

Les grandes lignes d'un monde mythique insoupçonné¹. Des rythmes, de la temporalité et de la place du sujet dans l'art rupestre paléolithique

Jean-Michel Geneste*

pp. 9-27

De l'art rupestre ancien: les grottes Chauvet – Pont d'Arc et Lascaux

En Europe occidentale l'art pariétal prend son essor au sein de populations d'*Homo sapiens* qui sont porteuses des cultures spécifiques de chasseurs cueilleurs développées dans cette aire géographique et cet environnement glaciaire de l'hémisphère nord.

On en perçoit la première émergence à l'Aurignacien, la culture du Paléolithique supérieur la plus largement étendue dans le temps et dans cet espace. Le phénomène s'embrace tout au long du Paléolithique récent entre 40 000 et 12 000 ans environ. Ses monuments les plus exceptionnels sont les sites d'Altamira, les Cavernes des Trois Frères, Niaux (Breuil, 1952), Lascaux (Aujoulat, 2004; Geneste, 2015b), Chauvet-Pont d'Arc (Clottes, 2001; Geneste, 2005, 2015a), Cosquer (Clottes *et al.*, 2005) ou Cussac (Aujoulat *et al.*, 2001). Dans ces lieux, l'art rupestre témoigne des préoccupations d'*Homo sapiens* moderne et d'une très ancienne pensée mythique.

Les œuvres de la grotte Chauvet-Pont d'Arc il y a 36 000 ans, et de Lascaux il y a 23 000 ans, ne sont ni des jalons sur la voie d'un possible développement linéaire de l'art pariétal préhistorique ni des objets archéologiques comparables. A l'instar d'œuvres majeures de l'esprit, de monuments et de grands sites sacrés, ce sont des lieux artistiques singuliers, tels des sanctuaires (Breuil et Lantier, 1951; Breuil, 1952; Geneste, 2015a et b) qui sont enchâssés dans le milieu naturel à l'écart des espaces de vie et qui ont enregistré les traces fossilisées d'une pensée échelonnée sur une durée vertigineuse.

Dès son émergence au début de l'Aurignacien, qui se développe en Europe occidentale il y a plus de 40 000 ans, l'art préhistorique est déjà non seulement abouti mais exubérant de dynamisme et de créativité. Ses expressions sont le fruit de l'imaginaire d'artistes qui étaient dans le même temps des chasseurs et accouchaient du premier «art» qui soit. Dans l'obscurité et le silence c'est l'art des cavernes profondes qui résonne avec l'imaginaire

 <https://doi.org/10.21747/0874-2375/afr35a1>

* Université de Bordeaux.

¹ Note infrapaginale (*) – Expression directement inspirée d'Annette Laming-Empeire qui, dans la conclusion de *La signification de l'art rupestre paléolithique*, résumait l'apport de son étude en quelques phrases fortes: «Nous voyons à travers cet art se dessiner les grandes lignes d'un monde insoupçonné, monde mythique déjà riche de traditions, qui furent sans doute précédées d'autres traditions perdues à jamais.» (Laming-Empeire, 1962: 294).



Ilustração 01 – Grotte Chauvet – Les images animales sont expressives et dynamiques, isolées ou en compositions. Copyright J.-M. Geneste / Ministère de la culture.

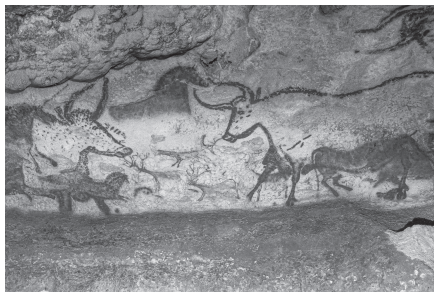


Ilustração 02 – Grotte de Lascaux – Dans Lascaux, les Ongulés: cheval, aurochs et bison dominant les autres espèces représentées. Copyright J.-M. Geneste / Ministère de la culture.



Ilustração 03 – Grotte Chauvet- Rhinocéros affrontés du Panneau des Chevaux. Copyright J.-M. Geneste / Ministère de la culture.

tout en exprimant et se référant à des mythes. A la lumière de la surface à travers une multitude d'objets c'est l'art du quotidien et du présent, qui accompagne les hommes dans l'action.

A Chauvet comme à Lascaux, les seuls animaux figurés, en dehors des animaux imaginaires ou composites, ne correspondent qu'à un nombre limité d'espèces et ne représentent qu'une sélection de l'environnement vivant des humains (Ilustração 01, Ilustração 02, Ilustração 03). Ces thèmes animaliers, peu nombreux dans tout l'art paléolithique, opèrent comme des symboles en représentant exclusivement des vivants humains et non humains et des signes abstraits dans l'obscurité de la grotte. Pendant toute la durée du Paléolithique supérieur soit 25 000 ans environ, on voit évoluer les bestiaires figurés au gré des variations climatiques et culturelles.

Créer la vie sur des parois vierges

À une période où les chasseurs-pêcheurs-cueilleurs ont largement franchi le cap de la pensée symbolique, les artistes paléolithiques choisissent de préférence les parois des grottes pour créer et communiquer avec des symboles animaux et des signes abstraits. Ils s'abrogent la capacité de créer des images mythographiques magistrales avec des moyens

simples. Créer l'animal en le faisant bouger avec la lumière de luminaires mobiles doit être l'équivalent de créer la vie (Geneste *et al.*, 2003; Lewis-Williams, 2013). Ces principes sont d'autant plus réalistes que les animaux auxquels la lumière artificielle donne vie sont les acteurs et les véhicules de récits mythiques; ils sont dans le même temps ceux dont la vie nourrit les humains. La composition des panneaux ornés dans les grottes, et les thèmes récurrents des objets d'art mobilier indiquent par leurs similarités dans des sites et des régions différents des communautés de pensée et par conséquent la marque des traditions orales et des contacts entre groupes, probablement aussi le partage de mythes communs (Godelier, 2007; Lévi-Strauss, 1958, 1962, 1985). L'anthropologie sociale a formalisé la connaissance de différents modes de représentation du monde dont les principes propres aux sociétés de chasseurs cueilleurs du Paléolithique. Leurs conceptions ne séparent pas en catégories distinctes les vivants et les non-vivants ni parmi les vivants l'humain et l'animal (Descola, 2006, 2010).

1. Des rythmes, de la temporalité et de la place du sujet dans l'art rupestre ancien

Les œuvres pariétales paléolithiques, par bien des aspects de leur conception imaginaire et de leur réalisation technique témoignent d'une esthétique fort complexe relevant de toutes les capacités mentales et spirituelles mais aussi physiologiques des artistes. A ce titre elles témoignent de comportements imprégnés des propriétés sensitivomotrices du travail du corps et surtout de la main humaine. Elles sont l'aboutissement d'une intégration spatio-temporelle qui nous conduit aujourd'hui à en extraire logiquement des éléments clés pour l'interprétation de ces premières productions artistiques.

Leur perception chez l'homme provient des mêmes organes de perception que chez d'autres mammifères donc d'une même machinerie animale. La singularité est au niveau de son système nerveux central unique qui transforme les sensations en symboles (Leroi-Gourhan, 1965b: 95). Une large partie de la création symbolique figurative qui s'exprime dans l'art rupestre est profondément marquée par l'ensemble du comportement et de la culture ethnique des individus qui en sont à l'origine. Parmi les facteurs qui influencent la sensibilité expressive d'une part et la production matérielle esthétique d'autre part, ce qui revient aux rythmes a été largement souligné (Godelier, *op. cit.*, Lévi-Strauss, *op. cit.*). «Les rythmes sont créateurs de l'espace et du temps, du moins pour le sujet, espace et temps n'existent que dans la mesure où ils sont matérialisés dans une enveloppe rythmique. Les rythmes sont aussi créateurs de formes.» (Leroi-Gourhan, 1965b: 135). Les rythmes sous leurs diverses formes naturelles et humanisées ont marqué toute l'aventure humaine au point d'être un dénominateur commun aux expressions spécifiquement humaines de l'imagination (langage, musique, chant, littérature orale, arts plastiques) et aux productions techniques manuelles en ce qui concerne les sociétés de chasseurs collecteurs et artistes paléolithiques.

Toute approche prenant en compte les rythmes et la temporalité du vivant dans le processus mythographique et topographique de l'art rupestre est susceptible de dégager des éléments intervenant dans la conception du récit figuré dont la plastique s'organise le long des parois et non pas une signification des structures formelles représentées dont le sens nous est trop lointain. Il s'agit d'avancer dans la connaissance des pratiques artistiques de cette époque et de ces sociétés; celles-ci peuvent nous aider à décrypter des intentions initiales des artistes. Ces approches attentives au vécu des anciens acteurs sont particulièrement riches de sens (Lorblanchet, 1995, 2010).

2. Les rythmes naturels

Dans les sociétés de chasseurs-cueilleurs paléolithiques les rythmes naturels du monde physique et de la biologie sont à l'origine de la perception et des notions de temps.

Les humains sont dès leur arrivée au monde marqués par des rythmes fondamentaux auxquels sont soumis leurs organismes et qui vont imprégner leurs modes d'être et leurs activités. Les rythmes naturels cycliques tels ceux des saisons marquent de leur immuabilité le déroulement et la durée des vies humaines. Le rythme nyctéméral est le premier des grands rythmes naturels à influencer la vie des humains puisqu'il est étroitement lié aux périodes de veille et de sommeil qui correspondent respectivement à un jour et une nuit pour les espèces diurnes que sont les humains.

L'usage du feu et de la lumière artificielle qui humanisent l'espace sauvage sont donc rythmés par l'alternance du jour et de la nuit. La maîtrise du feu étant très ancienne, celle de la production de lumière par combustion ne lui est pas exactement synchrone. Au Paléolithique la production de lumière pouvait se faire à partir de foyers fixes ou très peu mobiles alimentés par des matières végétales et animales (Théry-Parisot et Thiébault, 2013) et ce n'est qu'au Paléolithique récent que se développe l'éclairage mobile avec l'usage de la torche à Chauvet vers 36 000 ans, puis de la lampe à graisse à Lascaux vers 23 000 ans.

C'est dans le monde diurne que ces rythmes d'alternance de jour et de nuit et de cycle d'illumination solaire semblent marquer le plus profondément l'implantation des sites d'art rupestre. L'art rupestre à la lumière du jour dépend de la lumière solaire et surtout de la projection de l'ombre des traits et volumes. Dans les sites de plein air du Portugal (Foz Côa) et d'Espagne (Siega Verde) des panneaux gravés ne sont ainsi bien visibles qu'à certaines heures du jour pendant lesquelles la direction des rayons solaires est tangentielle au plan de la paroi. Ce phénomène rend les œuvres bien mieux perceptibles à certains moments de la journée.

Dans le milieu naturel, le cycle annuel des saisons avec leurs caractéristiques climatiques et leurs phénomènes biologiques (migrations, mises bas, accouplements...) rythment profondément la vie des animaux et des humains. Les événements naturels qui déterminent la subsistance alimentaire des groupes humains ou qui conditionnent climatiquement leur survie (gel, neige, sécheresse, inondations) sont l'objet d'enregistrements attentifs et d'anticipation logique sinon rituelle ou religieuse; ils rythment la vie sociale des groupes et des individus.

Les anciens systèmes de notation qui apparaissent sur des pièces en os au début du Paléolithique récent, dès l'Aurignacien, ont été rapportés à l'enregistrement des phases lunaires. Ils attestent de l'importance des rythmes astraux et saisonniers dans la vie des peuples chasseurs paléolithiques (Marshack, 1991, d'Errico, 1994). Les enregistrements de rythmes temporels sur ces probables calendriers lunaires traduisent une humanisation du monde sauvage, une avancée dans la maîtrise du temps et une anticipation d'événements à venir.

3. Les rythmes artificiels, modalité d'humanisation du monde sauvage

Les rythmes de la technique ont scandé le monde paléolithique

Les premiers gestes d'action sur la nature, premières formes d'humanisation du monde de la part des anciennes humanités ont été ceux de la production d'artefacts lithiques (silex, obsidienne...) et osseux (os, bois de cervidé, ivoire, dent...) obtenus

par percussion sur des volumes naturels de ces matériaux. Ces rythmes fondamentaux sont ceux de la transformation de la matière et de la production alimentaire. À côté de ces rythmes opératoires techniques dont la nature et la complexité ont longuement évolué en accompagnant toujours le temps vécu, Leroi-Gourhan distingue les rythmes de l'imagination qui ne se caractérisent par aucune production matérielle utilitaire mais expriment une créativité de valeurs et de formes propres au monde humanisé et qui le distinguent du milieu naturel. «La musique, la danse, le théâtre, les situations sociales vécues et mimées appartiennent à l'imagination c'est-à-dire à la projection sur la réalité d'une lumière qui éclaire humainement le déroulement platement zoologique des situations humaines... elles sont la propriété intime du langage dans la mesure où il s'oppose à la technicité manuelle. Le rythme technique n'a pas d'imagination, il n'humanise pas des comportements mais de la matière brute». (Leroi-Gourhan, 1965b: 136).

Rythmes et réseaux sociaux

Les calendriers lunaires, ces surfaces d'inscription de la mémoire, par les comportements qu'ils impliquent mettent en évidence à quel point les rythmes de l'espace et du temps faisaient l'objet d'une observation singulière. Les déplacements de matériaux et de biens symboliques tels que la parure apparaissent aussi au même moment; ils expriment une humanisation de l'espace et du temps. Celle de l'espace se fait jour dans les déplacements de matières premières dès le moustérien il y a plus de 150 000 ans avec une organisation économique du déplacement des matières premières lithiques. L'existence d'un maillage de réseaux sociaux dans l'espace correspond à l'établissement de territoires structurés par des rythmes spatio-temporels conditionnant alors la vie des groupes (Castel *et al.*, 2005, Delvigne *et al.*, 2014). Les traditions artistiques et culturelles sont marquées par les rythmes et la nature des relations sociales entre groupes inscrivent des rythmes dans l'espace (Castel *et al.*, *op cit.*, Bégouën *et al.*, 2009: 385-391). Déplacements économiques et nomadisme de subsistance sous-tendent la diffusion étendue des formes de certains motifs de l'art rupestre comme les statuettes féminines au gravettien dans tout l'espace eurasiatique. Pour les mêmes raisons, le chameau est figuré dans les grottes de l'Oural, à Choulgan Tash, mais il est absent de celles de Cantabrie et des Pyrénées alors que le cheval y est figuré selon des critères formels identiques à ceux du sud-ouest de l'Europe (Scelinskij et Sirokov, 1999).

4. Recherche de rythmes et temporalités dans la composition matérielle des compositions mythographiques

Les notions de temps et de durée en archéologie

En archéologie les chronologies des occupations animales et humaines dans les sites sont des constructions faites à partir de différentes estimations et calculs instrumentés du temps. Les notions de temps employées pour le Paléolithique sont le plus souvent abstraites et ce sens qu'elles sont sans rapport avec le vécu du vivant. Le vivant ne connaît que la durée du vieillissement, non le temps, notion extérieure, artificielle et moderne. Le plus signifiant réside cependant dans les diverses échelles de temps accessibles. En général pour les périodes telles que le Paléolithique récent les datations absolues les plus fréquemment disponibles sont celles obtenues en datant os, charbons, coquilles, bois, etc.

par le carbone 14, ce qui positionne ces objets dans un temps long (en millénaires avec une précision de quelques siècles). Ce temps long est favorable à l'étude de l'évolution des techniques et des traditions artistiques, cependant son épaisseur, souvent d'ordre géologique ou multimillénaire, reste d'une granularité trop grossière pour accéder au temps vécu et au temps social (Petit *et al.*, 2018).

On peut accéder par ailleurs à un temps très court, celui des actes humains à travers les remontages archéologiques de pièces techniques à l'intérieur des sites. On reconstitue ainsi le déroulement d'une séquence comportementale ou gestuelle et accédant à la temporalité d'un acte.

Ces expressions temporelles, au demeurant utiles, restent avec seulement ce temps long et ce temps très court, inadaptées à la perception du vécu humain au niveau socio-économique. Il faut pour cela pouvoir suivre les groupes dans leur vie et leurs activités au long de cycles annuels et disposer d'information sur la saisonnalité par exemple. La reconstitution des cycles de nomadisme dans les sociétés de chasseurs paléolithiques dépend ainsi de la connaissance des saisons de chasse et de celles des autres activités et déplacements dans les territoires. Les analyses lithologiques et techno économiques de matériaux et les remontages d'ensembles d'objets apparentés par leurs matières premières permettent de suivre leur déplacement et leur transformation entre les sites (Delvigne *et al.*, *op. cit.*). C'est l'étude des saisons d'abattage des mammifères (renne, cerf, bison, cheval) et de capture des poissons qui est de loin la plus utilisée pour identifier la saisonnalité de la chasse (Petit *et al.*, 2018; Fontana *et al.*, 2018a, 2018b). Les rythmes issus de la temporalité de ces activités constituent des points de repère fondamentaux pour la vie matérielle et spirituelle, il importe de pouvoir les prendre en compte dans les approches documentées de l'art rupestre. La mobilité résidentielle dans les territoires a contraint les groupes à des déplacements et changements environnementaux dont les répercussions se sont traduites dans les modes de pensée, les croyances et les comportements artistiques et la pensée esthétique. C'est la tâche de l'archéologue de pouvoir les retrouver et les exprimer (Monney, 2012).

La connaissance de la saisonnalité de la production d'art rupestre est une approche qu'il serait utile de pouvoir développer. L'ethnographie nous a permis de percevoir, dans des contextes actualistes, que l'art rupestre peut dépendre de facteurs temporels, rituels, sociaux, économiques et religieux qui sont susceptibles de varier selon les groupes, les traditions et les modes de subsistance. Une méthode récemment développée d'identification du temps court saisonnier permet de récupérer des données à partir des encroûtements carbonatés déposés sur les parois rocheuses des sites occupés. Au sein des concrétions déposées sous l'action de l'humidité sur les parois sont emprisonnés des films de suie issus des fumées des foyers. Cette méthode, la fuliginochronologie, permet d'inscrire dans les phases d'occupation situées dans le temps long, des séquences d'occupations courtes annuelles et saisonnières. L'accès au temps court de la saisonnalité est donc possible avec cette méthode qui, si elle est appliquée aux clastes issus des parois enfumées des grottes ornées, mettrait en évidence les successions saisonnières au cours desquelles les sites ont été occupés (Vandavelde *et al.*, 2017, 2020). Le fonctionnement des sites d'art rupestre, abris et grottes ornées doit être pensé comme rythmé par des comportements inscrits dans les régularités naturelles saisonnières, climatiques, sociales et culturelles et probablement aussi mythologiques.

Temporalité dans les mises en scène de l'animal

Concernant la recherche de temporalité dans les mises en scène de l'animal, le cas de la grotte Chauvet est éclairant. Cette vaste cavité a été occupée au Paléolithique récent à l'Aurignacien et au Gravettien par des ours et des groupes humains (Clottes, 2001; Geneste, 2005; Philippe et Fosse, 2003; Fosse et Philippe, 2005). L'abondance de restes osseux d'ursidés dans la grotte indique qu'ils ont fréquenté la cavité avant l'arrivée des humains et qu'ils l'ont fréquentée en hiver ce qui est attesté par la présence d'ossements de très jeunes individus et de fœtus. Les ours ont été figurés et certains ossements ont été mis en scène (Ilustração 04). On peut formuler, sur la base des observations actuellement disponibles, une hypothèse de travail qui est l'occupation alternée de la grotte par les ours en hiver et les humains exclusivement à la belle saison quand les ours sont à l'extérieur. La fréquentation du site obéirait ainsi à une rythmicité saisonnière avec une possibilité d'incursions fréquentes en été mais exclues pendant la période d'hibernation des ours.

À Lascaux il est possible d'accéder au temps de fonctionnement et de visite de la grotte qui s'étale sur des générations sinon quelques millénaires. La superposition de phases successives d'élaboration de l'ornementation des parois du site est nettement perceptible et c'est Norbert Aujoulat qui a mis en évidence les séquences de réalisation des compositions de la Salle des taureaux et du Diverticule axial. Dans le même temps il a développé l'hypothèse que les différentes formes (robes et comportements) sous lesquelles les espèces telles que le bœuf, le bison et le cheval mais aussi le cerf sont figurées exprimeraient des temporalités correspondant aux saisons de l'année (Aujoulat, 2004). Dans plusieurs compositions qui ont été reprises et thématiquement modifiées, on voit la superposition récurrente de grands bovidés noirs sur des chevaux et des bovidés rouges plus petits (Ilustração 05). Toutes ces modifications et superpositions participent d'une compréhension culturelle et d'un respect pour des œuvres anciennes qui ne sont ni altérées ni détruites mais complétées et modifiées tout en conservant la composition initiale parfaitement visible. Elles ne peuvent donc que s'inscrire dans une durée assez longue qui voit des motifs symboliques en remplacer d'autres (Geneste *et al.*, 2003; Geneste, 2015b).



Ilustração 04 – Grotte Chauvet – Diverticule des ours. Exemple d'œuvre située à l'écart du cheminement, dans un étroit diverticule au sein d'un chaos de blocs; elle aurait pu être ainsi intentionnellement dissimulée au premier regard. Copyright J.-M. Geneste / Ministère de la culture.



Ilustração 05 – Dans Lascaux on peut observer en plusieurs endroits la superposition récurrente d'un grand bovidé noir, un aurochs en l'occurrence, sur des bovidés ou des chevaux plus petits et de teinte rouge ou ocre. Ici paroi gauche du Diverticule axial. Copyright J.-M. Geneste / Ministère de la culture.

Ambiances sonores et rythmes dans les grottes

Les rythmes sonores des instruments de musique, du chant et de la danse, des arts vivants d'une manière générale sont depuis les temps originaires présents chez toutes les sociétés humaines. La diversité des traces matérielles et des objets parvenus jusqu'à nous sont largement suffisants pour entrevoir un univers d'une grande richesse sonore. Les instruments de musique élaborés à partir d'os d'oiseau pour les flûtes, mais aussi en d'autres matières osseuses pour les sifflets et les rhombes ou bien encore en coquilles marines ne sont pas rares au Paléolithique récent y compris en grotte. Pour André Leroi-Gourhan cette documentation peu abondante était cependant formelle pour lui permettre d'affirmer: «...entre le 35^e et le 20^e millénaires l'homme avait sûrement déjà maîtrisé la figuration du rythme.» (Leroi-Gourhan, 1965b: 217).

La matérialisation de traces d'activités, bien plus fréquentes et élaborées qu'il n'y paraissait, est aujourd'hui mise en évidence dans le monde souterrain quand les conditions conjuguées de la conservation et de la recherche le permettent (Delannoy *et al.*, 2013; Jaubert *et al.*, 2016). Les activités d'aménagement et de transformation matérielle du milieu souterrain humanisent cet espace; elles sont anciennes et antérieures à l'arrivée de sapiens. Il est toujours délicat d'identifier leur lien direct avec l'art pariétal avoisinant ou parfois juxtaposé.

Les grottes ont des ambiances sonores spécifiques (silence, bruits des égouttements d'eau, cours d'eau souterrains, impacts des gouttes d'eau...) et ces espaces réagissent aux sonorités de la présence et des interventions humaines. Le piétinement, la danse, la musique et le chant investissent étrangement l'univers silencieux des cavités. Les longues concrétions et les draperies de calcite ont été anciennement utilisées comme lithophones naturels. Elles ont nourri la recherche de sonorités minérales inédites.

La fréquence des empreintes de pieds et de piétinement observées sur le sol des grottes pourrait correspondre à des traces de cheminement mais aussi de danses et d'expressions corporelles. Un des meilleurs exemples de ce type d'activités réside sans nul doute dans la Galerie des Bisons d'Argile et la Salle des Talons au fond du Tuc d'Audoubert. Une multitude d'empreintes de mains, de doigts, de pieds, de talons et d'objets techniques est imprimée dans l'argile très plastique (Bégouën *et al.*, 2009: 274-3005). La pratique de la danse et de ses corollaires, musique et chant, est ainsi évidente dans les espaces voisins des sculptures des Bisons d'Argile.

Les éléments rocheux et cristallins de l'univers souterrain ont parfois des qualités de réverbération et d'écho qui n'ont pas laissé les occupants paléolithiques indifférents. La concertation et la singularité de l'ornementation pariétale dans des zones d'échos ont été vite observées et font désormais l'objet de recherches spécifiques dans les sites d'art rupestre souterrains.

Les activités techniques, symboliques, les expressions corporelles, sonores, musicales et orales, mais aussi la voix et la parole jouaient un rôle primordial en relation avec l'art rupestre en milieu souterrain. Chant, danse et parole se sont évanouis en laissant très peu de traces matérielles. Le travail de recomposition implique une mobilisation très large à la recherche des éléments disparus d'un tout dont seule la composante archéologique iconique (images, assemblages mythographiques) nous est parvenue (Leroi-Gourhan, 1965 a et b). Il convient dans de telles démarches de convoquer la méthode d'une approche phénoménologique pour restituer le rôle et les positions respectives de l'image, de la parole et de la voix dans le fonctionnement du mythe et le sens des images (Blumemberg, 2005, Derrida 1967, 2014).

Les points analysés attirent l'attention sur les temporalités objectivement documentées, et implicitement sur la place représentationnelle du sujet actant dans le dispositif graphique rupestre. On est ainsi rapidement conduit à rechercher et interroger les liens possibles entre les rythmes du langage, la transmission du discours mythique oral et ceux du langage mythographique ou encore l'usage de certains outils sémantiques dans le processus de la figuration mythographique et de l'appropriation anthropomorphique du monde qu'il recouvre.

Il s'agit en d'autres termes de rechercher dans les expressions graphiques rupestres des éléments témoignant directement de la dimension vivante du sujet actant. Éléments que la transmission mythographique a intégrés et parfois transformés au point qu'ils s'autonomisent sous forme de symboles graphiques abstraits ou figuratifs. Une fois identifiées ces éléments formels sont susceptibles de nourrir deux objectifs: les modalités de la composition sur les parois et leur inscription dans le temps. Si la plupart des études d'art rupestre tendent à atteindre le premier objectif il est plus rare que les rythmes y soient analysés.

La temporalité inscrite dans les compositions dépend de la prise en compte de paramètres sensiblement distincts de ceux de l'analyse formelle des œuvres et des signes graphiques et plastiques. La sémiotique de la temporalité doit rechercher des rythmes, des regroupements spatialisés donc temporalisés dans l'espace investi par ces manifestations qui demeurent d'abord techniques donc matérielles, heureusement pour l'archéologue. Cependant une large part de la mise en évidence de rythmes réside dans les modalités d'occupation et d'investissement de l'espace naturel, dans ce qui s'avère correspondre à un processus d'humanisation de l'espace sauvage (Delannoy *et al.*, 2013). Les informations sur la temporalité et l'inscription dans le temps des dispositifs rupestres font cruellement défaut. Cette temporalité est souvent une abstraction qui se situe hors de la durée de vie humaine; elle serait cependant utile pour une meilleure compréhension phénoménologique des modalités de réalisation de l'art rupestre et de transmission des valeurs des dispositifs mythographiques dans le temps. L'étude de cette temporalité concerne donc aussi le temps de la réception par les destinataires.

Aménager l'espace pariétal pour créer des rythmes: cadrage, angle de vue et hors champ

Cadrage

Si les parois propices aux activités graphiques sont disponibles en grand nombre dans des cavités spacieuses et libres de concrétions (Chauvet, Niaux, Rouffignac, Cussac et Lascaux par exemple) ce n'est pas le cas partout. Dans des grottes dont le sol est hérissé de stalagmites on peut distinguer parfaitement les aménagements qui ont été réalisés pour dégager des surfaces pariétales et en libérer l'accès et la visibilité.

A Cougnac est connu un magnifique exemple du bris de stalagmites pour dégager le champ visuel et graphique (Lorblanchet, 2010). C'est particulièrement perceptible pour la grande fresque de la salle terminale où la visibilité de l'ensemble du panneau monumental a nécessité la fracture de nombreuses stalagmites sur une surface encore bien visible aujourd'hui.

A Font de Gaume, les parois n'étant pas régulières, les volumes de la paroi ont été mis à profit pour disposer les formes parfois imposantes de figures animales ainsi que cela a été remarqué dès le début des études pour les grands bisons, mammouths et rennes de la galerie principale avant et niveau du carrefour (Capitan *et al.*, 1910). Dans la galerie latérale,

surtout en paroi droite mais aussi à gauche, des concavités de la paroi situées à hauteur de regard et plus bas ont été dégagées en brisant systématiquement des draperies de petites stalagmitiques qui les obturaient. Ces aménagements visaient à obtenir des champs graphiques dans des zones où il n'en existait pas d'aisément accessibles à une hauteur raisonnable. La notion de rythme est alors compréhensible puisque c'est probablement un besoin de ce type qui a justifié l'accès à plusieurs concavités en partie masquées.

A Chauvet la distribution de l'art rupestre est scandée dans un espace très vaste, l'espacement entre les ensembles est nettement perceptible, la subtilité de réalisation et la complexité de composition des panneaux ornés est impressionnante. La plupart de ces ensembles se dégagent du paysage souterrain de la vaste grotte car ils sont choisis pour des caractères singuliers qui constituent souvent une saillance topographique ou géomorphologique. D'autre part lorsque la texture de la roche le permet ils sont isolés de la teinte ambiante ocrée de la paroi par un cadrage technique. Le raclage de l'argile superficielle dégage alors une surface claire particulièrement visible dans l'obscurité (Ilustração 06). Cette néosurface est destinée à devenir le champ graphique qui sera investi par des formes dessinées avec du pigment noir ou rouge. Les œuvres des Salles du fond ne sont donc pas toujours directement placées sur la paroi brute mais sur une partie transformée de la paroi qui attire le regard naturellement par sa plus grande luminosité (Fritz et Tosello, 2000; Tosello et Fritz, 2005).

Angle de vue

La composition d'un ensemble graphique sur une paroi naturelle répond à une série de choix qui positionnent et orientent les entités formelles figuratives et les formes abstraites dans l'espace du champ graphique.

L'angle de vue, ou point de vue porté sur un ensemble rupestre, influence la réception visuelle au niveau de la perception physique factuelle mais aussi artistique et spirituelle des formes représentées. A Lascaux, une figure intentionnellement positionnée au-dessus du niveau du regard est celle de la «vache sautant» sur la paroi droite du Diverticule Axial (Breuil, 1952; Aujoulat, 2004; Geneste *et al.*, 200; Geneste, 2015b). Il s'agit d'une représentation d'aurochs anamorphosée parce que vue en contre-plongée. Elle a été positionnée en hauteur, dans la partie la plus haute graphiquement disponible de la galerie, pour être vue correctement sous cet angle. La vue en contre-plongée, selon la conception contemporaine, est une technique qui a tendance à accroître l'importance du sujet dans le plan surtout s'il contient d'autres figures. Dans le cas de la «vache sautant» de Lascaux: l'artiste a imaginé un point de vue artificiel et inhabituel, ce qui d'un point de vue sémiotique qualifie le choix singulier d'un artiste paléolithique dans le traitement du sujet (Ilustração 07). Il est seulement question ici de rappeler que du point de vue des arts plastiques, dès le Paléolithique récent on est en présence de choix de points de vue qui induisent la façon de voir, ressentir et comprendre le sens d'une image ou d'un assemblage mythographique.

Prendre en compte ce qui n'est pas représenté, ce qui est spatialement hors champ

En réfléchissant à la place du sujet dans la représentation rupestre paléolithique toujours si bien positionnée, proportionnée, orientée et subtilement spatialisée dans les formes et les volumes de la paroi, on en vient logiquement à rechercher les interactions possibles et probables entre les formes figurées et les formes qui suggèrent, celles qui en appellent d'autres mais aussi plus largement à insérer le discours des formes graphiques dans un



Ilustração 06 – Grotte Chauvet, panneau des Rennes. Exemple de cadrage d'une composition sur une surface préparée par raiage du film argileux superficiel. On distingue nettement en partie haute les limites de la fenêtre plus claire ainsi dégagée sur la paroi. Copyright J.-M. Geneste / Ministère de la culture.



Ilustração 07 – Diverticule axial paroi droite panneau de la «vache sautant». Copyright J.-M. Geneste / Ministère de la culture.

réceptacle plus large. Ce dernier est aussi bien celui de la culture collective de l'artiste, le sujet actant, celui de son imaginaire individuel, celui du spectateur ou encore celui du discours oral d'un récit de base, ou d'un mythe enveloppant l'œuvre pariétale.

Ce phénomène impose à tout observateur concerné et engagé la nécessité de ne plus se satisfaire devant l'œuvre pariétale de ce qui est matériellement inscrit dans le champ graphique, mais de rechercher l'apport de ce qui est sous-entendu ou signifié dans l'espace hors champ. Celui-ci désigne alors tout l'espace alentour, l'espace signifiant de la grotte en tant qu'espace souterrain sacré. C'est l'espace situé en dehors du monde solaire des vivants de la surface. L'hors-champ pariétal implique d'abord l'espace inter-iconique au sein des compositions; celui-ci est le plus aisément accessible à l'analyse iconographique et ensuite l'espace de toute la cavité en tant que structure d'accueil d'un dispositif iconographique plus large, plus complexe, souvent polyphasé et issu de temporalités multiples.

L'introduction de la notion de hors champ dans l'étude d'un dispositif rupestre permet d'attribuer une place inaliénable dans le processus interprétatif à l'ensemble du contexte et des préalables nécessaires à toute action technique. Ainsi défini il s'agit d'une modalité du «milieu associé» (Simondon, 1989). Les arts rupestres et les arts premiers se démarquent, en partie au moins, des arts graphiques contemporains par la fonction nécessaire et signifiante du hors champ.

A titre d'illustration considérons le dispositif pariétal de l'immense Salle du fond de la grotte Chauvet (Clottes, 2001). Le champ graphique le plus visuellement monumental est positionné en partie basse de la salle sur deux parois en vis-à-vis; le plus imposant sinon le seul immédiatement visible étant celui de la paroi gauche. Il se développe sur un ensemble d'unités surfaciques qui accueillent autant de compositions aux thématiques distinctes; lions, rhinocéros, bisons et lions etc. Le pendant dit «de la vénus» supporte un dessin noir tracé au fusain. Cette figure anthropomorphe est composée du triangle pubien appartenant au bas d'un corps féminin imbriqué dans celui d'un bison en position verticale et d'un lion. Or elle n'est pas dans le champ de vision du spectateur lorsque celui-ci regarde l'étendue de la fresque. Cette représentation est alors dans le dos de l'observateur et s'il veut la regarder il doit orienter son regard vers le pendant et perdre alors de vue la fresque. Autant dire que tout a été fait pour que cette thématique humaine composite soit dans



Ilustração 08 – Dans la Salle du Fond de la grotte Chauvet, faisant face à la fresque principale, sur un pendant rocheux, les attributs d'un corps féminin sont associés dans une même composition aux éléments d'un bison et à ceux d'un félin. Copyright Rup'Art productions / Ministère de la culture.



Ilustração 09 – Grotte de Lascaux – Dans le Puits à l'écart de la zone ostensiblement ornée, une figuration humaine emprunte à l'animal: anthropomorphe à tête d'oiseau, mains et pieds animaux. Copyright J.-M. Geneste / Ministère de la culture.

un hors champ de la fresque. C'est un hors champ illustré, nullement une évocation. La seule représentation anthropomorphe ou «humaine» de la grotte associant un bison et un félin a donc intentionnellement été installée en dehors de l'espace graphique de la fresque. Cependant elle s'y réfère par une continuité physique, formelle et technique (Ilustração 08). A Lascaux, dans un contexte de 13 000 ans postérieur à celui de Chauvet, la représentation anthropomorphe installée dans l'espace dissimulé du Puits peut être considérée, telle qu'à Chauvet pour le pendant de la Salle du fond, comme étant un hors champ. La scène célèbre comporte un anthropomorphe faisant face à un bison blessé par une lance et perdant ses entrailles (Ilustração 09); ils sont entourés d'objets techniques ou de signes abstraits (Aujoulat, 2004; Bataille, 1980; Geneste *et al.*, 2003; Geneste, 2015b). Compte tenu de leur accès malaisé et de leur disposition dans un puits de 6 mètres de profondeur aux parois subverticales, le panneau ainsi que deux autres figures, un cheval en protomé et un rhinocéros, ils sont donc bien hors champ si on souhaite les interpréter en relation avec les autres compositions du dispositif. Il est alors important de considérer que dans ces deux cas, à Chauvet et à Lascaux, ce sont des figurations anthropomorphes qui sont placées hors-champ. Autrement dit, parmi les rares représentations du sujet dans l'art paléolithique, certaines et non des moindres sont en position de hors champ.

D'un point de vue synthétique, dans la grotte Chauvet, la rythmicité des œuvres sur les parois est perçue comme étant de progression lente du fait de la longueur et de la diversité géomorphologique des galeries et du paysage souterrain. Les œuvres isolées et les compositions sont progressivement de plus en plus rapprochées, elles deviennent quantitativement plus denses et qualitativement plus complexes de l'entrée vers le fond. Lors de la découverte libre de la cavité et de son contenu artistique rupestre on perçoit une tension entre l'espacement des œuvres sur des surfaces disponibles le long des galeries et une certaine forme d'organisation, un rythme autrement dit qui s'impose peu à peu et s'accroît vers la fin de la cavité à partir de la Salle du Crâne. Cette tension génère une complicité globale avec l'ensemble de ce dispositif pariétal, une intimité qui ne peut provenir que de l'accumulation d'une multitude de signaux qui ne résident pas seulement dans le contenu formel des compositions dont le sens nous échappe mais dans une ambiance et des rythmes perçus au cours de la recherche et de la détection des œuvres

linéairement disposées le long des parois. Cette tension nous impose physiologiquement et intellectuellement une temporalité rythmique dont il est difficile de se détacher.

5. Place du sujet dans le dispositif pariétal

Les figures animales sont en règle générale complètes si elles ne sont pas toutes détaillées. Leur contour est identifiable et la forme est anatomiquement fidèle aux animaux et à leurs attitudes. Les déformations dues au style qui les affecte toujours et qui varie au cours de la longue durée du Paléolithique récent ne sont problématiques que dans de rares cas, ainsi à La Baume Latrone les formes des espèces s'éloignent fortement des standards paléolithiques habituels (Azéma, 2013). Une partie d'entre elles est cependant figurée incomplète, les fragments utilisés qui font l'objet de choix réguliers sont devenus des références formelles: protomé de bouquetin et de cheval, crinière du Cheval, contour du dos du mammoth en sont quelques cas.

Les figures humaines à l'inverse peuvent se répartir en trois catégories: incomplètes, ambiguës et chimériques. À côté des parties de corps humains isolées, mains et zones anatomiques sexuelles, il existe des silhouettes d'allure humaine, fantomatiques et bipèdes et enfin des créatures anthropomorphes composites empruntant des caractères à l'animal et à l'humain. Parmi les raisons de la fragmentation et réassociation d'éléments qui composent les figures anthropomorphes il convient de rappeler le rôle prééminent de la pratique métonymique dans le langage et dans les expressions orales et symboliques figurées des arts traditionnels en général. La métonymie est d'un usage spontané dans les traditions orales et dans l'art rupestre en général et paléolithique en particulier; son usage ancien est donc généralisé. La métonymie est fréquente dans les arts graphiques et plastiques et d'un usage bien plus simple, spontané que dans les expressions orales et littéraires car le langage visuel possède la propriété d'amalgamer et de créer de nouvelles formes et figures imaginaires que n'a pas le langage. Créer, à partir de fragments de formes animales et humaines, des êtres composites est une tendance qui se développe anciennement et qui est au début du Paléolithique récent plus fréquente que la figuration d'humains complets. Ce point n'a pas échappé à Leroi-Gourhan qui a souligné au début des années soixante: «Ce qui a le plus échappé, c'est qu'il s'agissait d'assemblages symboliques à éléments juxtaposés; que les éléments figurés, les animaux comme les êtres humains, étaient faits de l'assemblage d'éléments anatomiques caractéristiques dont l'intégration a exigé des millénaires de polissage inconscient et de menues trouvailles individuelles» (Leroi-Gourhan, 1965b: 248). Nous rejoignons ainsi le point de vue de Philippe Grosos qui considère que les représentations humaines et anthropomorphes du Paléolithique récent sont la plupart du temps métonymiques (Grosos, 2021).

Les triangles pubiens sont fréquents et anciens dans l'art rupestre. Leur disposition à des endroits singuliers et stratégiques de l'espace souterrain, par rapport aux rythmes du déroulement linéaire et spatial du dispositif pariétal et à la nature des mythogrammes associés ou avoisinants a été longuement soulignée. Leur puissante signification marque les emplacements où ils sont implantés et nous percevons aujourd'hui encore qu'ils ont rythmé fondamentalement les récits originaux qui se déroulaient sur les parois. «Les vulves et les phallus figurés par les Paléolithiques placent l'art dans son origine, le corps qui engendre le sens et le futur» (Vialou, 1996).

La figuration de la main elle aussi apparaît tôt dans l'art pariétal paléolithique. Son utilisation a été très largement étudiée dans les sites où la main est fréquemment représentée ainsi qu'à Gargas dans les Pyrénées (Leroi-Gourhan, 1965a). Les techniques de réalisation sont multiples et nous en évoquerons ici quatre qui ouvrent sur des considérations



Ilustração 10 – Grotte Chauvet, Salle des Panneaux rouges.
Mains négatives associées à un contour de mammouth.
Copyright J.-M. Geneste / Ministère de la culture.

phénoménologiques. La gravure a permis la réalisation d'une diversité de formes de mains représentées avec les doigts figurés écartés ou presque parallèles. L'aéroglyphie de la main appliquée sur la paroi produit des mains «négatives» dans une auréole de peinture colorée selon le pigment utilisé; la partie de la main dont le négatif est recherché est en général limitée au poignet mais peut s'étendre à l'avant-bras. Des mains négatives ont pu être reprises et complétées par la gravure ainsi que dans la grotte de Roucadour (Lorblanchet, 1995, 2010). L'application sur la paroi de mains dont la paume est enduite de peinture est à l'origine des mains négatives et des points-aumes tels que ceux de Chauvet (Baffier et Feruglio, 1998; Clottes, 2001) et de la grotte aux Points d'Aiguze en Ardèche (Monney, 2018, 2019). Le motif de la main en art pariétal est à la source de très nombreuses études et réflexions qui ont envisagé des significations esthétiques, rituelles, initiatiques, divinatoires, religieuses et thérapeutiques (Cohen, 2014). Les multiples représentations de mains associées à des figures animales rappellent avant tout l'importance de cet organe chez l'homme et son importance sémiotique dans les cultures et les arts traditionnels. Max Raphael soulignait que la main pouvait dans l'art paléolithique indiquer les puissances spécifiques et complémentaires de l'humain qui était à la fois, aussi bien créateur de formes animales sur les parois rocheuses avec son équipement technique d'artefacts que prédateur de vie animale en tant que chasseur (Raphael, 1945). La main reste dans de nombreuses cultures de la période historique une marque de passage, un signe d'appropriation; elle insufflé un dynamisme vital et exprime un souffle, synonyme polysémique de vie humaine. Qu'elle soit adjointe, superposée ou intégrée à des silhouettes animales comme sur cette esquisse charbonneuse de mammouth dans la grotte Chauvet, elle donne sens et forme un mythogramme, dès l'Aurignacien, il y a près de 40 000 ans. De là à situer la main comme signe d'une négociation entre la société et la nature ou entre des symboles associés à des groupes animaux et humains en termes de don et de contre-don, la voie est ouverte et a été maintes fois évoquée sans nul doute avec justesse. «Le maniement des symboles par groupes équivalents ou par paires complémentaires correspond à tout le jeu de composition qu'on puisse déceler dans l'art paléolithique.» (Leroi-Gourhan, 1965b: 251). La main est à l'évidence un élément très ancien d'un registre lexical de formes propres à la période de l'Aurignacien et du Gravettien (Ilustração 10).

La main humaine, métonymie du sujet et du travail créatif

Le travail pariétal de la matière minérale de la paroi rocheuse des grottes et des abris comporte une composante technique au-delà de la création mythographique de formes naturelles et imaginaires. Comme pour la production technique, la production artistique est déterminée par la matière et c'est celle-ci qui mérite d'être considérée en détail avec profit. Les éléments techniques prennent sens dans une production et plus encore dans une création artistique. Tous évoquent le travail fait avec la main et par sa présence, qu'elle soit figurée ou non, «... on remonte aux fonctions dynamiques des mains, loin, profondément, dans l'inconscient de l'énergie humaine, avant les refoulements de la raison prudente» (Bachelard, 1948: 30).

C'est ici que la distinction d'un travail de la matière par une modalité technique instrumentale ou, à l'opposé, corporelle peut prendre tout son sens. Tout comme dans les arts plastiques contemporains, la technique et l'instrumentation sont éclairantes. Depuis le travail d'André Leroi-Gourhan nous avons intégré que «c'est la matière qui conditionne la technique» (Leroi-Gourhan, 1964: 18). La même forme tracée avec un crayon naturel d'ocre rouge se distingue techniquement de celle faite avec un charbon de bois. Cette conscience technique spontanée que possèdent les artistes passés et actuels leur confère une sensibilité qui leur permet d'interpréter ou classer différentes sortes de réalisations a priori similaires. Ainsi tout point rouge pouvait au Paléolithique recevoir un sens différent selon qu'il était possible de distinguer s'il était réalisé avec un pinceau, une empreinte de paume enduite de peinture ou le souffle d'un individu projetant de la couleur. Tous ces gestes et comportement techniques parfaitement lisibles aujourd'hui encore ont pu constituer un langage traduisant des intentions alors signifiantes pour les membres des groupes et des sociétés. Le sujet actant pourrait être signifié à partir d'un fragment de corps humain représenté, d'une trace corporelle ou d'un acte technique particulièrement représentatif ou impliquant de façon formelle mains, doigts, souffle pour les réalisations faites pas aéroglyphie.

6. Le sujet et ses temporalités sont omniprésents dans l'art rupestre

Avec l'art pariétal nous ne sommes pas en présence d'une description réaliste du monde. Il n'a jamais eu pour objectif de reproduire l'apparence du réel; même s'il s'en inspire pour être compréhensible, il prend souvent ses distances et puise dans l'imaginaire (Groenen, 2007). Il exprime donc une dynamique ainsi que des valeurs de vie, constituant le premier art qui s'appuie en permanence sur un rapport symbolique au réel. Les auteurs paléolithiques usaient des images animales, des signes abstraits et des rares éléments métonymiques du corps humains dans des compositions essentiellement mythographiques. Les «mythogrammes» associent ainsi, selon André Leroi-Gourhan, des représentations figurées, des symboles, et des marques rythmées. Elles inscrivent le mythe sur les parois dans des déroulements spatiaux de type plutôt linéaire, sans pour autant nous en livrer le contenu narratif (Leroi-Gourhan, 1964, 1965 b et c).

La recherche des multiples temporalités et rythmes contenus dans les assemblages graphiques pariétaux pose la question de la place figurée du sujet. La figure humaine est rare, dans la plupart des cas seulement anthropomorphe et le plus souvent composée de fragments par coalescence de formes visuelles animales et humaines. Elle occupe néanmoins une large place à travers la représentation segmentaire du corps humain: mains de différents types et techniques, triangles pubiens et ovales vulvaires, phallus etc. Puisque le principe de l'évocation visuelle métonymique est si fréquent dans les ensembles mythographiques pariétaux, il convient de concevoir de possibles évocations métonymiques du sujet dans

des ponctuations réalisées par exemple avec la paume de la main, le bout des doigts ou le souffle au cours d'une aérographie. Le corps de l'artiste qui grave, sculpte, dessine, peint et se bat avec la matière et la forme de la paroi est omniprésent. «Le peintre apporte son corps» écrivit Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 1960, 1969). Par les traces et la signification pratique et symbolique de ses actes techniques et créatifs, à travers les innombrables fragments et compositions dans lesquelles il est impliqué, on peut affirmer que le sujet, si peu représenté, est néanmoins agent participant. Tout le dispositif figuratif est ordonné avec l'omniprésence symbolique humaine. La relative absence visuelle du sujet réel dans l'art représentatif est une présence négative qui fait sens et provoque l'interrogation.

Les réflexions conduites ici autour de la temporalité et de la place du sujet à travers ses représentations métonymiques rejoignent une modalité d'être au monde que Philippe Grosos qualifie de participative «... celui qui se représente n'éprouve pas la nécessité de se représenter dans sa singularité pour se savoir engagé parce qu'il représente. Il fait ainsi corps avec lui; il en participe» (Grosos, 2020: 215). Ce mode d'être se différencie à ses yeux de celui d'une phase ultérieure qu'il nomme «présentielle» et se généralise à partir des changements environnementaux et socio-économiques post paléolithiques (Grosos, *op. cit.*: 38-40). Cette étape postérieure avait été envisagée par Leroi-Gourhan comme étant différente et conceptuellement distincte du système figuratif paléolithique: «..... on y voit intervenir des personnages agissants, des scènes de guerre, de cueillette, de famille, des ensembles composés de caractère mythographique mais chargés d'un contenu narratif identifiable» (Leroi-Gourhan, *op. cit.*: 243).

Dans tout l'art rupestre paléolithique il est possible de déduire de la reconstitution mentale des réalisations artistiques et de leurs critères de production, une multitude de fenêtres permettant de découvrir sans équivoque la marque du sujet. Bien que le corps humain ne soit pas ou très peu représenté et qu'il ne soit représenté que par des formes incomplètement humaines, le sujet s'avère cependant omniprésent par ses actes et ses créations matérielles ainsi que par leurs dimensions spirituelles (Lewis-Williams, *op. cit.*) mais aussi intellectuelles verbales (Leroi-Gourhan, *op. cit.*: 251).

Pour répondre à l'objectif visé au début de ce texte les temporalités et les rythmes de cette création artistique ancienne portent en eux l'engagement et la présence du sujet et ce, indépendamment de sa figurabilité.

Références bibliographiques

- Aujoulat, Norbert (2004), *Lascaux. Le geste, l'espace et le temps*, Paris: Éditions du Seuil.
- Aujoulat, Norbert, Geneste J.-M., Archambeau C., Delluc M., Duday H., Gambier D. (2001), La grotte ornée de Cussac (Dordogne). Observations liminaires, *Paléo*, 13, pp. 9-18.
- Azéma, Marc (2013), La grotte Chauvet-Pont d'Arc et la Baume-Latrone: les plus anciens récits graphiques, in Azéma, M. (dir.), *Arts rupestres: des récits millénaires*, n.º 358 de la revue *Les Dossiers d'archéologie*, pp. 6-13.
- Bachelard, Gaston (1948), *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris: José Corti.
- Baffier, Dominique, Feruglio, V. (1998), Premières observations sur deux nappes de ponctuations de la grotte Chauvet (Vallon-Pont-d'Arc, France) – First observations on two panels of dots in the Chauvet cave (Vallon-Pont-d'Arc, Ardèche, France), *Inora*, 21, pp. 1-4.
- Bataille, Georges (1980), *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève: Skira.
- Bégouën, Robert, Fritz, C., Clottes, J., Pastoors, A., Faist F. (2009), *Le Sanctuaire secret des bisons: il y a 14 000 ans, dans la caverne du Tuc d'Audoubert*, Paris: Somogy/Montesquieu-Avantès: Association Louis-Bégouën.
- Blumemberg, Hans (2005), *La raison du mythe*. Paris: Gallimard.

- Breuil, Henri, Lantier, R. (1951), *Les Hommes de la Pierre ancienne (paléolithique et mesolithique)*, Paris: Payot, coll. «Bibliothèque Scientifique».
- Breuil, Henri (1952), *Quatre cents siècles d'art pariétal: les cavernes ornées de l'âge du renne*, Montignac: Centre d'études et de documentation préhistoriques.
- Capitan, Louis, Breuil, H., Peyrony, D. (1910), *La Caverne de Font-de-Gaume aux Eyzies (Dordogne)*, Monaco: impr. Vve A. Chêne.
- Castel J.-C., Chadelle, J. P., Geneste J.-M. (2005), Nouvelle approche des territoires solutréens du sud-ouest de la France, in Jaubert J., Barbaza, M. (dir.), *Territoires, déplacements, mobilités, échanges durant la Préhistoire: terres et hommes du Sud*, 126e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques (Toulouse, 2001), Paris: CTHS, coll. Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques, pp. 279-294.
- Clottes, Jean (dir.) (2001), *La Grotte Chauvet. L'art des origines*, Paris: Éd. du Seuil, coll. «Arts rupestres».
- Clottes, Jean, Courtin, J., Vanrell, L. (2005), *Cosquer redécouvert*, Paris: Ed du Seuil.
- Cohen, Claudine (2014), Symbolique de la main dans l'art pariétal paléolithique, *Communications à l'Académie des Beaux-Arts*, 7 mars 2012, 2014, pp. 61-75.
- Delannoy, Jean-Jacques, David, B, Geneste, J.-M., Katherine, M., Barker, B., Whear, R. L., Gunn, R. G. (2013), The social construction of caves and rockshelters: Chauvet cave (France) and Nawarla Gabarnmang (Australia), *Antiquity*, 87, 335, pp. 12-29.
- Delvigne, Vincent, Fernandes, P., Piboule, M., Lafarge, A., Geneste, J.-M., Moncel, M.-H., Raynal, J.-P. (2014), Ressources en silex au Paléolithique supérieur dans le Massif central: réseaux locaux et approvisionnements lointains revisités, in Otte M., Le Brun-Ricalens F. (dir.), *Modes de contacts et de déplacements au Paléolithique eurasiatique. Modes of contact and mobility during the Eurasian Palaeolithic*, actes du colloque international de la commission 8 de l'UISPP (université de Liège, 2012), Liège: université de Liège/Luxembourg: CNRA-MNHA, coll. «Éraul», 140 / coll. «Archéologiques», 5, pp. 403-435.
- Descola, Philippe (ed.) (2010), *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*. Paris: Somogy, Éditions d'art et Musée du Quai Branly.
- (2006), La fabrique des images. *Anthropologie et Sociétés*, 30 (2), pp. 167-182.
- Derrida, Jacques, (2014), *Trace et archive, image et art*, Paris: INA Éditions.
- (1967), *La voix et le phénomène*. Paris: Presses universitaires de France, Coll. «Quadrige».
- D'Errico, Francesco (1994), *L'art gravé azilien: de la technique à la signification*. Supplément à «Gallia préhistoire» (in French). Paris: CNRS éditions.
- Fontana, Laure, Aubry, T., Chauvière, F.-X., Digan, M., Mangado Llach, Javier, Petit, C., Teurquety, G. (2018a), Système économique et mobilité des chasseurs-collecteurs du massif central au paléolithique supérieur: un état de la question. In O. Troubat (éd.): *Préhistoire de la France centrale*. Actes du colloque inter-régional de Montluçon (2016), Montluçon: Cercle Archéologique de Montluçon et de sa région, Études archéologiques, 18, pp. 103-120.
- Fontana, Laure, Chauvière, F.-X. (2018b), Economie et nomadisme au Pléniglaciaire supérieur et au Tardiglaciaire en Europe de l'ouest: le système Renne. In F. Djindjian (dir.): *La préhistoire de la France*. Paris, Hermann Editeurs, coll. Histoire et archéologie, pp. 141-148.
- Fosse, Philippe, Philippe, M. (2005), La faune de la grotte Chauvet: paléobiologie et anthropozoologie, in Geneste, Jean-Michel (dir.), *La Grotte Chauvet à Vallon-Pont-d'Arc: un bilan des recherches pluridisciplinaires dans la grotte Chauvet, Journées SPF, Lyon, 11-12 octobre 2003, BSPF*, 102, 1, pp. 89-102.
- Fritz Carole, Tosello G. (2000), Observations techniques sur le Panneau des Chevaux de la grotte Chauvet (Ardèche): l'exemple des Rhinocéros affrontés. Observations on the techniques in the Horse panel at the Chauvet cave: example of the rhinoceroses confronting each other, *Inora*, 26, pp. 23-30.
- Geneste, Jean-Michel, Hordé T., Tanet, C. (2003). *Lascaux, une œuvre de mémoire*, Périgueux: Fanlac.

- Geneste, Jean-Michel (2015a), La grotte Chauvet-Pont d'Arc. In Grimpert M. dir, *Les sanctuaires du monde*, Paris: Robert Laffont, coll. «Bouquins».
- (2015b), La grotte de Lascaux. In Grimpert M. dir, *Les sanctuaires du monde*, Paris: Robert Laffont, coll. «Bouquins».
- (2012), La grotte Chauvet-Pont d'Arc, 1994-2012: une rétrospective anthropologique, in Delannoy J.-J., Jaillet, S., Sadier, B. (dir.), *Karsts, paysages et Préhistoire: journées 2012 de l'Association française de karstologie dans le Sud-Ardèche*, Le Bourget-du-Lac: Laboratoire Edytem, coll. «Edytem», 13, pp. 13-20.
- Godelier, Maurice (2007), *Au fondement des sociétés humaines. Ce que nous apprend l'anthropologie*, Paris: Albin Michel, coll. «Bibliothèque Idées».
- Groenen, Marc (2007), «Réalisme et réalité: la notion de mimésis à l'épreuve de l'art des grottes», in: Lenain, T. & Lories, D. (dir.), *Mimésis. Approches actuelles*, Bruxelles: La Lettre volée, pp. 129-155.
- Gros, Philippe (2021), Participation et présence. Réflexions à propos de l'art paléo-et néolithique. In *André Leroi-Gourhan et l'esthétique. Art et anthropologie*, Bruxelles: La Part de l'œil, Numéro 35-36, 2021-2022, pp. 264-289.
- (2020), *Lucidité de l'art. Animaux et environnements dans l'art depuis le Paléolithique supérieur*, Paris: Éditions du Cerf.
- Jaubert, Jacques, Verheyden, S., Genty, D., Soulier, M., Cheng H., Blamart, D., Burlet, C., Camus, H., Delaby, S., Deldicque, D., Lawrence Edwards, R., Ferrier, C., Lacrampe-Cuyabère, F., Lévêque, F., Maksud, F., Mora, P., Muth, X., Régner, E., Rouzaud, J.-N., Santos, F. (2016), Early Neandertal constructions deep in Bruniquel Cave in southwestern France, *Nature*, n.º 534, pp. 111-114.
- Laming-Emperaire, Annette (1962), *La signification de l'art rupestre paléolithique. Méthodes et applications*, Paris: Picard.
- Leroi-Gourhan, André (1965a), Les mains de Gargas. Pour une étude d'ensemble, *Bulletin de la Société préhistorique française*, 1967, tome XIV, pp. 107-122.
- (1965b), *Le Geste et la Parole*, vol. 2, *La Mémoire et les Rythmes*, Paris: Albin Michel, coll. «Sciences d'aujourd'hui».
- (1965c), *Préhistoire de l'art occidental*, Paris: Éd. d'art Lucien Mazenod, coll. «L'art et les grandes civilisations».
- (1964), *Le Geste et la Parole*, vol. 1, *Technique et langage*, Paris: Albin Michel, coll. «Sciences d'aujourd'hui».
- Lévi-Strauss, Claude (1985), *La potière jalouse*, Paris: Plon.
- (1962), *La pensée sauvage*, Paris: Plon.
- (1958), *Anthropologie structurale*, Paris: Plon.
- Lewis-Williams, David (2003), *L'Esprit dans la grotte: la conscience et les origines de l'art*, Monaco: Éd. du Rocher.
- Lorblanchet, Michel (2010), *Art pariétal: grottes ornées du Quercy*, Rodez: Éd. du Rouergue.
- (1995), *Les Grottes ornées de la préhistoire: nouveaux regards*, Paris: Errance.
- Marshack, Alexander (1991), *The roots of civilization. The cognitive beginnings of man's first art, symbol and notation*, New York: Moyer Bell Limited.
- Merleau-Ponty, Maurice (1969), *La prose du monde*, Paris: Gallimard.
- (1960), *L'œil et l'esprit*, Paris: Gallimard.
- Monney, Julien (dir.) (2019), *La grotte aux Points d'Aiguèze: petite soeur de la grotte Chauvet* (2), *Karstologia*, n.º 73.
- (dir.) (2018), *La grotte aux Points d'Aiguèze: petite soeur de la grotte Chauvet* (1), *Karstologia*, n.º 72.

- (2012), *Et si d'un paysage l'on contait passé. Tissu de sens et grottes ornées le long des gorges de l'Ardèche*, in Delannoy, J.-J., Jaillet, S., Sadier, B. (dir.), *Karsts, paysages et Préhistoire: journées 2012 de l'Association française de karstologie dans le Sud-Ardèche*, Le Bourget-du-Lac: Laboratoire Edytem, coll. «Edytem», 13, pp. 21-42.
- Petit, Christophe, Brochier, J. É., Curie, J., Desachy, B., Fontana, L., Slimak, L., Vandavelde, S. (2018), *À la recherche du temps court: l'approche micro-chronologique en archéologie*. In: Andrieu, C., Houdart, S. (Eds.), *La Composition Du Temps. Prédications, Événements, Narrations Historiques, Colloques de La Maison Archéologie et Ethnologie, René-Ginouvès*. Paris: Éditions de Boccard, pp. 19-38.
- Michel, Philippe, Fosse, P. (2003), La faune de la grotte Chauvet (Vallon-Pont d'Arc, Ardèche): présentation préliminaire paléontologique et taphonomique, *PALEO*, n.º 15, 2003, pp. 123-140
- Raphael, Max (1945), «La Magie de la Main» in *Prehistoric Cave Paintings*, Bollingen Series IV.
- Scelinskij, Vjaceslav, E., Sirokov, Vladimir, N. (1999), *Höhlenmalerei im Ural*. Jan Thorbecke Verlag, Stuttgart.
- Simondon, Gilbert (1989), *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris: Aubier, coll. «L'invention philosophique».
- Théry-Parisot, Isabelle, Thiébault, S. (2005), *Le pin (Pinus sylvestris): préférence d'un taxon ou contrainte de l'environnement? Étude des charbons de bois de la Grotte Chauvet*, in Geneste Jean-Michel (dir.), *La Grotte Chauvet à Vallon-Pont-d'Arc: un bilan des recherches pluridisciplinaires dans la grotte Chauvet, Journées SPF, Lyon, 11-12 octobre 2003, BSPF*, 102, 1, pp. 69-75.
- Tosello, Gilles, Fritz, C. (2005), «Les dessins noirs de la grotte Chauvet-Pont d'Arc: essai sur leur originalité dans le site et leur place dans l'art aurignacien», in Geneste Jean-Michel (dir.), *La Grotte Chauvet à Vallon-Pont-d'Arc: un bilan des recherches pluridisciplinaires dans la grotte Chauvet, Journées SPF, Lyon, 11-12 octobre 2003, BSPF*, 102, 1, pp. 159-171.
- Vandavelde, Ségolène, Brochier, J. É., Petit, C., Slimak, L., (2017), *Establishment of occupation chronicles in Grotte Mandrin using sooted concretions: rethinking the Middle to Upper Paleolithic transition*. *Journal of Human Evolution*, 112, pp. 70-78.
- Vandavelde, Ségolène, Genty, D., Brochier, J.É., Petit, C., Slimak, L., (2020), *Des concrétions fuligineuses en contextes archéologiques: quel potentiel informatif? Géomorphologie: relief, processus, environnement*, 26(4), pp. 241-254.
- Vialou, Denis (1996), *Au coeur de la Préhistoire*. Chasseurs et artistes, Paris: Gallimard, coll. «Découvertes».