

Atelier philo au théâtre Marni : « nous avons l'art pour ne pas mourir de la vérité »

« Leroi-Gourhan, l'art, la pensée et la main »

Le 17 avril 2013

Bénédicte de Villers

Je suis ravie d'être là pour partager et élaborer avec vous des réflexions autour de la « création », au sens large du terme : la création comme fruit, comme produit, comme résultat de relations particulières entre la main et la pensée, si l'on suit la perspective de Leroi-Gourhan.

Nous fêtons cette année le 15^e anniversaire de la mort de Leroi-Gourhan. Un colloque vient d'avoir lieu à Paris, qui rappelle l'importance de ces travaux. Leroi-Gourhan, j'aimerais y insister, a été un scientifique porté par la curiosité, la soif de connaître, la soif d'élargir les horizons de la science. Avant même de soutenir sa thèse d'ethnologie en 1944 sous la direction de Marcel Griaule, il a fait des études de russe et de chinois. Il a séjourné deux ans au Japon, s'est intéressé aux eskimos. Après guerre, il développe ses connaissances en matière de préhistoire et d'archéologie. Il soutiendra une deuxième thèse en sciences en 1955, développera aussi une méthode de fouille originale. Il dirigera longtemps des fouilles en France, à Arcy-sur-Cure et à Pincevent. Je crois pouvoir soutenir que Leroi-Gourhan demeure aujourd'hui un auteur décisif en matière de préhistoire, malgré les remodelages incessants de cette discipline imposés par les nouvelles découvertes. Il reste décisif et cela pour au moins deux raisons : il a profondément remodelé le regard des sciences préhistoriques sur le processus d'homnisation d'une part, il a modifié d'autre part l'approche préhistorique de l'art des premiers anthropiens. Ainsi, et je commencerai par là, il nous a invité à interpréter les vestiges des australopithèques dans une perspective humaine – ce qui a mené à une refonte de la paléontologie, de la préhistoire de l'homme ; ensuite, ce sera notre second point, parce qu'il s'est proposé de considérer, avec une nouvelle rigueur et scientificité, la participation des hommes du paléolithique à des mondes de culture.

De Leroi-Gourhan, nous connaissons l'ouvrage majeur de 1965, intitulé « Le geste et la parole ». Un titre magnifique, qui annonce un enjeu philosophique et scientifique de taille : quelles sont les traces, les vestiges de ce nouage particulier entre geste et parole, entre technique et pensée ? Ce nouage particulier, manifeste, visible dans des objets, atteste-t-il de notre humanité ?

Ce qui m'a vivement intéressée dans la préhistoire, c'est précisément cette nécessité de partir de ces objets : cailloux, pierres taillées et acérées, esquilles, ossements, terre, traces de pas ou de foyers, traces d'habitats ou d'inhumation, vestiges d'expériences symboliques, tous ces témoins archéologiques frappent, certes par leur aspect concret, mais surtout par leur aspect fragmentaire, rudimentaire, parfois fugace.

Et pourtant, ces objets, ces fragments et ces vestiges, sont les seuls indices à partir desquels reconstruire, à posteriori, une humanité d'autrefois. Bref, c'est à partir d'objets qu'on vise à reconstituer des sujets. Mais de quels sujets s'agit-il ? Ont-ils appartenu ou non à des sujets humains ? Longtemps a prévalu l'idée que l'anatomie seule permettait d'établir la frontière entre l'animalité et l'humanité ; longtemps, dans une perspective anthropo-centrée et « cérébraliste » dira Leroi-Gourhan, on a cru que l'homme était apparu sous les traits d'un sage (*homo sapiens*) et se définissait par le volume de son cerveau ; cette idée, Leroi-Gourhan en montre l'inanité. Les premiers hommes, les australopithèques découverts jusqu'en 1965, écrit-il, ont une « boîte cérébrale défiant l'humanité » (GP I, p. 97). Effectivement, ils ont un petit cerveau, derrière une face longue, sous une visière orbitaire, avec un front quasi inexistant. Bref, ils ressemblent à des singes, et on s'y est longtemps trompé. Mais, soutient Leroi-Gourhan, ces australopithèques, malgré leur petite boîte crânienne, se tenait déjà debout et, de ce fait, ont pu fabriquer des outils. Seulement, ajoute-t-il, nous étions prêts à tout, sauf « d'avoir débuté par les pieds » (*id*). La thèse de Leroi-Gourhan est ainsi que c'est la conjonction d'ossements et d'outils de pierre taillée qui permet d'attester, non pas la présence d'anthropoïdes, mais celle d'ancêtres humains (et voilà

pourquoi Leroi-Gourhan préférerait parler d'australanthropes, plutôt que d'australopithèques).

Qui plus est, cette conjonction d'ossements et d'outils, il faut y insister, attestait l'antériorité, la primauté de l'architecture générale du corps humain, sur la commande nerveuse et l'expansion du cortex cérébral. Dans l'histoire du couple main-cerveau, l'activité de la main n'est pas le résultat, le produit de la pensée, mais elle le moteur même de l'apparition de la pensée : « Le cerveau a profité de l'adaptation locomotrice, écrit Leroi-Gourhan (GP I, p. 42), au lieu de la provoquer ».

Dans le premier tome du « Geste et la parole », Leroi-Gourhan retrace les grandes lignes d'évolution des vivants, allant des poissons aux Anthroïdes puis aux humains. Il sélectionne, dans cette histoire, les éléments qui peuvent permettre de penser la technique et le langage (tout en étant conscient du travail d'abstraction qu'il opère, de la dimension « constructiviste » de son travail). Il note ainsi une orientation générale de la vie qui va dans le sens d'une autonomie croissante des organismes par rapport à leur environnement. « On croirait assister, écrit-il (notons le conditionnel, la dimension quasi fictionnelle de sa reconstruction) à une série de libérations successives par rapport aux contraintes ambiantes » (GP I, 40-41) : libération du corps par rapport à l'eau, libération du champs antérieur (face et bras) par rapport aux tâches imposées par la locomotion, libération de la main pour des activités de préhension et de manipulation, et libération du visage qui peut dorénavant s'exprimer par des mimiques et des paroles. En outre, le redressement de la posture, le fait de se tenir droit et de marcher à deux pieds, a des conséquences sur l'architecture même du crâne. Soumis à moins de force, le cerveau peut se développer différemment et, pour Leroi-Gourhan, c'est là la source de nouvelles configurations qui sont nécessaires à la répartition des tâches entre la main et la face. A noter toutefois que l'évolution humaine ne s'est pas faite dans le sens d'une spécialisation croissante de ses comportements : l'homme, depuis ses débuts, reste marqué par la généralité et la polyvalence, ce qui lui permet une grande variété de

modes d'interaction avec son milieu. En d'autres termes, il est frappé de plasticité et d'incomplétude, ce qui fait le caractère « problématique » de son rapport au monde environnant. (A. Bidet, p. 5) : La notion de problème ne renvoie pas à un ensemble de prémisses et de solutions, mais désigne l'incertitude des rapports entre l'activité humaine et son milieu. Les rites, les usages, les règles et les outils ne sont donc pas des « pouvoirs préformés », prédéfinis, « contenus » en quelque sorte par avance dans la structure corporelle de l'homme, mais sont des créations inédites, des innovations face au défi biologique que constitue pour l'homme l'absence d'emprise corporelle « préformée », « pré-définie » sur son milieu de vie.

C'est en l'occurrence dans cette dynamique qui relie les pieds, les mains et la tête, que Leroi-Gourhan va inscrire sa réflexion sur l'art. Quand on parle de dynamique, on ne croit pas si bien dire, parce que Leroi-Gourhan, dans les deux tomes du « Geste et la parole », va parler du « rythme » comme la manière spécifiquement humaine d'aborder le problème de l'insertion de l'homme dans le monde. Des rythmes techniques (application des premières percussions sur des cailloux) aux rythmes figuratifs sur les parois, le rapport de l'homme à son milieu de vie est ainsi marqué, profondément, par des médiations rythmiques. En outre, si l'insertion humaine dans le monde est rythmique, note Leroi-Gourhan, elle est aussi affective (Bidet, p. 6). Le rythme n'est pas seulement une sensation isolée dans le corps, il correspond à un état d'ensemble du corps, un état qui le touche, l'affecte, qui le pousse à agir et fait le caractère de sa « mise en situation ». Nous lisons dans le tome 1 du GP, p. 136 : « Au piétinement qui constitue le cadre rythmique de la marche, s'ajoute chez l'homme l'animation rythmique du bras : alors que le premier régit l'intégration spatio-temporelle et se trouve à la source de l'animation dans le domaine social, le mouvement rythmique du bras ouvre une autre issue, celle d'une intégration de l'individu dans un dispositif créateur non plus d'espace et de temps, mais de formes. La rythmicité du pas a finalement abouti au kilomètre et à l'heure, la rythmicité manuelle a conduit vers la capture et l'immobilisation de volumes. » (p. 136) Le rythme, et l'affectivité qui le

constitue, marque donc la manière spécifiquement humaine d'être au monde. Ce domaine, Leroi-Gourhan le nomme « esthétique ».

En nous intéressant maintenant à l'art de la préhistoire, nous parcourons sans transition plus de deux millions d'années depuis l'apparition de l'outil, pour nous pencher sur les vestiges du paléolithique supérieur (soit d'environ - 35 000 à 10 000 ans). « Les œuvres d'art de la préhistoire, note Leroi-Gourhan, sont à peu près les seuls témoins qui puissent éclairer certains aspects du comportement mental des hommes du paléolithique supérieur » (L'art pariétal, Langage de la préhistoire, p. 289). C'est ainsi au « mental », à « la pensée abstraite » (ibid) qu'il veut s'intéresser, une zone où se mélange pensée, croyance et imaginaire ; bref, une zone où se mêle expression symbolique, religion et art. Parce que les contours de cette zone sont flous, parce qu'elle recouvre à la fois des dimensions individuelles et des dimensions collectives de l'expérience humaine, longtemps, aux yeux de Leroi-Gourhan, les préhistoriens se sont fourvoyés dans l'interprétation des vestiges du paléolithique supérieur. A titre d'exemple, l'art des grottes a parfois été compris en fonction de ce que des sociétés dites primitives, mais actuelles, donnaient à voir. On a ainsi comparé expression graphique passée et présente. L'exemple le plus frappant est sans doute fourni par l'Abbé Breuil qui était allé jusqu'à mettre en vis-à-vis une photographie d'un sorcier de Guinée avec un signe indéterminé de Lascaux pour soutenir que ce dernier était aussi un sorcier. Or, soutient avec force Leroi-Gourhan, cette façon de travailler, de comparer les vestiges, n'éclaire en rien le comportement de l'homme préhistorique lui-même. Est seulement attesté qu'il a eu un comportement humain, rien de plus.

Pour interpréter l'art préhistorique, Leroi-Gourhan entend ainsi faire table rase, au moins provisoirement, des interprétations courantes à l'époque en matière d'art et de religions. Leroi-Gouhan prend ses distances à la fois de la thèse de « l'art pour l'art » et de celle de « l'envoûtement de la chasse », pratique magique devant favoriser la prise des animaux figurés. Pragmatiquement, la religion préhistorique, écrit-il, renvoie

d'abord « au besoin à la fois physique et psychique d'assurer une prise de l'individu et du groupe social sur l'univers, de réaliser l'insertion de l'homme, à travers l'appareil symbolique, dans le mouvant et l'aléatoire qui l'entourent » (Religions, p. 6).

Un bel extrait de son petit ouvrage consacré aux religions de la préhistoire illustre sa démarche : « lorsqu'on découpe le manteau d'arlequin des cultes des mâchoires, 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 ? » (Les religions de la préhistoire, p. 4) Autrement demandé, et dans le cadre de notre propos sur l'art préhistoire, les vestiges du paléolithique, notamment les grottes ornées, sont-ils la marque d'une œuvre humaine ancienne, la marque d'une intentionnalité humaine d'autrefois ? Si tel est le cas, que peut-on dire de cette œuvre, de cette intentionnalité ? Suivant Leroi-Gourhan dans sa tentative de ne pas « verser de pleines pages d'actuel pour colorer le passé » (Les religions de la préhistoire, p. 65), j'ai quant à moi tenté de repérer différentes façons, différentes modalités d'intervention de l'intentionnalité humaine dans l'art : suivant en cela le philosophe Husserl, j'ai tenté d'isoler et d'articuler ensuite la perception, l'imagination et la signification dans l'art des grottes ou art pariétal.

Sans doute faut-il d'abord rappeler que l'art de la préhistoire, ce sont des milliers de représentations gravées ou peintes sur des objets usuels, des outils, des armes (c'est ce qu'on nomme l'art mobilier) ou sur les parois de grottes et d'abris (l'art pariétal), ou encore sur des rochers en plein air (art rupestre). Je ne m'occuperai ici que de l'art pariétal : c'est-à-dire de ces représentations abstraites, animales, plus rarement humaines, qui ont été enfouies dans l'espace souterrain. Des motifs dont on peut dire qu'ils ont été délibérément confiés au temps, puisqu'on ne peut douter que les hommes préhistoriques connaissaient la très grande longévité des supports sur lesquels ils gravaient ou peignaient, dans ces espaces souterrains protégés des intempéries. L'art pariétal paléolithique va de l'époque aurignacienne (environ 35 000 ans) jusqu'au

magdalénien supérieur (9 000 ans). Il n'a existé qu'en Europe, contrairement à l'art rupestre (sur rochers) qui est connu sur les 5 continents. Les peintres aurignaciens sont les premiers à s'être aventurés dans des grottes pour y graver ou pour y peindre. Les œuvres d'art magdaléniennes (un peu l'âge classique de l'art préhistorique), aux environs de 17 000 ans, témoignent de la maîtrise de cet art souterrain. Les œuvres sont réparties dans des espaces souterrains de superficie parfois considérable.

Mais pourquoi être allé si loin, si profondément dans la terre ? Pourquoi les magdaléniens se sont-ils aventurés dans ces espaces si peu dociles ? Ces espaces semblent en tout cas très différents de l'espace environnant que les chasseurs parcouraient dans leur vie quotidienne. Force est d'acter que la grotte est un secteur isolé du monde des vivants, un espace en décalage par rapport au monde de la perception. Ce décrochage par rapport au monde de la perception est encore confirmé par le fait que les représentations sur les murs sont « d'obscurité totale » (Vialou) parce qu'intégralement soumises à l'artifice de petites lumières, de petites lampes à huile. Il y a ainsi une coupure entre le monde environnant, le « monde de la vie » quotidienne, et le monde souterrain où se déploie l'art qui nous occupe. Cet art semble ainsi coupé du réel, coupé de l'expérience quotidienne, notamment de notre expérience perceptive.

Si l'on se penche sur la grotte de Lascaux (l'on ne peut plus voir aujourd'hui que son fac-similé, mais y est reproduit la morphologie particulière de la grotte), qui date du magdalénien ancien, l'on s'aperçoit aussi que la forme, l'architecture de la grotte a été intégrée à la confection des œuvres : la forme impose la répartition des représentations picturales au fil de galeries, de salles, etc. C'est ainsi qu'à Lascaux on découvre la « rotonde », des passages plus ou moins étroits, une « abside » d'un côté, une galerie et une « nef » de l'autre. Les volumes des parois, les agrégats ont parfois aussi servi de supports à des motifs, notamment des animaux.

J'y insiste toutefois : les représentations ne visent pas le réalisme de la perception, au sens où les animaux peints et gravés sont extraits de leur milieu naturel (pas de repères géographiques, ni de paysage). Ils semblent être simplement assemblés selon des objectifs thématiques. Nous sommes bien en décalage par rapport au monde de la perception, nous nous inscrivons dans des « mondes imaginaires », et cela nonobstant que les représentations animales nous frappent par leur précision et par l'exactitude de la reproduction des mouvements. Notons en outre que l'abstraction n'a pas disparu dans cet art. S'y voient conjuguées figures réalistes et notations abstraites, comme des points, des cupules, des tirets, des grilles, des signes qui semblent actuellement pouvoir être référés à la distinction de genre masculin/féminin et à des groupes ethnoculturels différents (Vialou, 1998).

Quand on entre dans la rotonde de Lascaux (dans son fac-simile), nous sommes éblouis par les figures animales : quatre grands aurochs sont dessinés d'un épais trait noir. Ils encadrent des petits cerfs rouges et bruns à tête fine et ramures compliquées. Notons une frise de petits chevaux noirs galopants, ainsi que des signes linéaires. Confondu avec la ligne de ventre d'un des taureaux, un bison rouge dont la tête et la bosse sont massives ; confondu avec la ligne de ventre d'un autre taureau, un ours. Ces animaux n'entretiennent entre eux aucune relation explicite. Ils sont proches, se côtoient sans agressivité, se touchent ; mais en même temps, ils s'ignorent. Certains animaux en dominant d'autres par la taille, et cela en dépit de toute vraisemblance. En l'absence de figuration de sol, les animaux semblent flotter dans l'espace. Cette première salle de Lascaux s'ouvre sur le diverticule axial, dont le plafond d'entrée sert de support à des vaches rouges qui enjambent le vide d'une paroi à l'autre. Dans le prolongement de ce plafond, un cerf, des chevaux, une vache aux postérieurs rabattus, ainsi qu'une grille typique de Lascaux. Au bout du couloir, l'attention est attirée par un cheval peint à la renverse sur un dièdre saillant de la paroi. On voit clairement ici que les accidents des parois ont inspirés les peintres. Et ce cheval est exemplaire du dynamisme, de l'impression de mobilité, que les Magdaléniens ont réussi à insuffler à leurs animaux.

Outre le fait que ces mondes souterrains constituent des mondes imaginaires, Leroi-Gourhan voudrait pouvoir aussi montrer qu'ils ont du sens, qu'ils revêtent une signification : « les artistes paléolithiques ont voulu exprimer quelque chose, et non pas simplement griffonner sur les murs de leurs grottes. » (L'art pariétal, p. 260) Montrer que l'art pariétal a un sens, que les hommes du paléolithiques ont voulu signifier quelque chose est un travail ardu, parce qu'une première impression de désordre frappe celui qui pénètre ces domaines souterrains. C'est notamment le cas lorsqu'on visite la grotte de Combarelles, un peu plus récente que Lascaux. Cette grotte s'ouvre par un long couloir étroit, bas et sinueux d'environ 300 mètres. A l'époque, il fallait y passer à quatre pattes ou y ramper. Les figures deviennent foisonnantes à 60 m de l'entrée. C'est une caverne gravée et non peinte. Dans ce couloir, on dénombre plusieurs centaines de gravures enchaînées, beaucoup de ces figures sont superposées les unes sur les autres, ce qui rend leur lecture difficile. Avec un peu d'aide ou d'exercice, on repère notamment des chevaux – le cheval domine largement ce bestiaire, des bisons, des bovinés, un âne, un rhinocéros, une lionne très réaliste, mais aussi des figures humaines qui sont, de leur côté, beaucoup plus schématiques ou géométriques.

Peut-on donc prétendre que les hommes du paléolithique ont voulu signifier quelque chose dans cet art pariétal ? Pour Leroi-Gourhan, traiter cette question n'implique pas tant de cerner « ce que » les Paléolithiques ont « vraiment voulu dire », mais cela implique, plus modestement, de montrer l'organisation de cet art, les choix qui ont été opérés, les rapports entre les motifs qui pourraient relever du sens et de la signification. En clair, c'est s'atteler à montrer que les motifs observés au fil du parcours souterrain n'ont nullement résulté du hasard mais de choix, des choix qui ont fini par donner une unité de style artistique à chaque grotte ornée.

Ainsi, on peut dire que la question du sens, Leroi-Gourhan la traite en s'occupant des relations entre les motifs. Un peu comme au cinéma, le sens émerge du rythme, du mouvement, de l'enchaînement des images. Sauf qu'ici les enchaînements ne sont pas, ou seulement de façon exceptionnelle, narratifs. Et pourtant l'analogie avec le cinéma est intéressante : Leroi-Gourhan s'intéresse aux manières de cadrer les sujets représentés et de les enchaîner.

Leroi-Gourhan repère plusieurs façons de lier entre elles les représentations. Il y a d'abord des liens qui relèvent de l'activité même de celui qui regarde les fresques. Les grottes ornées en effet nécessitent, non seulement l'éclairage artificiel (les lampes à graisse ou les torches de résineux devaient offrir une faible lumière vacillante, au ras des représentations, plongeant le spectateur dans une atmosphère confinée), mais surtout réclament la participation du corps entier à la vision : divers sens (ouïe, vue, odorat,) sont motivés pour voir, ainsi que les pieds. Non seulement, dans certains espaces exigus, l'oxygène peut se raréfier, modifiant le cours respiratoire normal, l'ouïe peut être altérée dans ce monde d'« en bas », mais en outre la découverte des œuvres pariétales mobilise tout le corps : l'espace entier de la grotte doit être parcouru pour être « vu » dans sa totalité. Ce sont des conditions de « vision » qui sont très différentes de celles que proposent l'art rupestre, sur roche, en plein air qui autorise une vision d'ensemble, à partir d'un point de vue unique. Par différence, l'art pariétal quant à lui apparaît alors comme un « art de trajets ». Au plan des liaisons entre les motifs, cela veut dire que les peintures n'appariassent qu'en fonction de la mobilité du sujet qui marche pour les voir. Et ce sujet qui avance, qui marche ou qui rampe, scande d'un certain rythme les images qui lui apparaissent. C'est ainsi lui en partie, selon son rythme, qui constitue l'espace de la grotte comme un « assemblage », un ensemble construit et homogène.

En tout cas, la figuration pariétale semble ainsi emprunter les mêmes voies que la technique et le langage : le corps, la main, l'œil, l'oreille, la pensée (GP II, 209).

Mais les liens entre les motifs pariétaux ne sont pas que le fait des sujets qui perçoivent. Ils apparaissent aussi à même la roche. Il y a ainsi des motifs qui sont juxtaposés les uns à la suite des autres, ou bien superposés les uns sur les autres. Pour Leroi-Gourhan, il convient de distinguer un espace étendu dans lequel les représentations peuvent se juxtaposer, et un espace condensé dans lequel elles doivent se superposer. Dans les espaces restreints ou exigus, fréquents dans les grottes, tout se passerait comme si l'artiste avait préféré superposer les figures, comme si la préoccupation d'associer des sujets était plus forte que le souci de disposer les motifs selon un ordre conforme à celui de notre vie perceptive coutumière. Il y aurait donc eu un sens à grouper les sujets.

Ainsi, même sans comprendre « ce que » signifient les superpositions intensives de la grotte de Combarelles, ou bien la rotonde de Lascaux, leur assemblage témoignerait qu'un lien significatif a pu exister entre eux. Ces ensembles qui n'ont pas de fil conducteur chronologique, ni de repères spatiaux ou temporels, Leroi-Gourhan les nomme « mythogrammes ». Il les distingue des « pictogrammes » qui réunissent des figures animées qui représentent des actions échelonnées dans le temps, mais qui sont rares dans l'art paléolithique. Lascaux posséderait un des rares pictogramme, dans son puits : c'est là qu'est représenté un homme-oiseau culbuté par un bison, qu'il a vraisemblablement éventré. Il s'agit là d'une scène qui réunit plusieurs figures animées, conduisant l'art pariétal à la limite de la narrativité (Préhistoire de l'art occidental, p. 94). Leroi-Gourhan émet l'hypothèse que cette suite de figures évoquent le temps et l'action, qu'elle a pu donner consistance à un récit narratif, d'autant que le thème de l'homme frappé par un bison se retrouve dans d'autres grottes (en Charente et dans le Périgord), chaque fois sous une forme correspondant à des moments distincts dans l'action (l'animal poursuit le chasseur, le bison et l'homme se font face, un bison atteint et un homme étendu). Mais n'oublions pas que ce type de scène est rarissime dans l'art paléolithique.

On le voit, Leroi-Gourhan ne cesse de prôner la prudence dès qu'il s'agit de déterminer le contenu de sens de l'art pariétal : il préfère s'en tenir à des critères formels d'assemblage, de représentation en fonction de l'espace disponible et du temps mis pour parcourir la caverne. Cela ne l'empêche pas de soutenir qu'une intention imaginaire, voire signifiante, s'y est déployée. Les figures sont réparties de salle en salle, elles se coulent dans le dispositif topographique, faisant de cet art paléolithique, un art des trajets. Et Leroi-Gourhan fait l'hypothèse qu'il pouvait y aller là d'une appropriation de l'espace et du temps, d'une constitution humaine de mondes spatio-temporels, bref d'une manière humaine de « traiter » le problème de l'insertion de l'homme dans le monde : en effet, ces images sont réparties d'une façon singulière dans l'espace souterrain, le mouvement y est fréquemment représenté, et ces images sont appréhendées en fonction du rythme avec lequel le spectateur parcourt la grotte. Les hommes du paléolithiques, écrit Leroi-Gourhan en ce sens, ont peut-être offert, dans les grottes, « l'image qu'ils se font de l'univers humanisé » (GP II, p. 156).

A noter encore que leur monde s'organise essentiellement autour de l'animal : « les documents pariétaux ne prouvent qu'une chose, écrit-il ailleurs, à savoir que les hommes connaissaient les animaux qu'ils ont décrits » (Art pariétal, p. 254). Pour Denis Vialou, ancien élève de Leroi-Gourhan, et spécialiste de l'art pariétal, cet art dans les grottes, résistant au temps et à l'oubli, a pu précisément intervenir dans la constitution de mondes culturellement différenciés. Comme s'il s'était agi de constituer des cultures propres et originales. Je rejoins volontiers cette perspective, proposant l'idée que l'animal, central dans le monde réel et quotidien des chasseurs, central dans ces mondes souterrains, a pu représenter une dimension d'altérité, à partir de laquelle les hommes paléolithiques se sont plu à déployer des variations de cultures. Ce serait une façon de comprendre pourquoi certains animaux sont plus présents que d'autres dans certaines grottes ; une façon aussi de donner un sens au style pictural pour représenter les animaux : songeons par exemple à Lascaux et à la représentation stylistique des cornes des aurochs : toujours une corne en C et une autre en S.

Or, pour nous aussi, hommes modernes, ces animaux sont les supports de relations entre notre culture et la leur : nous avons indéniablement une certaine « compréhension » (une « compréhension sensible », pas seulement intellectuelle) de ces corps en mouvement, mais ces animaux aussi, extraits du monde quotidien de la perception, mis en images et significativement réunis, nous permettent aussi, à nous, d'accéder à une vie humaine ancestrale, proche de la nôtre, et néanmoins très éloignées dans le temps.

Pour conclure, je dirais, dans le prolongement des travaux d'Alexandra Bidet sur Leroi-Gourhan, que la singularité de Leroi-Gourhan c'est notamment d'avoir reconduit l'anthropologie aux dimensions fondamentales de l'affectivité et de la motricité. Les problèmes classiques d'un Durkheim (ceux des groupements humains et de l'insertion dans l'existence) sont saisis à partir d'une « esthétique du mouvement », dont j'ai tenté à ma façon de rendre compte dans notre lecture de l'art pariétal. Ainsi, Leroi-Gourhan ne part pas tant de normes collectives, d'un collectif institué et exerçant une contrainte sur l'individu, qu'il ne propose une « genèse du social dans la motricité » (Bidet, p. 20).