Cf. A. Leroi-Gourhan, *L'art pariétal. Langage de la préhistoire*, op. cit., p. 275.
- 50/ Cf. *Ibid.*, pp. 263-264.
- 51/ *Ibid.*, p. 310.
- 52/ A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, t. II, « La mémoire et ses rythmes », Paris, éd. Albin Michel, 1964, p. 156.
- 53/ A. Leroi-Gourhan, *L'art pariétal. Langage de la préhistoire*, op. cit., p. 254.
- 54/ Cf. E. Husserl, Appendice X du *Hua XV*, Den Haag, M. Nijhoff, 1973, pp. 174-175 ; trad. franç. in *Alter* n°3, « L'animal », éd. Alter, 1995, pp. 190.
- 55/ D. Vialou, « Lascaux et l'art magdalénien », in *Histoire et archéologie*, n° 84, 1984, p. 69.
- 56/ Cf. D. Vialou, « Les origines de l'humanité », in *Transversalités*, Revue de l'Institut catho-
- logique de Paris, janvier-mars 1998, p. 44.
- 57/ Sur ce point dans la théorie husserlienne du monde, je renvoie ici à l'étude de N. Depraz, « Le monde entre cosmos et univers. Du rôle méthodique de l'imagination dans l'élargissement du monde du chez-soi aux mondes lointains », in *Alter* n° 6, « Monde(s) », éd. Alter, 1998, pp. 137-163.
- 58/ Cf. E. Husserl, Appendice X du *Hua XV*, op. cit., pp. 174-185 ; trad. franç., pp. 189-203. Cf. également *Hua XV*, n° 35, op. cit., pp. 613-627 ; trad. franç. in *Alter* n°3, op. cit., pp. 205-219.
- 59/ E. Husserl, Appendice X du *Hua XV*, op. cit., p. 177 ; trad. franç., p. 194.
- 60/ *Ibid.*, p. 182 ; trad. franç., p. 200.
- 61/ *Ibid.*
- 62/ *Ibid.* Nous soulignons.
- 63/ *Ibid.*, p. 182 ; trad. franç., p. 199. Nous soulignons.
- 64/ *Ibid.*
- 65/ *Ibid.*, p. 183 ; trad. franç., p. 201. On ne peut s'empêcher ici de mesurer l'écart qui sépare les pensées de Husserl et de Heidegger à l'endroit de la question de l'animal. Si Heidegger, dans les *Concepts fondamentaux de la métaphysique*, concluait à l'impossibilité d'une empathie avec les animaux, il convient de souligner qu'à l'exception du chien, ce sont surtout les insectes (fourmis, les abeilles) ou encore les lézards qui font l'objet de son attention. Husserl voit quant à lui que certains animaux nous sont plus proches que d'autres : ce sont les lions, les faons, les mammifères en général, les animaux domestiques, qui engagent la question de l'empathie. À propos de la divergence manifeste entre Husserl et Heidegger sur le problème de l'animal : cf. E. de Fontenay, *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, éd. Fayard, 1998, pp. 664 et svtes.
- 66/ Cf. E. Husserl, Appendice X du *Hua XV*, op. cit., p. 182 ; trad. franç., p. 199.
- 67/ Cf. *Ibid.*, p. 183 ; trad. franç., p. 200.
- 68/ E. Husserl, Appendice XIII, *Hua XV*, op. cit., p. 233.
- 69/ D. Vialou, « L'art paléolithique », in M. Otte, *La préhistoire*, op. cit., p. 215.
- 70/ E. Husserl, Annexe II in *La crise...*, op. cit., p. 336.
- 71/ *Ibid.*, p. 336.
- 72/ *Ibid.*, p. 333.
- 73/ E. Husserl, Appendice XII des *Ideen II*, *Hua IV*, p. 351 ; trad. franç., p. 185.
- 74/ *Ibid.*, p. 351 ; trad. franç., p. 186.
- 75/ E. Husserl, Appendice X du *Hua XV*, op. cit., p. 179 ; trad. franç., p. 196.
- 76/ E. Husserl, Annexe II à *La crise...*, op. cit., p. 342.
- 77/ *Ibid.*, p. 343.
- 78/ *Ibid.*, p. 344.
- 79/ *Ibid.*, p. 345.
- 80/ *Ibid.* Nous soulignons.
- 81/ *Ibid.*, p. 346.

LES AUTEURS

Ingrid Aurioi

Giuseppe Cacciatore

Georges Charbonneau

Philippe Forget

Serge Meltinger

José Luis Moragués

Florence Nicolas

Jean-François Rey

Eric Roulet

Laurent Van Eynde

Benedicte de Villers



L'ART DU COMPRENDRE

JANVIER 2000

L'ART DU COMPRENDRE

Trois pensées du Comprendre :
Bernard Groethuysen,
Wolfgang Blankenburg,
Jacques Garelli



JANVIER 2000
Numéro 9