

Images préhistoriques : écritures par défaut ?

Denis VIALOU

La recherche préhistorique est née de la démarche historico-archéologique de la première moitié du XIX^e siècle, avant que le concept novateur de l'évolution ne soit élaboré et mis en place par C. Darwin, notamment par la publication de son ouvrage "L'origine des Espèces, au moyen de la sélection naturelle" au début des années 1860. A cette date, très peu de fossiles (quelques Néandertaliens) avaient été découverts. Malgré l'accumulation de découvertes fortuites, nul ne pouvait alors imaginer ou supposer qu'avant les civilisations de l'Antiquité, ou, selon une autre perspective, avant Adam et Eve par lesquels le discours biblique faisait débiter l'univers, l'Homme eût un passé, a fortiori un passé infiniment plus ancien et long que celui décrit par l'Histoire et le Dogme.

Sans idée ni mesure du temps, les vestiges archéologiques étaient rejetés dans une sorte d'anonymat atemporel, *antediluvien*, ou dans le meilleur des cas attribués à des antiquités celtiques.

Les premières fouilles organisées dans les années 1860, notamment dans de grands abris rocheux du Périgord, ont induit la reconnaissance de séquences stratigraphiques et culturelles. Elles ont aussi montré la contemporanéité des auteurs d'outils en pierre et en os, mais aussi d'objets gravés et/ou sculptés avec des espèces fossiles, comme le mammoth, ayant vécu sous des climats très froids. Par ailleurs, la découverte de fossiles humains enterrés, comme dans l'abri Cro-Magnon (Dordogne) à la même époque, mettait en évidence des activités sociales et symboliques, dont les parures corporelles, conduisait à la reconnaissance d'une humanité antérieure à ce que décrivait l'histoire antique. Ainsi le concept de Pré-Histoire prenait corps dans le dernier quart du XIX^e siècle.

La collusion de fait entre Histoire et Ecriture, qui rejetait le reste des humains *ethnographisés* du côté du Primitif (vieil équivalent du Barbare par rapport au Citoyen) conduisait implicitement à une nouvelle proposition : ce qui est dit avant l'Histoire, c'est-à-dire la Préhistoire, est dit avant l'Ecriture. En d'autres termes, qui se posent d'entrée à l'occasion de ce colloque consacré aux écritures et à leurs origines, l'art préhistorique est-il une pré-écriture ou bien les écritures prennent-elles origine(s) dans l'art préhistorique ?

Universalité, ubiquité, unité et hétérogénéité de l'art préhistorique

L'universalité de l'art préhistorique autorise seule à regrouper sous ce vocable une multiplicité de formes dispersées sur tous les continents, pendant une longue période et compte non tenu de leurs appartenances culturelles. Cette universalité est d'ordre anthropologique : *Homo sapiens sapiens*, *l'Homme anatomiquement moderne* de la Préhistoire. Sa modernité est essentiellement cérébrale et se traduit par un fort développement du lobe frontal. Avec son émergence phylétique, il y a une quarantaine de milliers d'années, apparaissent les premiers systèmes de représentations, c'est-à-dire des représentations corporelles sous forme de parures (perles, colliers, serre-tête, bracelet...) ornant principalement les corps des défunts enterrés (sépultures), des représentations mobilières (sur objets) trouvées dans les sols d'habitat, les représentations rupestres (sur parois rocheuses à l'air libre et parfois souterraines (en particulier les grottes ornées paléolithiques d'Europe occidentale). C'est donc *Homo Sapiens sapiens*, unique espèce vivante, qui se pare et qui peuple le monde de ses images, au cours de ces 30-40 000 ans.

L'universalité paléoanthropologique de l'art préhistorique lui confère une certaine unité, d'origine cérébrale. C'est, à l'échelle évolutive, le même cerveau, doté d'un lobe frontal *nouveau* et performant pour développer des systèmes de représentations de plus en plus complexes, qui engendre de mêmes perceptions visuelles et qui crée des formes en grande partie communes et/ou convergentes. Les figures géométriques ou d'apparence abstraites, généralement appelées signes, sont l'expression la plus manifeste de cette unité de conception de nature cérébrale. En effet, un point peint, un alignement de points, un signe en V, un rectangle vide ou avec un croisillon interne... ressemble toujours à un point peint... ou un rectangle dessiné ailleurs et à une autre époque... Le cerveau ne sait guère faire varier ces formes élémentaires, sauf à leur ajouter d'autres attributs pour les transformer en formes (signes) complexes. Parallèlement, on peut constater que la figuration d'un animal est toujours plus sensible de profil que de face, par rapport à la vision que l'on en a habituellement; tandis que la figuration d'un humain est aussi pertinente de face que de profil... Mais, un animal, vu de dessus est aussi intelligible pour sa désignation graphique et sa compréhension : de la sorte, un lézard se distingue sans problème d'un batracien, que ce soit sur un abri en Afrique ou en Amérique du sud...

D'une certaine façon, cette unité de nature sensorielle traduite en formes nécessairement convergentes pro parte, confère à l'art préhistorique des éléments formels répétitifs : un point est un point ou un animal est d'abord un profil ou une vue supérieure en "descente de lit"...

Le caractère éminemment répétitif de ces éléments formels, géométriques et figuratifs selon des normes visuelles plus ou moins invariables, induit une dimension en quelque sorte graphique pour les ensembles peints et gravés sur des parois rocheuses et des objets offrant une ou des surfaces sensiblement planes, donc inscrits (mais pas écrits) sur des espaces délimités et donc pré-orientés. Il est ici important de noter que les caractères formels et répétitifs touchant une large partie des représentations sont indépendants de leurs contenus propres. Un

alignement double de tirets ressemble à un autre, ailleurs, quelles que soient leurs significations qui, elles, sont liées aux idéologies, ou cultures, dont elles émanent.

L'ubiquité de l'art préhistorique est géographique ou plus exactement géoculturelle. En fait, l'art rupestre est lié à son support et donc à la nature. Faut-il rappeler ici que la nature est le cadre exclusif de vie des hommes préhistoriques, dès leurs origines et jusqu'à la période récente (à partir de 7-8 000 ans), pendant laquelle se développent les premières agglomérations, puis de véritables villes, avec des structures fonctionnelles différenciées : lieux religieux, maisons, sites de stockage, fortifications, etc. C'est précisément pendant cette période et également dans l'arc oriental méditerranéen qu'apparaissent les premières écritures.

Les supports rocheux naturels sont des parois de rochers, des parois de flancs montagneux, des sols indurés, des parois d'abris et entrées de grottes et beaucoup plus rarement de grottes elles-mêmes (en obscurité totale). L'ubiquité est donc géologique, pré-orientée par la présence ou l'absence de parois rocheuses accessibles, ce qui réduit la distribution générale de l'art rupestre par rapport à celles des habitats.

Les sols indurés (par exemple, des sols latéritiques en milieu tropical) qui ont conservé des dessins piquetés n'offrent pas d'orientations spatiales préférentielles, de même que (mais beaucoup plus rarement) des voûtes et plafonds d'abris et de grottes : généralement, les représentations qui y furent réalisées s'orientent dans tous les sens, sur 360°. Pour les parois verticales et sub-verticales, qui ont été les supports électivement choisis par les hommes préhistoriques, l'espace est au contraire orienté, et perçu, selon la verticale et potentiellement divisé en symétrie gauche/droite. Il en ressort que ces supports rocheux offrent des espaces à potentialités graphiques constantes (malgré l'infinie diversité de leurs propriétés naturelles) au niveau non seulement de la perception visuelle (et donc cérébrale) mais aussi de l'organisation spatiale des représentations, entre elles et en relation avec l'observateur. En d'autres termes et sur un plan analogique, les supports rocheux offraient une mise en page déjà toute prête à recevoir des représentations, peintes ou dessinées.

L'ubiquité de l'art préhistorique est également géoculturelle dans la mesure où la relation présence/absence de supports rocheux n'est que partiellement une condition nécessaire de l'exécution de représentations, de leurs concentrations et à l'opposé de leurs dispersions. Il est des cultures sinon sans image, du moins peu productrices d'images ; il en est d'autres surabondantes en images et dans ce cas inféodées à des formations rocheuses denses et facilement accessibles. Il est aussi des paysages choisis pour leurs caractères naturels remarquables, transformés en territoires rupestres, lieux sacrés pour certains. L'exemple du Mont Bego pendant l'âge du Bronze s'impose, mais ce pourrait être aussi bien le Tassili n'Ajjer (Sahara algérien) avec ses milliers de peintures néolithiques, ou encore les grottes magdaléniennes en Périgord.

L'unité de l'art préhistorique résulte avant tout de la conjugaison de son universalité anthropique, et de son ubiquité naturelle. L'unité repose sur un nombre relativement limité de formes : les formes inventées, c'est-à-dire les formes

géométriques ou signes, et les formes imitatives, c'est-à-dire des animaux et les hommes, qui sont les seuls êtres vivants animés de mouvement (Fig. 1-4). L'unité repose sur la spécificité des supports rocheux qui induisent une certaine uniformité des espaces graphiques à la base des modes d'expression et de composition élaborés par les Préhistoriques.

Le registre thématique général de l'art préhistorique, rupestre et mobilier fait également ressortir une unité d'ordre conceptuel, probablement issue d'une part de l'homogénéité cérébrale de son créateur, *Homo sapiens sapiens*, d'autre part de la relative uniformité de ses modes de vie économiques et sociaux. Les trois catégories thématiques fondamentales, signes, animaux et humains, sont communes à la quasi-totalité des iconographies préhistoriques, dans des proportions éminemment variables. Une quatrième catégorie, plutôt hétéroclite, rassemble les objets, armes, vêtements, instruments domestiques, voire des enclos ou des huttes schématiquement dessinés... Elle n'est attestée que dans un nombre limité d'iconographies rupestres, et seulement par une de ses (ou un nombre limité de ses) composantes ; elle appartient toujours aux phases les plus récentes, quelques millénaires au plus avant le présent.

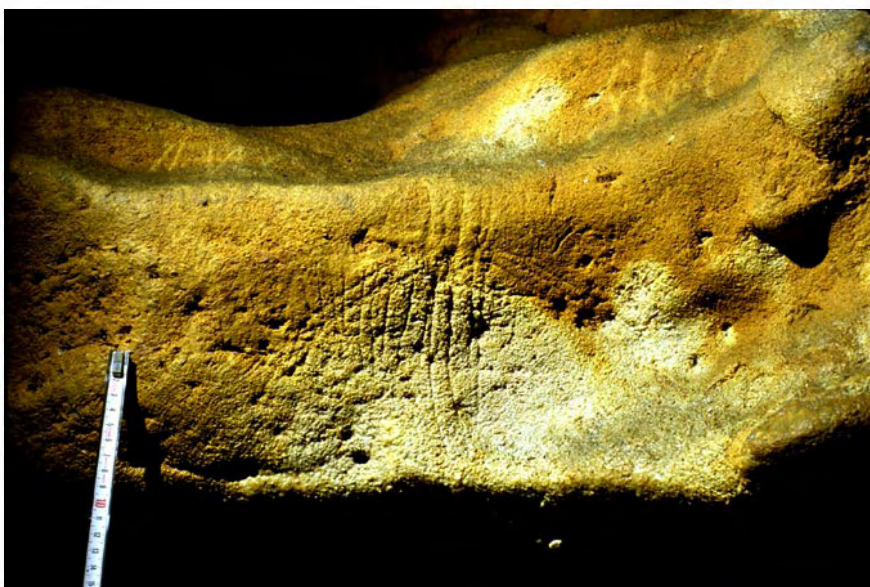
Les signes échappent apparemment à toute référence au monde sensible : en cela, on peut les prendre pour des symboles, lecture qui ouvrira sur la question de l'écriture. Toutes les autres représentations sont figuratives (quels qu'en soient les modes de traitements stylistiques), divisées entre celles fondamentales, animaux et humains, et celles accessoires, les objets ou choses reflétant les données économiques. D'un côté, le mode d'expression symbolique par signes reflète l'unicité cérébrale du créateur, au niveau de l'espèce, de l'autre, les représentations figuratives reflète une certaine idée commune d'un univers symbolique habité par des hommes, nus ou vêtus, armés ou pas... et une partie des faunes visibles, soit sauvages (pour les iconographies de toutes périodes), soit domestiquées (pour les périodes récentes). Dans cet univers, à la fois réel et onirique/symbolique, il manque complètement (à de rares exceptions près) la nature elle-même : ni végétaux, ni paysages !

Ce registre thématique, si homogène dans ses compositions comme dans ses exclusions, fut remis en cause par les plus anciennes iconographies des sociétés historiques. Il me paraît traduire un premier stade d'expression (donc de l'art), commun à une humanité, pas encore fondamentalement différenciée, malgré son immense diversité culturelle, dans sa conception du monde dominée par les relations économiques directes avec les ressources naturelles.

L'hétérogénéité de l'art préhistorique est aussi radicale que son unité : elle procède de la profonde diversité culturelle que l'ultime conquérant du monde, *Homo sapiens sapiens*, a développée, pendant les 30 derniers millénaires de l'ultime glaciation et depuis. Jamais auparavant, les sociétés de chasseurs n'avaient autant différencié leurs outils, leurs habitats, leurs comportements de subsistance... Avec l'Homme anatomiquement moderne de la préhistoire, de nouvelles techniques sociales, comme la chasse, changent les relations économiques avec les territoires. L'émergence des systèmes de représentations graphiques accompagne



(Fig. 1) Bernifal, passage étroit central. Paire de tectiformes. Magdalénien. Cl. A. et D. Vialou.



(Fig. 2) Bernifal, passage étroit central. Paire formée d'un tectiforme et un signe en grille. Magdalénien. Cl. A. et D. Vialou.



(Fig. 3) Font-de-Gaume, Galerie principale. Grand bison rouge, tourné à droite et épousant un volume pariétal avec tectiformes sur le flanc. Magdalénien. Cl. A. et D. Vialou.



(Fig. 4) Altamira, galerie terminale. Ensemble de grands signes quadrangulaires complexes. Magdalénien. Fonds A. et D. Vialou.

et amplifie ces changements sociaux et économiques. Les sociétés s'autonomisent par rapport à leur enracinement culturel originel : elles engendrent l'originalité de leurs expressions graphiques, à partir des choix thématiques opérés au sein des super-catégories déjà mentionnées, à partir surtout des agencements symboliques construits entre les représentations structurant directement l'espace graphique. L'art préhistorique joue donc un rôle majeur dans la diversification culturelle des sociétés préhistoriques : il affirme leur identité et symbolise l'appropriation de leurs territoires. Cette interaction de l'art et de l'économie nouvelle s'intensifie au fil de l'accroissement démographique de l'humanité préhistorique et de sa diaspora mondiale. Plus de nouveaux espaces sont conquis ou acquis, par un nombre croissant de sociétés différenciées, plus les territoires ont tendance à être davantage marqués et donc délimités, c'est-à-dire réduits. L'analyse comparative de l'art rupestre conduit à en reconnaître, sur la base des diversités thématiques et des constructions symboliques, les subdivisions chronologiques (dont les styles sont des reflets partiels) et régionales, enfin locales au sein d'ensembles synchroniques.

Conçu dans ses dimensions les plus amples, on voit que l'art préhistorique est sous-tendu entre deux pôles, unité et diversité. L'un est celui de la conjonction de l'image avec son support : l'image revêt le caractère universel de son origine "sapiens" ; le support exprime l'universalité que lui confère la Nature, en tout lieu et tout temps. Le second pôle est celui de la conjonction entre l'hétérogénéité des cultures et l'originalité fondamentale de leurs systèmes de représentations scandant l'identité irréductible des sociétés et leur main-mise économique et symbolique sur leurs territoires.

Espace pariétal-espace graphique

Purement naturels, tout au long de la préhistoire, les supports des représentations n'offre ni uniformité morphologique ni neutralité visuelle. Comme ils préexistent aux images, on peut comprendre leur influence sur la symbiose avec les images. Le qualificatif pariétal permet de désigner ici aussi bien les parois rocheuses que les parois organiques ; au moins celles qui se sont conservées, c'est-à-dire principalement les tissus osseux : os, dents, ramures. Il en ressort une grande variabilité de formes et de dimensions : les plus petites représentations préhistoriques sont de l'ordre du centimètre ; les plus grandes peuvent avoir les dimensions de leur sujet, plusieurs mètres pour des cétacés gravés sur des rochers en Australie, plusieurs dizaines de mètres pour des motifs géométriques piquetés sur des sols. Miniaturisation et gigantisme sont des extrêmes réels, quoique peu courants, des représentations préhistoriques. A la différence des supports rocheux, les supports organiques offrent des formes anatomiques constantes que seuls des fractionnements peuvent modifier. Les supports organiques imposent des cadrages et des volumes qui ont une incidence directe sur la structuration graphique. Un os long ou un merrain se compose de deux espaces bien différents : un espace cylindrique, la diaphyse ou le fût, qui définit une surface à la fois linéaire et enroulante, l'espace en volume que constituent les extrémités, les épiphyses. Sur le premier peuvent se déployer des files de représentations soit étroites, et dans ce cas disposées sur une ou deux faces convexes diamétralement opposées

du cylindre, soit larges et dans ce cas s'enroulant sur toute la surface cylindrique du fût. Sur les extrémités, les représentations ont tendance à épouser les volumes, c'est-à-dire à être sculptées plutôt que dessinées.

Des os plats, comme des omoplates ou des iliaques, présentent des surfaces assimilables à celles de parois rocheuses planes, mais leurs dimensions sont évidemment incomparables et l'effet de cadrage s'impose à la perception de la surface pariétale. La seule analogie décelable entre des supports organiques et des supports rocheux est fournie par l'utilisation de crânes, mandibules et os plats de mammoth, disposés dans les cabanes de mammoth épigravettiennes (datées vers 17-18 000 ans) en Ukraine : ils ont servi de supports à une décoration géométrique dessinée en rouge.

A l'instar des sols, les supports organiques et les supports lithiques manipulables (galets, plaques, blocs...) ne sont pas orientés : ce sont les représentations figuratives qui permettent de les orienter en fonction de leur lecture, c'est-à-dire après passage de l'espace pariétal à l'espace graphique. Cette orientation seconde est rendue possible par la mobilité des supports organiques et lithiques peu volumineux. Cette mobilité, qui a pour équivalence la facilité de se déplacer sur un sol et de regarder dans n'importe quelle direction, fut bien souvent mise à profit lors de l'exécution des représentations de sorte qu'il s'en trouve orientées en tous sens, comme sur des sols, voire des plafonds. La lecture des espaces graphiques multi-orientés entraîne également la manipulation de leurs supports. Il est évident que la relation dynamique entre espace pariétal et espace graphique pour tous ces supports mobiliers est totalement étrangère aux supports rupestres non horizontaux, principalement les rochers et parois d'abris.

Les caractères physiques et morphologiques des supports rupestres concernent tout autant les surfaces que leurs bords ou limites : ils peuvent ou non être pris en compte et manifestement intégrés, en tout ou en partie, dans la structuration des espaces graphiques. Ainsi des représentations animales peuvent bénéficier de volumes en creux ou en relief pour souligner leurs masses anatomiques, des signes peuvent se localiser dans un jeu de fissures, etc. Cependant, même lorsqu'il n'y a pas intégration directe des caractères pariétaux naturels, ceux-ci sont perçus simultanément avec les représentations et donc intégrés au niveau de la perception synthétique visuelle.

Avec les supports rupestres, la notion de cadrage reste fluctuante : elle dépend tout autant des dimensions des supports, pouvant être parfois monumentales comme dans la Rotonde de Lascaux, que de limites naturelles, dièdres, fissures, etc. qui sont synthétiquement perçues dans les espaces graphiques. Dans des proportions difficiles à quantifier, il apparaît que bien (ou le plus) souvent, les préhistoriques ont cherché à cadrer leurs représentations ou leurs ensembles de représentations.

L'éventail ouvert des spécificités des espaces pariétaux, immeubles ou mobiliers, montre leurs implications actives, explicites, dans la construction graphique, ou implicites dans la perception des espaces graphiques. En aucun cas, les relations entre les œuvres et leurs supports ne paraissent neutres. L'espace pariétal est donc constitutif de l'espace graphique ; autrement dit,

l'espace graphique met en correspondance spatiale les représentations avec leurs supports.

Il est clair que la translation pariétal-graphique donne à l'espace inter-représentations du sens dans la construction symbolique, comme dans un écrit les intervalles entre les mots et entre les phrases. L'espace graphique est constitué par les liens spatiaux qu'entretiennent entre elles les représentations selon les dispositifs construits sur les choix thématiques.

Dispositifs pariétaux

Les liaisons spatiales entre les représentations se déclinent selon trois modalités majeures, plus sensibles et plus constantes sur les parois rocheuses que sur celles de pièces mobilières : juxtaposition, superposition et emboîtement.

La juxtaposition (Fig. 1) est la modalité la plus réaliste des relations entre les représentations figuratives, animaux et humains quand elle s'opère sur un plan fictivement horizontal ; a fortiori quand elle définit une linéarité entre plusieurs représentations, telles des files d'animaux ou d'humains. La juxtaposition est par excellence la modalité d'expression de ce qu'il est convenu d'appeler des scènes narratives. Elles sont infiniment moins fréquentes qu'on ne le pense généralement, parfois totalement absentes d'un ensemble iconographique (comme dans les grottes ornées paléolithiques, à une poignée d'exceptions près), parfois plutôt abondantes et expressives d'un ensemble iconographique, par exemple les scènes pastorales avec leurs troupeaux de vaches et bœufs peintes par les Pasteurs bovidiens dans de nombreux abris-sous-roche du Tassili n'Ajjer en plein cœur du Néolithique, quelques millénaires avant notre ère. De façon générale, les scènes narratives sont propres à des iconographies rupestres néolithiques, voire encore plus proches de notre ère ou de civilisations historiques là où elles ont pris le relais de peuplements préhistoriques. Les scènes mettent en relation des animaux entre eux, tels des hardes d'animaux sauvages, des troupeaux d'animaux domestiqués, des affrontements et combats de mâles; des hommes entre eux, combats, danses et rassemblements, accouplements; des animaux et des hommes, chasses et plus rarement montes, tractions, travaux agraires... Les scènes domestiques, associant des humains, avec ou sans animaux, intègrent parfois des figurations d'enclos, d'habitats, exceptionnellement d'arbres. Bref, les scènes construisent selon des perspectives multiples, pas seulement linéaires, des espaces figuratifs. En aucun cas, de tels ensembles narratifs ou illustratifs ne sauraient être assimilés à des modes abstraits d'expression susceptibles d'évoquer des (pré)formes d'écritures. Bien au contraire, les scènes rupestres se placent dans l'antériorité de la fonction figurative de l'art, mais sans référent au réel, ni paysage ni même l'esquisse d'un horizon.

Les superpositions (Fig. 2) peuvent être simples, deux ou un nombre réduit de représentations, généralement animales, se recoupant sans rendre délicate la lecture de chacune. Les superpositions peuvent être multiples jusqu'à devenir innombrables et quasiment indéchiffrables en première lecture. Les gravures

en incisions fines sur pierre assez tendre comme les calcaires ont favorisé la prolifération de superpositions enchevêtrées, des fouillis de tracés indéterminables dans lesquels se noient des représentations figuratives et beaucoup moins souvent abstraites. Paradoxalement, ces superpositions multiples effroyables induisent leur lecture par tentatives multiples de déchiffrement, comme s'il s'agissait de plusieurs niveaux d'écritures. Elles ne se donnent pas à la compréhension dans l'immédiateté figurative de représentations clairement exécutées et/ou agencées. Elles sont antinomiques des scènes ; elles font contrepoint à la notion de l'esthétique figurative d'inspiration naturaliste qui est sous-jacente à l'idée triviale et inexacte mais nourrie d'exceptions, comme les fameuses peintures de Lascaux, selon laquelle l'art préhistorique serait fondamentalement un grand art animalier.

Les emboîtements (Fig. 3) concernent très généralement les signes qui sont intégrés dans des représentations animales (et humaines, le cas échéant). Les signes sont presque toujours plus petits que les représentations figuratives, ce qui facilite bien sûr leurs emboîtements, tout comme leurs superpositions partielles par recouvrements des contours figuratifs. Les emboîtements d'animaux, voire d'humains, reposent sur la même discrimination initiale des dimensions des représentations. Ces emboîtements sont rares et peuvent conduire à des lectures pseudo-réalistes, comme celles de femelles gravides ou de femmes enceintes.

Les juxtapositions, en file ou en nappe (Fig.1,4), donnent toute leur extension spatiale aux dispositifs pariétaux ; vides pariétaux et pleins graphiques scandent les dispositifs : les vides se remplissent du sens des liens spatiaux établis symboliquement entre les représentations ; celles-ci portent et apportent sur les parois les valeurs thématiques, c'est-à-dire les significations qui ont présidé à leurs choix.

Les superpositions partielles par recouvrement des contours et tracés linéaires ainsi que les emboîtements donnent une profondeur aux dispositifs pariétaux, comme s'ils faisaient ressortir une stratification du temps, ordonnée selon des règles graphiques, d'une part les dimensions relatives ; d'autre part la lisibilité ou son opposé ouvrant sur des déchiffrements incomplets ou incertains.

Le pari du sens

Les proximités spatiales, tissées par les dispositifs pariétaux, apparaissent donc comme des liens structurés selon les trois modes d'expression engendrés par l'union des représentations et de leurs supports naturels. Ces relations spatiales entre des représentations choisies, dans la mesure où elles aussi sont choisies et organisées, sont des liaisons symboliques, génératrices de sens.

Plus que la plupart des iconographies rupestres à travers le monde, notamment celles datées de moins de 10 000 ans, l'art pariétal paléolithique, singulièrement magdalénien (entre environ 17000 ans et 12 000 ans avant le Présent), est particulièrement révélateur des constructions symboliques des dispositifs pariétaux dans la mesure où le réel n'interfère jamais : ni chasse, ni danse, ni arme, ni vêtement, ni accouplement. Les animaux, les humains,

les signes géométriques et les innombrables tracés indéterminés et inachevés semblent flotter dans un univers inconsistant, impression accentuée bien souvent par des animaux en position insolite (oblique, verticale, renversée...). Leurs proportions relatives sont inconstantes voire aberrantes, un mammoth peut être, par exemple, tout petit à côté d'un grand bouquetin... Ils n'ont entre eux aucune relation naturelle, sauf parfois et de façon illustrative extrêmement discrète quand des animaux sont confrontés. Décantées de toute référence visuelle à la vie et au quotidien, les liaisons spatiales entre les représentations pariétales paléolithiques sont exclusivement symboliques.

En elle-même, la structuration abstraite du réel des liaisons au sein d'un espace pariétal, est garante d'une émission de sens : il s'agit bien d'exprimer et de communiquer un ensemble de significations, celles inhérentes aux représentations et celles construites de leurs liaisons par les trois (et seuls) modes d'expression pariétale. Dans cette perspective analytique, l'art paléolithique (préhistorique) revêt une fonction d'expression-communication qui paraît identique, ou comparable, à la fonction primordiale du langage et à celle d'une écriture.

La grotte magdalénienne de Niaux (Ariège) fournit des exemples de cette articulation pariétale du sens d'autant plus forts que le dispositif pariétal à l'échelle de la cavité (plus de deux kilomètres de galeries et salles) est particulièrement homogène (constitué vers les 13^e et/ou 12^e millénaires, sans variations stylistiques sensibles et avec un nombre limité de thèmes animaliers et de types de signes). De façon synthétique, le dispositif pariétal est scindé en deux parties bien distinctes et complémentaires : celui des galeries où il égrène essentiellement certains types de signes, dessinés préférentiellement en rouge, celui d'une vaste et haute salle, le Salon noir, où se concentrent la majorité des représentations animales et d'autres types de signes, presque tous dessinés en noir. Un des types de signes les plus élémentaires du dispositif de Niaux est un tracé cursif curviligne, une sorte de longue virgule. Ce signe est noir, situé dans le Salon noir. Il pourrait être banal ; mais, il est électivement placé en travers de la queue de plusieurs des bisons, noirs, qui dominent quantitativement et visuellement le dispositif pariétal de ce lieu en cul de sac, à l'écart des espaces de circulation (Fig. 5). Le signe curviligne définit une liaison symbolique avec le thème dominant du Salon noir ; cette liaison pourrait s'écrire ainsi : bison-queue-curviligne- noir-Salon noir.

Les signes angulaires à Niaux (mais aussi ailleurs dans le Magdalénien) offrent trois types : signes en V (droit ou renversé), signes à axe médian court (id) et signes à axe médian long (id) qui passent pour des flèches, simple abus de langage dans la mesure où l'arc n'est pas connu (du moins attesté) pour ces périodes paléolithiques. Les trois types existent à Niaux, dans le Salon noir. Ils s'y trouvent dessinés préférentiellement sur des bisons et en noir, sauf quatre d'entre eux du type à axe court, dessinés en rouge (Fig. 5). Des angulaires sont imprimés dans les sols meubles du Salon noir, à proximité immédiate ainsi que dans les Galeries, près du Carrefour et dans la Galerie profonde. Ceux-là sont placés sur les flanc d'un bison, marqué de cupules naturelles, qui évoque fortement ses compères du Salon noir. Cet écho dans les Galeries des signes angulaires du Salon noir se double de celui fait par deux signes à axe médian court dessinés en

rouge, dans le panneau des signes à l'angle du Carrefour et au-delà, en liaison avec de grands signes ramiformes rouges.

L'axe sémantique de ces liaisons symboliques impliquant, conjointement et séparément, des signes angulaires de trois types est dessiné par le thème animalier dominant de Niaux, le bison, par la bi-localisation, Salon noir et Galerie, et par la variété de technique d'exécution, rouge, noir et impression. Les liens ou renvois entre les deux localisations sont assurés par la liaison binaire préférentielle bison-angulaire et dans une moindre mesure par la couleur rouge. La polyvalence des liaisons symboliques de signes angulaires avec les thèmes animaux est également remarquable, et unique par rapport à tous les autres types de signes, puisqu'ils intéressent les autres herbivores (Aurochs, Cheval et Capriné) dessinés dans la grotte, à l'exception des cerfs (seulement deux, présents dans le Salon noir).

Deux autres types de signes jouent un rôle majeur dans le dispositif pariétal de Niaux : les signes ponctués et les signes claviformes. La centaine de signes ponctués (près de 30 % des signes) se distribue en plusieurs types, du point isolé aux alignements et nappes de points. Ils sont très majoritairement rouges, rarement noirs, exceptionnellement bruns. Seul le type élémentaire, le point, qui offre la plus large dispersion dans les Galeries, est implanté dans le secteur du Salon noir. Il en ressort que non seulement les signes ponctués sont électivement rouges, exclusivement pour certains types, mais ils se situent préférentiellement dans les galeries et plus précisément dans la galerie d'accès, sur les 200 mètres qui précèdent le Carrefour.

Le nombre des claviformes, mot signifiant en forme de massue choisi lors des premières interprétations, réalistes, de l'art paléolithique, au début du XX^e siècle, est réduit, ce qui n'empêche pas d'observer une distribution et des liaisons spécifiques. Les 15 claviformes sont dessinés en rouge. Un seul est présent dans le Salon noir proprement dit : il est fiché sur le dos d'un bison placé en isolement, au début du dispositif. Deux autres claviformes, liés à des alignements de points rouges, sont placés dans une étroite faille s'ouvrant sur un côté du Salon noir. Cette liaison entre claviformes et signes ponctués rouges se répète dans un panneau allongé au début de la galerie profonde non loin du Carrefour. Les claviformes placés dans le secteur précédant le Carrefour sont liés à de petits signes linéaires courts. Ceux-ci rejoignent les signes ponctués dans les liaisons multiples rassemblées dans le panneau de signes (Fig. 6), à l'angle de la galerie d'accès et de celle conduisant au Salon noir, véritable synthèse des types les plus courants de la grotte. Deux grands signes claviformes à boucle, d'un type un peu différent, sont placés avec d'autres signes (dont un de type linéaire) à l'extrémité du réseau, en isolement.

Les liaisons entretenues par les signes ponctués et les claviformes, rouges, sont différenciées selon les secteurs dans les galeries et à proximité du Salon noir. Le bison est à deux reprises concerné par les claviformes, mais discrètement dans le Salon noir et indirectement dans un panneau de la Galerie profonde. Les signes ponctués sont eux aussi placés à l'écart des représentations animales. De ce double constat, il ressort une antinomie générale entre des liaisons binaires

exprimées principalement en rouge dans les deux secteurs en amont et en aval du Carrefour et les liaisons à multiples entités, essentiellement en noir du Salon noir. Les liaisons binaires intéressent de façon séparée des claviformes, des petits signes linéaires, des signes ponctués. En sont exclus des types de signes, comme les curvilignes et les angulaires, signes majeurs des liaisons multiples assurées avec des animaux.

Ce décodage des thèmes et liaisons dominants du dispositif pariétal homogène de Niaux a conduit à une sorte de décryptage de structures sémantiques reposant sur des conjonctions et des exclusions couplées à leurs localisations dans le dispositif pariétal, à l'échelle des panneaux et à celle de la grotte. Il est clair que Les Magdaléniens ont élaboré et structuré des messages en jouant sur deux registres successifs puis emboîtés : d'abord, les choix thématiques, abstraits et figuratifs ; ensuite, leurs liaisons spatiales au sein du dispositif pariétal, conçu dans toute son extension. Un autre exemple magdalénien, pris dans la grotte de Bernifal (Dordogne) permet de mettre en valeur une structure sémantique élaborée à une micro-échelle avec un signe central, deux types secondaires et un thème animalier.

Bernifal appartient au groupe de quatre cavités magdaléniennes proches les unes des autres, Combarelles, Font-de-Gaume et Rouffignac, partageant un type de signe dit (au début du XX^e siècle) tectiforme (en forme de toit). Les dispositifs pariétaux de ces grottes ont dû être en partie réalisés vers les 14^e et 13^e millénaires. Ceux de Rouffignac et de Bernifal offrent une forte homogénéité.

Celui de Font-de-Gaume est au contraire hétérogène, en partie antérieur et en partie postérieur. Le dispositif des Combarelles s'est achevé par l'adjonction de représentations de la fin du Magdalénien.

Les tectiformes offrent des variations morphologiques, apparemment simultanées au sein de chacune de ces grottes. Les tectiformes gravés de Bernifal (Fig. 4-7), sont situés dans l'étroitesse située au centre de cette cavité-galerie de modestes dimensions (environ 90 mètres de longueur). Le seul claviforme peint (rouge) se trouve dans la seconde partie de la cavité ; il est mis en valeur par son isolement au centre d'un pan rocheux visible de loin. Sa forme complexe le rapproche de plusieurs des tectiformes de Font-de-Gaume, notamment ceux assemblés sur le flanc d'un grand bison rouge (Fig. 3). Les tectiformes gravés sont réduits à l'essentiel de la structure géométrique de ce type de signe : un axe central et un "toit" en double pente fait de plusieurs traits parallèles. Plusieurs des tectiformes de Rouffignac sont identiques, mais faits de tracés au doigt sur des parois calcaires très tendres.

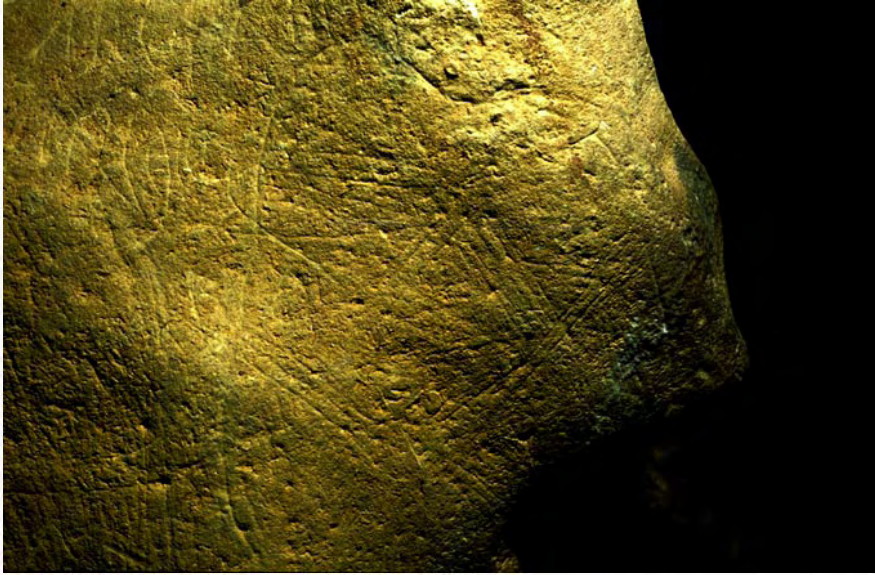
La paroi creusée et bombée du passage étroit rassemble plusieurs représentations, un bison, un renne, divers signes et des tracés indéterminés en périphérie d'un panneau d'environ 2m², chargé de gravures embrouillées. Parmi celles-ci, on distingue enchevêtrés trois mammoths et quatre tectiformes (Fig. 7). Sur le rebord supérieur saillant de la paroi opposée du passage, on note trois remarquables paires de signes, en partie superposés : un tectiforme lié à un autre tectiforme (Fig. 1), un tectiforme lié à un signe linéaire en grille (série de traits verticaux parallèles, Fig. 2), un tectiforme et un signe triangulaire à angles arrondis (Fig. 8). La paroi



(Fig. 5) (= TIF 006) Niaux, Salon noir. Vue partielle du grand panneau central. Liaisons entre signe curviligne, signes angulaires et bison, liaisons entre bisons et chevaux. Magdalénien. Cl. A. et D. Vialou.



(Fig. 6) (= TIF 005) Niaux, Grand Carrefour, panneau des signes. accumulation de signes de divers types, dont des claviformes, témoignant de liaisons symboliques complexes. Magdalénien. Cl. A. et D. Vialou.



(Fig. 7) Bernifal, passage étroit central. Vue partielle d'un panneau montrant 2 tectiformes en partie imbriqués et superposés à un mammoth orienté à gauche. Magdalénien. Cl. A. et D. Vialou.



(Fig. 8) Bernifal, passage étroit central. Paire formée d'un tectiforme et un signe triangulaire. Magdalénien. Cl. A. et D. Vialou.

gauche du passage décline une liaison symbolique du tectiforme avec deux autres types de signes, par ailleurs présents en face, dans la périphérie du panneau où se rassemblent tectiformes et mammoths. Le dispositif de la paroi gauche dégage une linéarité telle que les trois paires de signes, séparées par des intervalles pariétaux, se lisent successivement, dans le sens de la progression. Le tectiforme est comme un mot- et il devait en avoir un dans la langue des Magdaléniens du Périgord-, qui est articulé avec successivement d'autres mots, puis mis ensemble sur la paroi opposée et complémentaire. Le message des Magdaléniens est exprimé dans une abstraction totale, de forme et de structure spatiale ; le mammoth lui-même peut être considéré comme un symbole, un pictogramme en quelque sorte mué en idéogramme par ses liaisons symboliques avec le signe abstrait.

L'existence de tectiformes dans les trois autres grottes périgourdines permet de passer de cette micro-structure sémantique à une macro-structure régionale. Le tectiforme, avec ses variations morphologiques qui traduisent peut-être aussi des variations sémantiques, est donc un mot graphique, c'est à dire une image associée à un élément de langage ; commun aux Magdaléniens des quatre grottes, et plus généralement ceux qui vivaient dans les abris-sous-roche sur des territoires de la région de la Vézère.

L'image-mot tectiforme n'existe pas en dehors de cette province magdalénienne. Dans les Pyrénées ariégeoises, l'image-mot propre à une demi-douzaine de grottes est le claviforme, signe dont on a vu à Niaux qu'il servait à structurer diverses liaisons thématiques, avec des signes et avec des animaux. Même formulation abstraite qu'à Bernifal, mais à l'échelle du dispositif pariétal entier : le mot-clé décliné séparément avec d'autres signes et/ou des pictogrammes, conjointement avec plusieurs des partenaires rassemblés. Le claviforme devait lui aussi être nommé par les Magdaléniens de la région et leur était propre ; avec sans doute quelques contacts extérieurs comme l'attestent quelques claviformes, un peu différents en Périgord, mais bien semblables dans deux grottes isolées de la région cantabrique.

Au cœur de cette région magdalénienne, Altamira et de grandes grottes proches comme El Castillo, la Pasiega ont un commun une autre image-mot, ignorée ailleurs : des grands signes quadrangulaires cloisonnés. La galerie profonde d'Altamira en regroupe une poignée en noir (Fig. 4). Ces signes complexes et plus grands que la plupart des signes pariétaux magdaléniens établissent des liaisons symboliques principalement avec d'autres types de signes, nouvel et riche exemple à une macro-échelle géo-culturelle de formulations abstraites de séquences sémantiques.

Les mots-clés repérés parmi d'autres dans diverses provinces magdaléniennes sont à l'évidence des signes identitaires des peuples qui les ont produits et de leurs langues. Comme images, ils marquent des lieux en leur conférant leur originalité symbolique, irréductible à des lieux où ils ne sont pas présents.

La construction à l'évidence totalement symbolique de l'art paléolithique s'accompagne d'une mise à distance du réel. L'abstraction est un moteur de l'expression pariétale (et dans une moindre mesure, mobilière) des chasseurs

paléolithiques, et de façon plus large des Préhistoriques. Elle est élaborée sur trois plans. Le premier est celui des choix thématiques figuratifs : le bestiaire pariétal n'est jamais le reflet exact ou complet de la faune réelle. L'art figuratif est sélectif : en fait, l'image, d'un animal ou d'un homme, est empruntée à la nature pour être transformée en signe. C'est pourquoi les animaux et les hommes, dans la plupart des iconographies rupestres, sont en état d'apesanteur, sans proportions relatives de taille, etc. Le deuxième plan est celui de création de formes géométriques, élémentaires ou complexes, dénuées de toute portée figurative. Cette abstraction des formes exprime l'organisation d'une expression visuelle à fondement sémantique, dont le concept anachronique d'idéogramme est un rappel au sein de l'Histoire. Le troisième plan de l'abstraction génératrice de l'art préhistorique est celui des liaisons spatiales sur lesquelles sont contruits les dispositifs pariétaux. Ces liaisons sont des séquences de sens dans lesquelles les signes pariétaux, figuratifs et géométriques, sont associés selon des combinatoires variables, parfois partiellement répétitives. Dans ces liaisons symboliques, des mots-clés, propres à un groupe dans une région et pendant une période données, sont associés à des signes courants et/ou communs à divers peuples, pendant parfois très longtemps.

De l'union recherchée entre les images et les supports naturels à la construction symbolique des dispositifs pariétaux à partir des liaisons entre représentations, l'art paléolithique, et plus généralement préhistorique, présente les caractères graphiques fondamentaux ainsi que les structures spatiales essentielles de systèmes de représentations, dont participent les écritures. Les modes d'expression pariétale préhistorique se fondent sur la communication et sa codification par les choix thématiques et leurs relations spatiales.

Les Préhistoriques ont bien failli inventé l'écriture !

NOTES

- 1- Anati E. (dir.), 40 000 ans d'art contemporain. *Aux origines de l'Europe*, Edizioni del Centro, (Capo di Ponte, 2003), p. 285.
- 2- Bosinski G., *Homo sapiens*, Editions Errance, Paris, 1990, p.281.
- 3- Leroi-Gourhan A., Delluc B. et G., *Préhistoire de l'art occidental*, Citadelles et Mazenod, (Paris, 1995), (2^e édit.), p. 616.
- 4- Lorblanchet M., La naissance de l'art. Genèse de l'art préhistorique, Editions Errance, (Paris, 1999), p.304.
- 5- Vialou D., *La Préhistoire, L'Univers des Formes*, Gallimard, (Paris, 1991), p. 433.
- 6- White R., *Prehistoric art. The symbolic journey of humankind*, Harry N. Abrams, inc., Publishers, (New York, 2003), p. 239.