

« Il venait d'inventer la beauté »

La représentation de l'art préhistorique dans l'enseignement et la fiction du second XX^e siècle français

Pascal SEMONSUT

Résumé : Quand commence la seconde moitié du xx^e siècle, cela fait au minimum cinquante ans que nul ne conteste plus l'art préhistorique. Les manuels scolaires, comme les romans, la bande dessinée, le cinéma, peuvent donc s'emparer sans crainte d'un sujet désormais accepté par les savants et connu de tous. Ils le peuvent ; le font-ils tous ? quelle(s) image(s) en donnent-ils donc ? Telles sont les questions que cet article se propose d'aborder.

L'art paléolithique n'est pas accueilli de la même manière par tous les médias. Pratiquement ignoré par la bande dessinée, très peu traité par le cinéma, seuls l'enseignement et, surtout, la littérature lui accordent une place. Tous deux permettent ainsi de comprendre ce qu'est cet art préhistorique et ce qu'il représente aux yeux des Français de la seconde moitié du xx^e siècle. De toutes les formes d'art, l'art pariétal, peintures et gravures, est de loin le plus représenté par les manuels et les romans. Il est vrai qu'il est celui offrant le plus de preuves de son existence, des preuves compréhensibles pour tous. Les romanciers et les auteurs de manuels savent très bien qu'avec cet art ils ne prennent aucun risque : leurs lecteurs les suivront et les comprendront fort bien. Mais il y a plus que cela. Si la peinture est aussi présente dans la représentation de la Préhistoire, c'est parce qu'elle suscite l'admiration. Peintures et sculptures peuvent avoir été choisies par les romanciers et les auteurs de manuels pour d'autres raisons. Décrire un dessin sur une paroi ou une statue façonnée par l'homme est chose aisée pour ces auteurs. Il leur suffit de visiter grottes et musées ou, encore plus facilement, d'ouvrir n'importe quel ouvrage consacré au sujet. Ce faisant, ils savent qu'ils ne pourront être critiqués ou taxés d'anachronisme par les préhistoriens. Ils ne font que coucher sur le papier ce que les préhistoriques ont ciselé dans l'ivoire ou dessiné sur la roche. Mais ils peuvent trouver dans la description des peintures pariétales une autre satisfaction que celle d'être les dignes porte-parole des préhistoriens. Ils peuvent les supplanter, donnant des explications là où les savants doivent se taire, notamment au sujet des mains peintes. L'art préhistorique, tel qu'il est présenté par la littérature et surtout par l'école tout au long de la seconde moitié du xx^e siècle, est avant tout un art animalier. Romanciers et auteurs de manuels scolaires suivent ainsi fidèlement les préhistoriens, comme ils les suivent dans le choix des animaux représentés. Quelle que soit la décennie, les animaux les plus représentés dans les romans et les manuels scolaires sont ainsi, à quelques détails près, ceux que mettent en avant les préhistoriens : bison, cheval et mammouth. Des plus grands spécialistes aux simples amateurs, l'art pariétal fascine. Mais s'il fascine depuis pratiquement sa découverte, il intrigue tout autant. La même question lancinante revient ainsi depuis Boucher de Perthes : pourquoi ? L'explication dominante, dans les manuels et les romans, consiste à associer l'art à la magie de la chasse. Pourtant, cette théorie est largement dépassée, au moins à partir des années 1960. Comment expliquer un tel acharnement didactique et romanesque alors qu'il ne repose sur aucune base scientifique ? Pour ce qui concerne l'enseignement, l'art magique est une conception facile à expliquer et facile à comprendre. Quant aux romanciers, on comprend qu'ils préfèrent aux statistiques de Leroi-Gourhan les rites et les incantations autour d'une peinture de Breuil, incomparablement plus vivants, plus évocateurs, en un mot plus distrayants. Le monde de la Préhistoire, tel qu'il existe dans les manuels scolaires ou les romans de la seconde moitié du xx^e siècle, est celui de la beauté. Bien sûr, c'est une réalité scientifique, mais l'insistance des manuels scolaires et de la littérature, entre autres médias, laisse supposer d'autres explications.

Dans un monde de dangers, dans un monde où bien souvent l'homme est le pire ennemi de l'homme, il est capable de produire de la beauté. Il faut garder confiance, il faut garder foi en l'homme : il peut être autre chose qu'un loup pour ses semblables. L'enseignement et la fiction sentent confusément qu'ils se doivent de faire de la place à l'art des débuts car, dans un monde de doute, d'inquiétude, voire, bien souvent, de désespoir, il nous invite à retrouver qui nous sommes par ce que nous fûmes, à redécouvrir notre profonde humanité. Il nous invite, tout simplement, à garder foi en nous.

Mots clés : Représentation, art paléolithique, enseignement, fiction, romans, manuels scolaires, France, seconde moitié du xx^e siècle.

Abstract: By the beginning of the second half of the 20th century, nobody had disputed for at least fifty years the fact that prehistoric art existed. It could thus legitimately be represented in education and in fiction. Textbooks, like novels, comic strips or the cinema, could fearlessly grasp a subject now accepted by scientists and known to all. They could do it; do they all do it? What image(s) do they give? Those are the questions that this paper proposes to tackle. Pleistocene art is not treated in the same manner by all the media. It is practically ignored by the comic strip, rarely treated by the film industry; only education and, especially, literature, grant it a place. Both the latter make it possible to understand what prehistoric art is, and what it represents in the eyes of the French living in the second half of the 20th century.

Of all the art forms, parietal art—paintings and engravings—is by far the most represented in textbooks and novels. It is prehistoric art par excellence. It is true that it is a form providing the most evidence of its existence. Moreover, it is evidence whose intelligibility is only equalled by its irrefutability. Novelists and textbook authors know very well that they take no risks with this art: their readers will follow them and understand them extremely well. There is however more to it than that. If painting is so frequently present in the representation of prehistory, it is because it arouses admiration. It cannot be the subject of an insipid, strictly descriptive, speech. Emotion, a communicative emotion, has to intervene. Paintings and sculptures can be chosen by novelists and textbook authors for other reasons. Describing a drawing on a wall or a man-made statue is easy for these authors. There is no need to invent. It suffices for them to visit caves and museums or, even more easily, to open any work devoted to the subject and to substitute their words for the ancient image. By doing so, they know that they do not take any risk in comparison with science and cannot thus be criticized or taxed with anachronism by prehistorians. They do nothing but lay down on paper what prehistoric populations engraved on ivory or drew on the rock. However, in the description of parietal paintings novelists can find a satisfaction other than that of being worthy spokesmen of prehistorians. They can supplant them, giving explanations where scientists must remain silent, in particular with regard to painted hands.

Prehistoric art, as it is presented in literature and especially by schools throughout the second half of the 20th century, is above all an animal art. Novelists and textbook authors thus follow the prehistorians accurately, as they follow them in the choice of the animals represented. Whatever the decade, the animals most represented in novels and textbooks are thus, more or less, those proposed by prehistorians: bison, horse and mammoth. Species considered by the scientists as negligible in the prehistoric bestiary meet the same fate in schools and in literature.

There is thus perfect adequacy, in this field, between research and the representation of prehistory. Parietal art fascinates, by its beauty, its perfection which still surprises insofar as it is considered as dating from a time when humanity was 'in gestation'. But while it has fascinated practically since its discovery, it intrigues just as much. The same nagging question has been repeated ever since Boucher de Perthes: why? Education and literature astonish by their prudence. Both only venture very seldom to formulate assumptions on the significance of parietal art. Nonetheless, a minority of textbooks and novels try to explain why men painted in the centre of the earth. The dominant explanation consists of associating art with magic for hunting. However, this theory has been widely dropped at least since the 1960s. How can such didactic and romantic perseverance be explained, when it does not rest on any scientific basis?

As far as education is concerned, 'magic' art is a concept that is easy to explain and easy to understand: prehistoric populations drew animals to be able to kill them when hunting. It must be recognized that, although obsolete, such a concept is extremely practical for teachers: they are sure to be understood. As for novelists, it is easy to understand that they prefer, rather than Leroi-Gourhan's statistics, the rites and incantations Breuil attributed to paintings, incomparably more alive, more evocative, in a word more entertaining. There is a last reason, common to both media. Painting animals the better to kill them is a form of revenge of man over animal. Through the magic of art the animal, as much feared as coveted, became a thing for prehistoric man. By bringing about the reification of animals, art ensured Cro-Magnon's domination over them.

The world of prehistory, as it exists in textbooks or novels of the second half of the 20th century, is a world of beauty. Of course, that is scientific reality, but the insistence of textbooks and literature, among other media, allows other explanations to be glimpsed. In a world of dangers, in a world where very often Man is the worst enemy of Man, he is able to produce beauty. We must maintain confidence, trust in Man: he can be something other than a danger for his fellow men. Education and fiction sense vaguely that they must make room for the earliest art because, in a world of doubt, of concern, even, very often, of despair, it invites us to rediscover who we are through what we were, to rediscover our profound humanity. It invites us, quite simply, to keep faith in ourselves.

Keywords : Representation, palaeolithic art, teaching, fiction, novels, textbooks, France, second half of the 20th century.

UN SOIR, comme il se servait de son couteau de fer, le manche de corne lui apparut, tout à coup vide, dépouillé d'ornements, [...]. Il prit un morceau de charbon et dessina, sur une des faces, un éléphant avec sa trompe plissée, [...]. De l'autre côté, il traça une silhouette de gnou au galop. [...] Yug mit au feu l'extrémité d'une de ses flèches et, avec la pointe rougie, il repassa sur chaque trait. Imprimés dans la corne, l'éléphant et le gnou firent du

rustique couteau de chasse, un objet d'art. [...] Il venait d'inventer la beauté. Il porterait son savoir nouveau à son clan et désormais les hommes pourraient mettre sur chaque chose la marque propre de leur génie (Larigaudie, 1975, p. 204-205).

Quand Guy de Larigaudie écrit ces lignes, l'art mobilier préhistorique est reconnu par la communauté scientifique depuis près d'un siècle. En 1861, Édouard

Lartet publie un morceau d'andouiller de cervidé qu'il a lui-même mis au jour dans la grotte de Massat, en Ariège, et sur lequel sont gravées une tête d'ours et une d'oiseau (Lartet, 1861). Cette trouvaille, en apportant ainsi la preuve de la présence de l'art dès la Préhistoire, met le monde scientifique en émoi, mais : « [...] même si l'art quaternaire se pose pour Lartet comme déconcertant, il est une réalité, puisque l'œuvre a été découverte dans une couche intacte en compagnie d'objets de la plus haute Antiquité. Et à ce titre il doit être étudié » (Groenen, 1994, p. 307).

Plusieurs études sont donc menées et, au début des années 1870, nul ne conteste plus l'existence de cette forme d'art. Pour l'art des cavernes, peintures et gravures, cela prend beaucoup plus de temps. Les premières découvertes ont lieu dans les années 1860 et 1870 avec, notamment, celles d'Altamira par le marquis de Sautuola en 1879. Les bisons de la grotte espagnole reçoivent quantité de scientifiques, mais aucun ne les considère comme préhistoriques. Comme le note Nathalie Richard, ce rejet tient « essentiellement aux *a priori* d'un transformisme rigide » (Richard, 1992, p. 41) : l'homme préhistorique ne peut avoir fait preuve d'autant de sensibilité et de beauté. Il faut attendre une nouvelle génération de préhistoriens, celle de Breuil, Capitan et Peyrony, pour que cet art soit reconnu pour ce qu'il est : préhistorique. C'est en 1902 que l'Association française pour l'avancement des sciences met l'art pariétal à son ordre du jour. C'est en cette même année que l'un des principaux détracteurs de l'art d'Altamira, Émile Cartailhac, publie dans *L'Anthropologie* son « *mea culpa* d'un sceptique » dans lequel il reconnaît qu'après avoir « lu et relu les notes de [ses] savants confrères [...] il ressort de tout ce qu'ils ont observé que nous n'avons plus aucune raison de suspecter l'antiquité des peintures d'Altamira ». Sa conclusion, qui fait honneur à ce savant, est un modèle d'honnêteté intellectuelle et d'esprit scientifique : « il faut s'incliner devant la réalité d'un fait, et je dois, pour ce qui me concerne, faire amende honorable à M. de Sautuola » (cité par Richard, 1992).

Quand commence la seconde moitié du xx^e siècle, cela fait donc au minimum cinquante ans que nul ne conteste plus l'art préhistorique. Il peut donc être légitimement représenté par l'enseignement et la fiction. Les manuels scolaires, comme les romans, la bande dessinée, le cinéma, etc., peuvent s'emparer sans crainte d'un sujet désormais accepté par les savants et connu de tous. Ils le peuvent ; le font-ils tous ?

UNE PRÉSENCE À GÉOMÉTRIE VARIABLE

L'art pléistocène n'est pas accueilli de la même manière par tous les médias. Il est pratiquement ignoré par la bande dessinée. Les films lui faisant une place sont un peu plus nombreux, mais restent néanmoins minoritaires. De plus, jamais l'art n'en constitue le sujet, ni même un aspect. Il ne sert que de décoration, de toile de fond, pour rendre la caverne plus préhistorique, la danse plus primitive (Semonsut, 2013, p. 357). On retrouve là

le même phénomène que celui décrit par Frédéric Martin pour le péplum puisque « dans sa peinture de l'Antiquité, le septième art ne s'est que peu préoccupé de ses six confrères » (Martin, 2002, p. 73). L'image de fiction n'aime pas l'art préhistorique. Pourquoi ? Serait-ce par une sorte de complexe d'infériorité ? Même un grand réalisateur comme Werner Herzog, attiré depuis la prime enfance par cet art, n'ose la fiction pour réaliser son rêve de le porter à l'écran et préfère la forme documentaire dans son film sur la grotte Chauvet, *La grotte des rêves perdus*. L'art paléolithique étant unanimement reconnu pour sa beauté, sa perfection stylistique, réalisateurs et auteurs de bande dessinée n'oseraient-ils lui ouvrir leurs œuvres de peur de la comparaison ? Le parallèle avec la télévision semblerait le prouver.

Quand elle se fait documentaire, l'image devient moins réticente face à l'art préhistorique. Et elle l'est de moins en moins avec les années. Les progrès techniques en matière de prise de vue y sont certainement pour quelque chose. Après un timide début dans les années 1960-1970, ce thème connaît une véritable explosion dans la dernière décennie du millénaire. Il est vrai que les années 1990 sont fécondes en commémoration, avec le cinquantième anniversaire de la découverte de Lascaux en 1990, et des découvertes très médiatiques, comme celles des grottes Cosquer, en 1991, et Chauvet, en 1994. Il faut néanmoins relativiser cet attrait télévisuel : jamais le nombre d'émissions consacrées à ce thème ne dépasse vingt-deux par an, soit moins de deux par mois. La représentation de la Préhistoire passe donc, en ce domaine, avant tout par l'écrit.

Près de sept manuels scolaires et romans sur dix ouvrent leurs pages à l'art quaternaire. Pour l'école, comme pour la littérature, l'homme premier est indéniablement un artiste. Mais les similitudes entre ces deux médias s'arrêtent là. Si la part des livres de classe évoquant ce sujet, dans l'enseignement primaire comme dans le secondaire, augmente constamment des années 1940 à 1960 incluses, elle ne cesse de diminuer par la suite. Dans la dernière décennie du siècle, ces manuels deviennent même minoritaires, du fait de l'abandon du Paléolithique dans les nouveaux programmes de 6^e en 1995. Cette évolution ne manque pas d'étonner, d'autant qu'elle est contemporaine de ce que Jean Leduc et Patrick Garcia appellent « la vogue mémorielle et patrimoniale » (Garcia et Leduc, 2003, p. 237). L'art des origines serait donc, à l'école, le grand absent de cette vogue. Il est difficile d'en comprendre les raisons, d'autant que l'on rencontre une situation inverse en littérature. En effet, des années 1940 à 1970 incluses, la proportion de romans mettant en scène un ou des artistes ne cesse d'augmenter, pour atteindre une sorte de plafond où elle se maintient dans les deux dernières décennies du siècle. Si l'école et la littérature s'intéressent beaucoup à cette question, il faut reconnaître que, pour la première, cet intérêt faiblit, alors que, pour la seconde, il se maintient. Le romancier pallie ainsi les déficiences de l'auteur de manuel. Tous deux permettent néanmoins de comprendre ce qu'est cet art préhistorique, ce qu'il représente et ce qu'il recherche, aux yeux des Français de la seconde moitié du xx^e siècle.

**PAR LA PEINTURE,
« DOMINER LA FANGE DU SOL
ET LA POUSSIÈRE DES DÉSERTS »
(BREUIL, 1974, p. 11)**

De toutes les formes d'art, l'art pariétal, peintures et gravures, est de loin le plus représenté par les manuels et les romans. Il est l'art préhistorique par excellence. Il est vrai qu'il est celui offrant le plus de preuves de son existence. De plus, ce sont des preuves dont l'intelligibilité n'a d'égale que l'irréfutabilité. Ce mammoth gravé dans la grotte de Rouffignac, ce cheval peint dans celle de Lascaux, il n'y a aucun doute possible, y compris pour les non initiés, il s'agit bien d'un mammoth et d'un cheval. Les romanciers et les auteurs de manuels savent très bien qu'avec cet art ils ne prennent aucun risque : leurs lecteurs les suivront et les comprendront fort bien. Mais il y a plus que cela. Si la peinture est aussi présente dans la représentation de la Préhistoire, c'est parce qu'elle suscite l'admiration, une admiration affirmée sans retenue, y compris par les préhistoriens eux-mêmes. Dans l'avant-propos de son maître ouvrage, *Quatre cents siècles d'art pariétal*, publié en 1952, Henri Breuil livre à ses lecteurs une bien curieuse confession pour un ecclésiastique :

« [...] celui qui vous livre cet ouvrage revient du bout de l'Afrique où l'attendait, peinte au creux d'une roche depuis des millénaires, une très ancienne jeune fille. Éternellement elle y marche, jeune, belle et souple, d'une allure presque aérienne. Aux anciens jours, tous, parmi les siens, ont aussi marché pour contempler son image adorée, et tous ils ont marché, des siècles durant, [...]. À mon tour, j'ai marché pour elle, dès le jour où, par un pauvre croquis de son inventeur à bout de forces, j'ai connu son image. [...] À travers les déserts, j'ai marché vers elle [...]; captivé par son incomparable grâce, j'ai tenté d'en fixer les traits; deux fois je suis retourné la voir » (Breuil, 1974, p. 9).

Le ton des ces lignes surprend de la part d'un ancien professeur au Collège de France. On est bien loin de la retenue, de la sérieuse neutralité qui sied à une fonction aussi prestigieuse. Le grand préhistorien n'y parle pas de la beauté de la connaissance, du besoin de savoir. Non, il y parle de sentiments. Au soir de sa vie – Breuil meurt en 1961 – le pape de la Préhistoire ose enfin, peut-être, avouer ce qui l'a poussé, pendant des décennies, à étudier toutes ces peintures. Ce n'est pas tant pour la science, ce n'est pas tant par curiosité, que par admiration, voire par amour, pour ces artistes préhistoriques, ces « hommes de génie », ces « grands artistes [qui] ont créé de la beauté [...] rêvé de grand art » (Breuil, 1974, p. 10).

Si les successeurs de Breuil n'ont plus son lyrisme, son émerveillement reste le leur. Sophie A. de Beaune estime que « si cet art nous reste si impénétrable, n'est-ce pas précisément parce que l'homme était parvenu, dès cette époque, à un haut degré d'abstraction et de symbolisation » (A[rchambault] de Beaune, 1995, p. 218).

Enfin, Jean Clottes, après une longue carrière consacrée aux grottes ornées, évoque, dans un ouvrage au titre évocateur, *Passion Préhistoire*, publié en 2003, ses souvenirs de jeune, et moins jeune, préhistorien. Il y raconte sa première visite à Lascaux en ces termes :

« Nous avons l'impression d'être dans un temple, un peu accablés par la majesté des énormes animaux déployés sur les parois. [...] Notre guide nous donne quelques explications, [...]. Il allume alors les lampes qui éclairent cette étroite galerie. Un même cri d'admiration nous échappe. [...] Le cœur débordant d'émotion, je reconnais les Chevaux chinois [...]. Ces chefs-d'œuvre étaient bien destinés à être vus ». Clottes revient de nombreuses fois dans la fameuse grotte, éprouvant « à chaque fois cette pure émotion que seuls les plus grands chefs-d'œuvre procurent », ressentant « l'humilité inévitable d'être confronté au talent, au génie même, qui a traversé des millénaires » et « la joie profonde d'avoir le privilège d'être là » (Clottes, 2003, p. 67-68).

L'admiration est tout aussi présente sous la plume des auteurs de manuels comme des romanciers (tabl. 1).

On retrouve chez les romanciers et les auteurs de manuels de toutes les décennies le même registre linguistique que celui décrit précédemment chez les préhistoriens : « perfection », « chef d'œuvre », autant de superlatifs pour caractériser l'art pariétal préhistorique. Il ne peut être l'objet d'un discours fade, strictement descriptif. Face à lui, toutes les barrières tombent, la prudence s'efface. Il faut que l'émotion s'en mêle, une émotion communicative. Trois exemples, pris en France et au Portugal, permettent de prendre toute la mesure de l'engouement que suscite l'art des cavernes auprès du public.

Découverte en 1940, la grotte de Lascaux est ouverte au public dès 1948. Jusqu'à 2000 personnes s'y pressent chaque jour. Cet afflux de visiteurs provoque la prolifération d'algues, dite « maladie verte », et la formation de voiles de calcite, « maladie blanche », sur les parois. Ces deux « maladies » menacent de détériorer gravement les peintures. La commission pluridisciplinaire de sauvegarde, créée par le ministère des Affaires culturelles, propose alors la fermeture de la grotte à son ministre de tutelle André Malraux. La proposition est acceptée : sur décision gouvernementale, Lascaux ferme ses portes en avril 1963. Il est néanmoins hors de question de priver le public de ses merveilles. La réalisation d'une réplique fidèle est tout de suite envisagée. Les travaux de ce Lascaux *bis*, devenu Lascaux II, débutent en 1973. La société chargée du chantier ayant fait faillite, celui-ci se trouve suspendu pour plusieurs années. En 1978, le département de la Dordogne se porte acquéreur du facsimilé et reprend les travaux au début de l'année 1980. Le 18 juillet 1983, Lascaux II ouvre enfin au public, vingt après la fermeture de son illustre modèle. L'ouvrage est inauguré par le ministre de la Culture Jack Lang le 19 novembre 1983. L'État, les collectivités locales, tous ont œuvré pour éviter à Lascaux un oubli définitif. La presse est unanime. Dans *Archéologia* (juin 1983), Makiko Kishi écrit que « cette aventure technologique de notre temps au service

Décennies	Extraits
1940	« Certains de ces hommes primitifs furent même, à la fin de l'époque quaternaire, de grands artistes. Les dessins et peintures d'animaux qu'on a retrouvés sur les parois de certaines grottes [...] sont souvent de véritables chefs-d'œuvre. » (Alba et Dez, 1942, p. 2).
1950	« Les animaux ainsi figurés sont saisissants de vie. Les hommes ont su [les] observer sur le vif et reproduire avec précision et élégance [...]; ils peuvent être considérés comme les premiers grands artistes de l'humanité. » (Clozier, 1954, p. 7).
1960	« La flèche a été gravée en plein poitrail et le rugissement de fureur de la bête blessée est rendu avec un réalisme saisissant où ne manquent ni le rictus de férocité de la gueule [...] ni le froncement du mufle rétracté ! Et pourtant, ce chef-d'œuvre a été incisé à l'aide d'un quelconque burin. » (Casteret, 1965, p. 47).
1970	« [...] les Hommes de la tribu aimaient à regarder les Choses sur les murs, [...]. Et les Choses entraient dans les yeux des Hommes, et elles allaient au fond de leur tête [...]. Le BEAU était entré dans leur vie. Ayant acquis la notion du Beau, Les Hommes le virent partout où il est, c'est-à-dire partout. » (Cavanna, 1986, p. 86).
1980	« Ces hommes nous ont laissé des traces magnifiques de leur art. » (Hinnewinkel, 1986, p. 7).
1990	« Ils étaient parvenus devant la fresque des rhinocéros noirs. [...] Les Anciens avaient su les représenter à la perfection, dans des attitudes pleines de souplesse et de vie, avec une impression de puissance irrésistible qui subjuguait l'observateur. » (Courtin, 1998, p. 48-49).
2000	« Regarde, dit-il, aucun repentir, aucun dérapage, aucune reprise, le trait progresse avec une insolence légère [...] » ; « [...] on assiste à l'irruption sans gêne de l'acte créateur [...] Un mouvement d'un seul geste, ne manifestant aucun repentir, [...] c'est le jaillissement vital d'un cheval fougueux, long de cinq mètres, d'un seul tenant, pour lequel il n'aura fallu au dessinateur que quelques secondes tout au plus. À aucun moment le doigt ne se met à douter, à aucun moment on ne voit la ligne trembler. » (Rouaud, 2008, p. 19 et p. 392).

Tabl. 1 – L'admiration des romanciers et auteurs de manuels pour l'art pariétal préhistorique. Quelques exemples.

Table 1 – *The admiration of novelists and textbook authors for prehistoric parietal art. Some examples*

de l'un des plus grands chefs-d'œuvre de l'humanité » permettra aux « merveilleuses œuvres pariétales de Lascaux [d'être] de nouveaux visibles par tous ». Brigitte et Gilles Delluc jugent, dans *L'Histoire* (février 1984), que « compte tenu de la remarquable qualité de ce fac-similé, on peut pratiquement dire : Lascaux vient de rouvrir ». Du côté de la presse non spécialisée, on assiste au même concert de louanges au printemps-été 1983. On peut lire dans *Le Monde* du 21 mai : « Lascaux renaît vingt ans après sa fermeture. [...] une copie restituée prodigieusement les peintures rupestres du commencement de l'art. [...] Lascaux II produit, lui aussi, le "miracle", la "danse de l'esprit" dont parlait Bataille. [...] Ce magnifique faux marque l'aboutissement d'une aventure de plusieurs années [...] ». Pour *La Croix* du 20 juillet, « la copie est aussi magnifique que l'original ». Quant à l'édition du 21 juillet de *France-Soir*, « il s'agit d'un fac-similé plus vrai que nature ». Qu'y a-t-il dans ces articles, dans ces mots élogieux, certainement excessifs, sinon le soulagement et la joie de n'être pas privé d'un tel art, d'une telle beauté ?

Cette même joie, les habitants de Vallon-Pont-d'Arc la ressentent douze ans plus tard. Au début de l'année 1995, la découverte, sur le territoire de la commune, de la grotte Chauvet est rendue publique. Une réunion d'information est organisée par la mairie. L'un de ses participants, Pierre Peschier, raconte :

« C'est ce soir que va avoir lieu la présentation du film amateur sur la grotte, [...]. Déjà, c'est la cohue, les spectateurs se pressent vers le hall de la salle des fêtes municipale. Certaines personnes ont été invitées par la mairie, et leurs

places sont réservées. Pour les autres, c'est un peu la bousculade, car c'est maintenant évident, vu la foule, tous ne vont pas pouvoir entrer. Rapidement après l'ouverture des portes, la salle est pleine, et les quatre cents personnes ayant réussi à trouver une place assise ou debout vont enfin voir et connaître sur le sujet qui alimente toutes les conversations, mais aussi les rumeurs, depuis déjà une semaine. [...] Tous sont médusés, transcendés par ce qu'ils découvrent. [...] Sidéré sous le choc des images, le public applaudit longuement le film, [...]. Durant les deux jours où se dérouleront les projections, la salle des fêtes ne désemplira pas. Après-midi pour les scolaires, visiblement très intéressés par la Préhistoire, soirées pour le public. [...] Dans l'ambiance euphorique, tous les publics seront essentiellement touchés par le côté artistique des œuvres, [...] » (Peschier, 1999, p. 34-36).

Si le chauvinisme local est évidemment pour beaucoup dans cette réaction, il n'en est pas l'unique explication. Si « tous sont médusés », n'est-ce pas parce que tous aiment cet art ? parce que tous sont attirés par lui ?

L'engouement du public pour l'art rupestre peut se faire plus virulent. La polémique qui oppose le gouvernement portugais à une bonne partie de ses concitoyens au sujet des gravures de Foz Côa en est la preuve. En 1993, débute la construction d'un barrage hydroélectrique sur la Côa, une rivière dans le Nord du Portugal (fig. 1). En novembre 1994, on découvre sur les flancs de cette vallée des gravures rupestres datant de la fin du Paléolithique. Or, ces gravures risquent de disparaître sous des dizaines de mètres d'eau du fait de la construction du barrage. Un bras de fer oppose alors pendant trois



Fig. 1 –Tête de boviné, Foz Côa, Villa Nova de Foz Côa, Portugal (cliché Jean Clottes).

Fig. 1 – Head of bovine, Foz Côa, Villa Nova de Foz Côa, Portugal (photo Jean Clottes).

ans la puissante EDP (Électricité du Portugal), non seulement aux archéologues, mais également à une partie des Portugais puisque des manifestations et des pétitions réclamant l'abandon du projet sont organisées. L'affaire devient politique lorsque le parti socialiste, dans l'opposition, prend fait et cause pour les opposants au barrage. En novembre 1995, le premier ministre portugais annonce la suspension de la construction du barrage puis, à l'automne 1996, son abandon. À sa place est créé un parc archéologique. Organisme public dépendant de l'Institut portugais d'archéologie (IPA), le parc archéologique de la vallée du Côa a pour mission de gérer, protéger et faire connaître l'art rupestre de la zone protégée de la vallée du Côa. C'est ainsi qu'il propose un circuit touristique et archéologique permettant de visiter le site devenu patrimoine mondial de l'UNESCO en 1998. La Préhistoire a gagné son combat contre l'électricité. Les kilowattheures s'inclinent face aux gravures rupestres. Comme l'explique la sociologue portugaise Maria Eduarda Goncalves, « le cas de Foz Côa s'est présenté comme un riche laboratoire d'analyse sociologique ». En effet, cette polémique peut être interprétée comme

« l'expression de la sensibilité croissante du public portugais [...] aux valeurs de l'environnement et de la culture ». Elle montre que « l'intérêt du public envers les événements archéologiques s'est accru » et que ces « événements occupent désormais une place centrale dans les médias » (Goncalves, 2000, p. 57-58).

De Lascaux dans les années 1960-1980 à Chauvet et la vallée du Côa, pourquoi un tel attachement pour les peintures et gravures préhistoriques ? pourquoi cette conscience si aiguë qu'il y a là quelque chose d'intouchable, de sacré même ? Parce que, comme l'écrit si bien Henri Breuil, cet art prouve « l'importance, pour vivre, de ces splendeurs inutiles à la vie matérielle, essentielles à celle de l'Esprit » ; parce qu'il apprend aux hommes « à planer, [...], dans ce ciel symbolique où s'épanouissent, au-dessus du banal utilitarisme, les visions de l'âme » ; parce que « cette échelle de soie, apparemment inutile, [leur permet], par le rêve spirituel, soutenant l'existence et y développant le ressort moral, de s'enfoncer dans l'immense contemplation de ce qui domine, invisible, le Cosmos. [...] de dominer la fange du sol et la poussière des déserts » (Breuil, 1974, p. 10-11).

QUAND LA FICTION SE FAIT PLUS PRÉHISTORIENNE QUE LES PRÉHISTORIENS

Si la peinture domine, l'art mobilier n'est pas oublié. Louis Figuier s'extasie déjà, dans *L'Homme primitif* paru en 1870, sur la beauté de certaines pièces. Il est mis en scène chez Rosny, dans son premier roman préhistorique, paru à la fin du XIX^e siècle, *Vamireh* dont le héros éponyme, « chasseur subtil et puissant, [...], possédait aussi les dons mystérieux de l'Art. Les formes de la Bête et de la Plante captivaient sa rêverie. [...] Les Dolichocéphales d'Europe [...] tenaient en profonde estime Vamireh, pour savoir manier le burin qui grave sur l'os et la corne, et le ciseau qui taille le bois et l'ivoire en ronde bosse » (Rosny, 1991, p. 32). Même si « manier le burin » ne déclenche pas l'admiration comme la peinture, il n'est pas moins vrai que tous deux dominent, et de loin, toutes les autres formes d'art dans la représentation de la Préhistoire. Comment analyser cette domination ? Que peuvent-ils avoir en commun ? On peut avancer plusieurs raisons.

Sans vouloir nous hasarder en terres philosophiques, il est frappant de constater que peinture et sculpture sont déjà associées par Hegel (1770-1831). Dans son *Esthétique* (Hegel, 2003), il classe les arts selon une double échelle de matérialité décroissante et d'expressivité croissante. À la base de cette échelle, la sculpture et la peinture. Pour Hegel, ces deux formes d'art sont certes les plus matérielles, mais les moins expressives. La représentation de la Préhistoire ferait-elle de l'hégélianisme comme Monsieur Jourdain faisait de la prose ? Cela serait exagéré et très aventureux de l'affirmer. Nous nous contenterons d'observer que cette conception cadre parfaitement bien avec une certaine conception des temps premiers : la peinture et la sculpture seraient les arts les plus répandus à la Préhistoire car l'homme, alors trop fruste, n'aurait été capable de produire que ces formes d'art considérées, depuis Hegel, comme inférieures.

Peinture et sculpture peuvent avoir été choisies par les romanciers pour des raisons plus prosaïques. Décrire un dessin sur une paroi ou une statue façonnée par l'homme est chose aisée pour ces auteurs. Il n'est nul besoin d'inventer. Il leur suffit de visiter grottes et musées ou, encore plus facilement, d'ouvrir n'importe quel ouvrage consacré au sujet et, à l'image millénaire, de substituer leurs mots. Ce faisant, ils savent qu'ils ne prennent aucun risque au regard de la science et ne pourront donc être critiqués ou taxés d'anachronisme par les préhistoriens. Ils ne font que coucher sur le papier ce que les préhistoriques ont ciselé dans l'ivoire ou dessiné sur la roche. Nous nous contenterons de convoquer deux exemples à l'appui de notre démonstration.

Michel Peyramaure décrit, dans *La fille des grandes plaines*, paru en 1963, une scène qu'Agw vient de peindre dans une grotte :

« La scène qu'Agw finissait de peindre se situait sur un vaste à-plat de muraille d'une belle couleur d'ocre jaune, au fond du puits, [...] la queue érigée, le bison se redressait lentement, arrachait à la terre son ventre gluant de tripailles et de sang et, tête baissée, fonçait sur Magh, piétinait la sagaie et lui ouvrait le ventre d'un coup de corne [...] Agw se jetait [...] sur l'esquisse qui représentait Magh. Il [...] la simplifia à l'extrême, s'arrêta à une silhouette schématique, longiforme, parallèle à la ligne indiquée par la poitrail du bison, avec un sexe érigé destiné à donner une impression de virilité. Il dota son personnage d'une tête d'oiseau, [...] et planta une sagaie dans le flanc du bison » (Peyramaure, p. 266-269).

Dans *Le premier dessin du monde*, paru en 2000, Florence Reynaud met en scène un couple paléolithique, Lounne et son compagnon Killik :

Lounne « se tient de l'autre côté du feu. [...] Visage étroit, menton pointu, nez fin, elle le fixe sans sourire, [...]. Sur ses cheveux aussi bruns que ceux de Killik, elle porte une coiffure bizarre, faite de petits coquillages enfilés sur un filet. [...] Lounne respire à peine, impatiente. Elle se demande pourquoi Killik l'a conduite à l'écart de tous, [...]. Enfin, d'un geste brusque, il lui tend son cadeau :

— Tiens, prends ! C'est pour toi.

Lounne déplie le carré de peau bien tannée. Là, entre ses doigts, roule une petite tête de femme sculptée dans l'os. Les cheveux lisses portent la même coiffure qu'elle [...] Tu veux dire que c'est moi ?

— Oui, Lounne ». (Reynaud, p. 126-127 et p. 137-138).

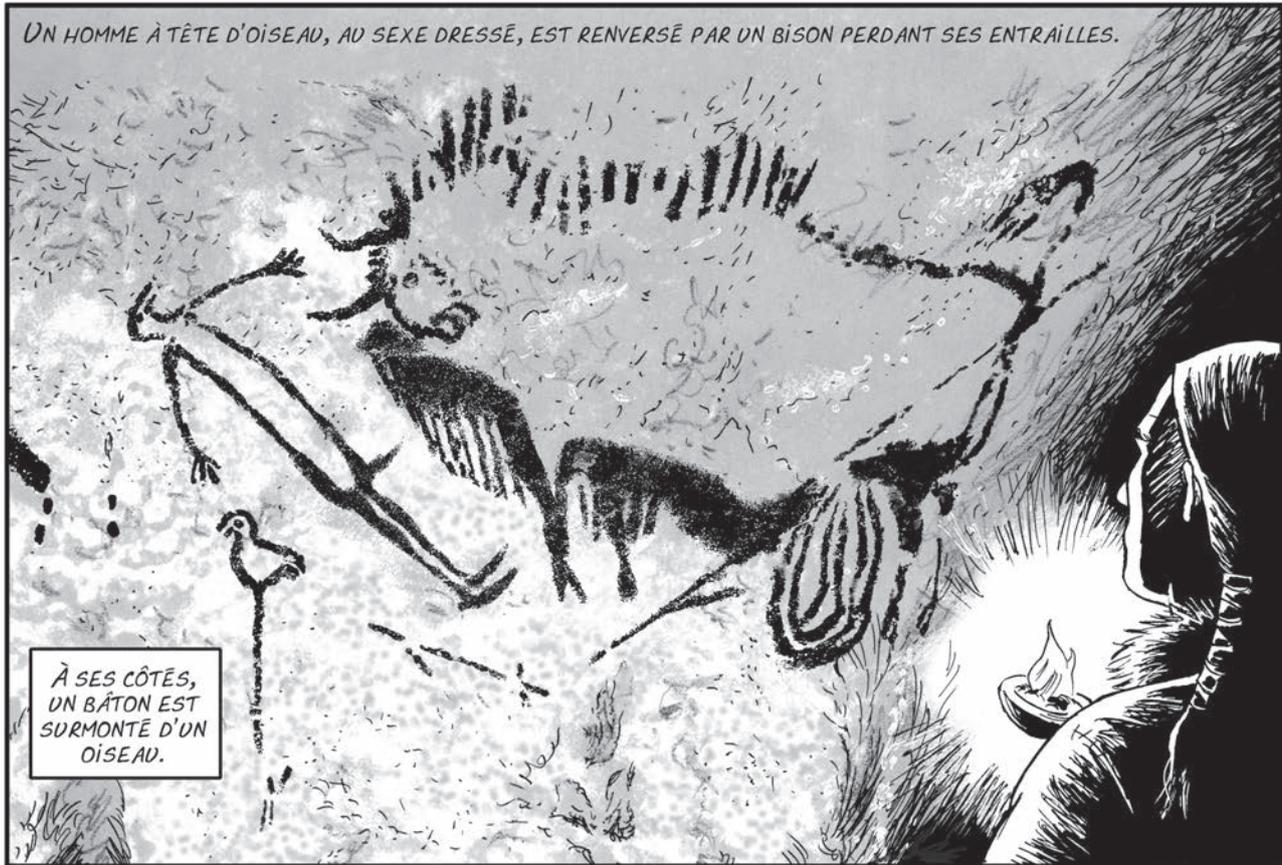
Comment ne pas voir en Lounne, personnage créé de toutes pièces par l'auteur, la fameuse Dame de Brassempouy (fig. 2), et dans la scène que peint Agw celle, bien réelle celle-là, du puits de Lascaux (fig. 3) ?



L'art Préhistorique en BD - Eric Le Brun - © Glénat 2013

Fig. 2 – Dame à la capuche, grotte du Pape, Brassempouy, Landes (dessin E. Le Brun, 2013).

Fig. 2 – Dame à la capuche, Grotte du Pape, Brassempouy, Landes (drawing E. Le Brun, 2013).



L'art Préhistorique en BD - Eric Le Brun - © Glénat 2013

Fig. 3 – Scène du puits, grotte de Lascaux, Montignac, Dordogne (dessin E. Le Brun, 2013).

Fig. 3 – Scene of the well, Lascaux, Montignac, Dordogne (drawing E. Le Brun, 2013).

Mais, les romanciers peuvent trouver dans la description des peintures pariétales une autre satisfaction que celle d'être les dignes porte-parole des préhistoriens. Ils peuvent les supplanter, donnant des explications là où les savants doivent se taire, notamment au sujet des mains peintes. On sent les préhistoriens très embarrassés sur leur signification. Si Breuil et Lantier rangent, en 1951, la main parmi les motifs les plus anciens, ils n'en expliquent aucunement la signification. André Leroi-Gourhan, dans sa *Préhistoire de l'art occidental*, dont la première édition date de 1965 mais qui fait toujours autorité, ne lui réserve qu'une page sur les quarante que compte son sixième chapitre consacré au *Sens de l'art pariétal*. De plus, l'auteur y avoue son trouble, écrivant que « les mains sont précisément un des problèmes encore obscurs » (Leroi-Gourhan, 1971, p. 141). Enfin, le chapeau de l'article que Brigitte et Gilles Delluc font paraître, au milieu des années 1990, dans *Les dossiers d'archéologie* consacrés à la main dans la Préhistoire est révélateur :

« La main est présente partout dans les occupations des hommes. Dans l'art et la décoration elle peut être à la fois sujet et outil. Apposée sur une paroi d'une manière intentionnelle ou non, son image ou son empreinte émeut car elle

nous met en rapport directement avec l'homme dans son propre corps » (Delluc et Delluc, 1993, p. 32).

Les deux préhistoriens en restent au stade descriptif et n'annoncent aucunement la moindre tentative d'explication, ce que confirme d'ailleurs la lecture de l'article. À cette prudence préhistorienne répond l'audace romanesque (tabl. 2).

On est bien loin des doutes, des tergiversations et des questions préhistoriennes. La fiction est sûre d'elle et propose à ses lecteurs des explications, qu'il s'agisse de la prise de contrôle sur la grotte ou l'animal, l'affirmation de soi ou un rite initiatique. Le roman, qui n'est pas soumis aux mêmes règles que la science, peut se permettre une telle assurance, comme il peut se permettre ce dont rêvent tous les préhistoriens, redonner vie au passé, donner corps et âme à la belle dame de Brassempouy, descendre avec le peintre dans le puits de Lascaux. Ce faisant, il apporte la preuve que la science a besoin de lui. Car, comme l'observe Jean Molino, « nous ne voulons pas seulement savoir si les choses se sont passées comme on le dit, nous voulons aussi -peut-être surtout- savoir pourquoi elles se sont passées ainsi. Cela, l'histoire critique ne saurait nous le dire. [...] Aussi c'est le roman qui éclaire l'histoire » (Molino, 1975, p. 207-213).

Décennies	Extraits
1960	« Ce fut lui qui indiqua l'endroit précis où devaient être appliquées les mains [...]. En dehors de toute sorcellerie il y voyait un symbole : celui du retour des jeunes gens dans leur caverne natale et tutélaire, [...] et aussi le symbole de l'emprise et de la prise de possession de la grotte par les survivants d'une tribu jadis nombreuse. » (Casteret, 1966, p. 240-241).
1990	« S'il lui arrivait d'imprimer sur la paroi une main tracée en plein ou en négatif, c'était moins par désir de signer une œuvre achevée (en ces temps reculés, toute vanité d'auteur était inconcevable) que pour tenter de faire apparaître une preuve tangible de sa propre existence. » (Laclavetine, 1995, p. 105).
2000	« [...] les membres du clan d'Omalé devaient tous subir une épreuve initiatique pour passer de l'enfance à l'âge adulte. C'est ainsi qu'une fois dans leur vie ils pénétraient dans la grotte sacrée [...] Arrivés devant la figure du Grand Cornu, ils devaient s'engouffrer dans un étroit boyau sombre et froid et avancer le plus loin possible. Quand le courage ou la force leur manquait, ils enduisaient une de leurs mains avec une peinture qu'ils transportaient dans un os creux et l'appuyaient contre la paroi, à l'endroit où ils s'étaient arrêtés. Ils laissaient ainsi la marque de leur passage – rouge pour les hommes, noire pour les femmes – et devenaient par là de vrais membres du clan. » (Pigeaud, 2007, p. 24-25).
	« Les hommes ont fait de même en appliquant par milliers leurs mains sur les parois. Ils ont invoqué la génitrice pour qu'elle leur accorde cette force terrifiante de l'ours et sa faculté à émerger des ténèbres. J'ai idée que l'écriture s'invente là, dans ces marques griffues. Écrire, c'est d'abord imposer sa patte. » (Rouaud, 2008, p. 111).

Tabl. 2 – Les mains peintes préhistoriques et leur signification dans les romans. Quelques exemples.

Table 2 – Prehistoric painted hands and their significance in novels. Some examples.

UN ART ANIMALIER

L'art préhistorique, tel qu'il est présenté par la littérature et surtout l'école tout au long de la seconde moitié du xx^e siècle, est avant tout un art animalier (tabl. 3). Romanciers et auteurs de manuels scolaires suivent ainsi fidèlement les préhistoriens. Dans le passage de *L'homme primitif* consacré à l'art mobilier, Louis Figuier détaille très longuement les dessins d'animaux. Si Breuil annonce que *Quatre cents siècles d'art pariétal* « donne, sur presque toutes les grottes ornées, [...], l'essentiel des peintures et gravures pariétales », il avertit ses lecteurs que, malgré tout, « c'est volontairement [qu'il a laissé] au second plan les figures humaines et les signes symboliques [...], ceux-ci n'ayant pas le mérite artistique

de l'art animalier » (Breuil, 1974, p. 17). Cette déclaration étonne par sa subjectivité et son manque de rigueur scientifique, mais le fait est là : de l'aveu même de l'abbé, l'art préhistorique ne vaut que par les animaux qui le peuplent. Enfin, au tout début du xxi^e siècle, Jean Clottes explique à ses petits-enfants que « les animaux sont les sujets les plus fréquents et les plus spectaculaires, [le] thème de prédilection en quelque sorte » (Clottes, 2002, p. 56) des artistes préhistoriques.

Quels sont ces animaux ? Quelle que soit la décennie, les animaux les plus représentés dans les romans et les manuels scolaires sont également, à quelques détails près, ceux souvent figurés par les hommes préhistoriques : bison, cheval et mammoth. Les espèces considérées par les scientifiques comme négligeables dans le bestiaire préhistorique connaissent le même sort à l'école et en

Décennies	Extraits
1940	« Pratiquant la gravure, la sculpture, la peinture, les Magdaléniens furent de remarquables animaliers * » (Meininger, 1943, p. 12).
1950	« Les hommes des cavernes représentaient surtout les animaux qui vivaient autour d'eux » (Daniel-Rops, 1951, p. 11).
1960	« Ils décorent les parois de leurs grottes de magnifiques dessins d'animaux » (Grimal et Moreau, 1964, p. 5).
1970	« Sur les parois des grottes qu'ils habitent, l'homme dessine ses semblables, mais surtout des animaux » (Bourguignon et Gralhon, 1977, p. 63).
1980	« [...] ils gravent sur leurs objets et peignent dans les grottes des sujets essentiellement animaliers [...] » (Brignon, 1981, p. 12).
1990	« Ce sont surtout les peintures des parois des grottes qui témoignent de la grande technique des premiers artistes de la Préhistoire. [...] On y retrouve surtout des animaux en mouvement [...] » (Borowice et Le Blanc, 1990, p. 132).

* En gras dans le texte.

Tabl. 3 – L'animal, premier motif de l'art pariétal préhistorique dans les manuels scolaires de l'enseignement primaire et secondaire. Quelques exemples.

Table 3 – The animal, principal motif of prehistoric parietal art in textbooks for primary and secondary education. Some examples.



Fig. 4 – Signes tectiformes, grotte d’El Castillo, Monte Castillo, Puente Viesgo, Cantabrie, Espagne (cliché Jean Clottes).

Fig. 4 – Tectiform signs, El Castillo cave, Monte Castillo, Puente Viesgo, Cantabria, Spain (photo Jean Clottes).

littérature. Il y a donc adéquation parfaite, en ce domaine, entre la recherche et la représentation de la Préhistoire.

Il en est de même pour les représentations humaines. Suivant fidèlement les préhistoriens, l’école et la littérature accordent aux représentations humaines une place conforme à celle qu’elles occupent dans l’art pariétal, c’est-à-dire une place minime. Les romanciers justifient cette absence relative de plusieurs façons. Pour Michel Peyramaure, il n’est nul besoin de représenter l’homme car « le maître des Hommes comble d’enfants beaux et sains le peuple de la Rivière Noire. À quoi bon l’importuner ? » (Peyramaure, 1963, p. 214). Pour Norbert Casteret, dans les années 1960, et Jean-Marie Laclavetine, à l’extrême fin du xx^e siècle, cela est tabou, le premier affirmant même que « si le fait de pénétrer dans une grotte sacrée et de voir des dessins et des peintures magiques est puni de mort, cette sanction est encore plus impérative et accompagnée de tortures pour [ceux ayant dessiné des humains] » (Casteret, 1965, p. 68).

Animaux et, plus rarement, êtres humains, tels sont les motifs auxquels la représentation de la Préhistoire se cantonne, laissant pratiquement de côté les signes et les mains. Pour les élèves et les lecteurs de romans de la seconde moitié du xx^e siècle, l’art des cavernes est

celui des animaux et des hommes, pas des signes, celui du concret, pas de l’abstrait, celui de la figuration, pas de la géométrie. Pourtant, si l’on s’en tient au nombre de figures, les signes l’emportent largement sur les dessins (fig. 4). Statistiquement parlant, l’art des grottes est surtout celui des points, des ovales et autres bâtonnets. Pourquoi alors les ignorer ? Cela vient des préhistoriens eux-mêmes. Nous avons déjà noté que Breuil lui-même, dans son livre testament, juge les signes comme présentant un intérêt bien inférieur à celui des représentations animales. André Leroi-Gourhan, pourtant le plus grand spécialiste de la question, avoue dans sa *Préhistoire de l’art occidental* : « lorsque j’ai entrepris le relevé topographique des figures, je pensais surtout aux animaux car, sauf pour les plus élaborés, les signes passent presque inaperçus » (Leroi-Gourhan, 1971, p. 102). Que les signes puissent passer « presque inaperçus » pour un œil aussi affûté et expérimenté que celui de Leroi-Gourhan démontre bien la difficulté de leur étude. Quand les préhistoriens ne s’en désintéressent pas, quand ils arrivent à les voir, une dernière difficulté les attend. Comme l’explique Sophie A. de Beaune, « il est possible que les artistes aient voulu évoquer des objets réels. Ainsi, les signes barbelés pourraient être des sagaies ou des flèches, les signes tectiformes, des

habitations, [...] Mais d'autres résistent à toute interprétation, en particulier les tracés plus complexes [...] dont le mystère reste entier » (A[rchambault] de Beaune, 1995, p. 197).

Réaliser le tour de force que représente le relevé exhaustif des signes d'une grotte ne permet pas pour autant aux spécialistes de comprendre leur signification. On comprend alors le quasi-mutisme de l'école sur les signes : comment pourrait-elle présenter aux élèves des motifs artistiques que les savants eux-mêmes soit ignorent, soit ne comprennent pas ? Il est d'autres raisons à cette absence des signes. À une époque où l'Homme fait partie intégrante de la nature, n'est-il pas logique que la nature triomphe dans l'art ? L'art des temps premiers ne pourrait être que naturaliste, notre espèce n'étant pas encore dégagée de son animalité. Enfin, qu'y a-t-il de romanesque dans la description d'un artiste peignant sur une paroi des traits, des cercles, des points ? Rien. En revanche, raconter aux lecteurs la naissance d'un grand bison polychrome ou d'un mammouth anthracite sous le pinceau de Cro-Magnon, voilà qui est digne de la fiction. Le romancier, ne pouvant prendre le risque de susciter l'ennui, préférera donc l'animal au signe. L'art préhistorique ainsi présenté aux lecteurs et élèves ne constitue qu'une infime partie de ce qu'il est vraiment. Une fois installé dans les pages des manuels et des romans, il perd de sa réalité.

Mais qu'en est-il de cette réalité ?

LES GROTTES, « DES TERRAINS DE CHASSE SOUS TERRE » (BAUMANN, 1981, p. 204)

Des plus grands spécialistes aux simples amateurs, l'art pariétal fascine, par sa beauté, par cette perfection qui surprend de la part d'une humanité que beaucoup estiment encore en gestation. Mais s'il fascine depuis pratiquement sa découverte, il intrigue tout autant. La même question lancinante revient ainsi depuis Boucher de Perthes : pourquoi ? Pourquoi des hommes se sont-ils glissés dans le ventre de la terre pour aller y peindre des chefs-d'œuvre ? Jean Clottes le relève pour le grand public expliquant que « chaque fois que nous parlons en public de l'art des cavernes, les mêmes questions reviennent : “Pourquoi ces dessins ?”, “Qu'alliaient-ils faire dans ces grottes profondes ?” » (Clottes et Lewis-Williams, 1996, p. 204). Face à ces questions, l'école et la littérature étonnent par leur prudence.

Toutes deux ne s'aventurent que très rarement à formuler des hypothèses sur la signification de l'art pariétal. Sur l'ensemble de la seconde moitié du xx^e siècle, les deux tiers environ des manuels et plus d'un roman sur deux se taisent sur ce sujet. Pourquoi une telle mutité ? La question est d'autant plus légitime que cette mutité semble particulière à ces deux médias. La presse est beaucoup plus loquace sur ce sujet. Alors que les chevaux de Lascaux ne sont connus que depuis moins de

deux mois, on lit déjà dans *Le Figaro* du 1^{er} novembre 1940 que « beaucoup de figures portent des signes, témoignages sans doute de rites magiques. Plusieurs bisons et chevaux peints sont gravés de flèches pénétrant dans les flancs ». Seize ans plus tard, Rouffignac dévoile ses richesses. Quatre jours seulement après l'annonce de sa découverte, Bertrand Poirot-Delpech, pour *Le Monde* du 24 juillet 1956, explique que les petits serpentins peints sur les parois sont des signes magiques et relaie l'hypothèse de Breuil faisant des lignes gravées au plafond des repères topographiques. Après avoir rappelé deux anciennes explications apportées à l'art pariétal, l'article du *Figaro* des 19 et 20 octobre 1991 consacré à la grotte Cosquer, publié un jour seulement après la divulgation de son exploration dans la presse locale, conclue que cette caverne, « enrichissement majeur du patrimoine [...], offrira peut-être aux archéologues la révélation d'une troisième théorie ». Enfin, la dernière grande découverte du siècle, celle de la grotte Chauvet en 1994, donne lieu aux mêmes interrogations dans la presse. Au sujet de la grotte ardéchoise, *La Croix* du 19 janvier 1995 estime que « les peintures et les sols [...], intacts, permettront sans doute de mieux comprendre [les] coutumes mystérieuses » des hommes préhistoriques (fig. 5).

Du Périgord en 1940 à l'Ardèche des dernières années du millénaire, c'est toujours la même question qui revient dans les colonnes des journaux : pourquoi un tel art ? que nous apprend-il sur les Préhistoriques ? Le besoin d'aller au-delà de la simple description est patent chez les journalistes. Il l'est également chez nombre de préhistoriens, même si l'on constate depuis quelques années, avec Sophie A. de Beaune, que « la majorité des pariétalistes préfèrent aujourd'hui se cantonner à l'étude des techniques de réalisation de l'art et son contexte et n'abordent pas la question de sa signification » (A[rchambault] de Beaune, 2007, p. 15). Le besoin de comprendre est humain et, comme tel, partagé par les journalistes et les savants. Pourquoi alors ne l'est-il pas par les auteurs de manuels et de romans ?

Les explications diffèrent selon le média envisagé. Pour l'école, deux raisons peuvent être évoquées. La jeunesse des élèves pourrait être considérée comme un frein à la compréhension des motivations des artistes. C'est ce que semble indiquer la répartition des manuels en fonction du niveau d'enseignement : si 55 % environ des manuels scolaires du secondaire n'évoquent pas le sujet, ils sont plus de 80 % dans l'enseignement primaire. L'institution considérerait ainsi que les écoliers ne pourraient comprendre les subtilités de la création artistique ; quant aux collégiens, sans leur être facile, cela leur serait un peu plus accessible.

Une deuxième explication tient aux préhistoriens eux-mêmes. Leurs hypothèses sur la signification de l'art sont éminemment conjecturales. Dans leurs travaux, le conditionnel est le temps qui s'impose quand il s'agit d'aborder le sujet. Jean Clottes lui-même, dans un ouvrage dans lequel il expose un essai global d'explication, reste très prudent et reconnaît que « nous ne connaissons sans doute jamais, il est vrai, les détails des mythes, des rites, des



Fig. 5 – Panneau des félins, salle du Fond, grotte Chauvet, Vallon-Pont-d’Arc, Ardèche (cliché Jean Clottes).

Fig. 5 – Panel of the felines, salle du Fond, Grotte Chauvet, Vallon-Pont-d’Arc, Ardèche (photo Jean Clottes).

pratiques culturelles de ces peuples depuis si longtemps disparus » (Clottes et Lewis-Williams, 1996, p. 79).

Mais, la raison certainement première est que les théories sur la signification de l’art non seulement varient dans le temps, mais se télescopent ou même s’affrontent. Aborder le sujet reviendrait souvent à prendre parti pour un camp contre un autre. Au nom de la neutralité, l’école préfère ne pas aborder le sujet. Pour les romanciers, il s’agit vraisemblablement de la peur d’ennuyer les lecteurs. Le roman préhistorique obéit aux mêmes règles que le roman historique : sur le mode fictionnel, il renseigne son lecteur sur une période donnée. Certes, il diffuse des connaissances sur une époque passée, mais son rôle premier est avant tout de divertir. Se lancer dans de doctes considérations sur la signification des peintures préhistoriques risquant de lasser le lecteur, l’exercice est soigneusement contourné.

Il n’empêche : même minoritaires, des manuels et des romans tentent d’expliquer pourquoi des hommes ont peint dans le sein de la terre. Quelles explications donnent-ils donc ? L’explication dominante consiste à associer l’art à la magie de la chasse. Sur toute la seconde moitié du xx^e siècle, respectivement plus de 80% et 60% des livres de classe et des romans évoquant la signification de l’art citent cette explication. Même si la magie de la chasse tend à être de plus en plus concurrencée par d’autres conjectures, elle n’en demeure pas moins l’hypothèse incontournable, prépondérante, de toute cette période (tabl. 4). Sur toute la seconde moitié du xx^e siècle, l’art est dépeint, par les auteurs de manuels comme de romans, comme une pratique magique destinée à assurer le succès de la chasse.

Cette conception se retrouve chez les préhistoriens. Elle y est fort ancienne et constitue même sur toute la première moitié du xx^e siècle une « sorte de dogme » (Clottes et Lewis-Williams, 1996, p. 66).

Auteurs de manuels et romanciers ne font alors qu’obéir au « dogme ». Pourtant, dès les années 1960, cette hypothèse est combattue par Annette Laming-Emperaire et André Leroi-Gourhan, tant et si bien qu’aujourd’hui elle se trouve largement dépassée. Le « dogme » mort, l’école et la littérature continuent pourtant d’en être les propagandistes zélés. Le paradoxe est d’autant plus criant qu’il connaît, dans les années 1950-1970, à la fois son apogée dans les manuels et les romans et sa disgrâce dans le monde scientifique. Comment expliquer un tel acharnement didactique et romanesque alors qu’il ne repose sur aucune base scientifique ? L’art magique est une conception facile à expliquer et facile à comprendre : les préhistoriens peignent des animaux pour pouvoir les tuer à la chasse. Il faut reconnaître que, bien qu’étant obsolète, une telle conception est fort pratique pour les maîtres : ils sont sûrs de se faire comprendre. Scientifiquement dans le faux, ils sont pédagogiquement dans le vrai, du moins dans l’efficace. On peut comprendre l’attrait qu’elle exerce sur eux, d’autant qu’enseigner le structuralisme de Leroi-Gourhan est une entreprise nettement plus ardue. Le mettre en scène également. Aux statistiques de Leroi-Gourhan les romanciers préfèrent les rites et les incantations autour d’une peinture de Breuil, incomparablement plus vivants, plus évocateurs, en un mot plus distrayants. Il est une dernière raison, commune

Décennies	Extraits
1940	« Les peintures préhistoriques ont donné lieu à deux suppositions [...]. Une seconde hypothèse, plus conforme aux sentiments des primitifs, leur attribue une signification magique, l'homme représentant l'animal qu'il voulait poursuivre et abattre, pour le mettre, par avance, dans sa dépendance et en sa possession. » (Meininger, 1943, p. 16-17).
1950	« L'art n'était pas désintéressé mais magique : ces chasseurs-sorciers pensaient que l'animal représenté en effigie tomberait facilement en leur pouvoir. » (Monnier, 1954, p. 11).
1960	« De temps immémorial elle servait de grotte-temple : c'était la grotte sacrée de la tribu des Rochers. C'est là que Taka traçait sur les parois la silhouette des animaux dont la tribu faisait sa subsistance [...]. C'est là aussi qu'il officiait, sur ces fresques destinées à favoriser le succès de la chasse. » (Casteret, 1965, p. 37).
1970	« Les hommes ont peint ou sculpté sur les parois des cavernes les animaux qu'ils observaient au cours de leurs chasses. Souvent ces animaux sont blessés ou criblés de traits : l'homme préhistorique croyait sans doute que l'animal ainsi représenté tomberait sous les coups des chasseurs à la prochaine expédition : il donnait à ses peintures un pouvoir magique. » (Grodzynski <i>et al.</i> , 1970, p. 5).
1980	« Ils représentaient sur les murs les animaux qu'ils avaient l'habitude de chasser. Sans doute était-ce un rite magique pour s'assurer une bonne chasse. » (Vincent, 1985, p. 7).
1990	« Il montra le cheval peint. — Ce dessin symbolise le troupeau dans la steppe. Vous devrez tuer son image avant de l'attaquer réellement. [...] Quand le sorcier estima que la chasse magique avait assez duré, il éleva les bras. » (Michon, 1996, p. 56-57).
	« les hommes descendaient dans des grottes et faisaient des peintures [ils] voulaient expier le sang des rennes, mais pas pour les beaux yeux des rennes, pour être libres de tout souci et sans remords l'année suivante mieux tuer, d'une main que rien n'entache [...] faisant venir le gibier et la pluie en dessinant dans le noir l'un et l'autre, puis dansant devant ce formidable buffet où de grandes vaches sautaient » (Surget, 2000, p. 29).

Tabl. 4 – L'art préhistorique, magie de la chasse dans la littérature et l'enseignement. Quelques exemples.

Table 4 – *Prehistoric art, magic for hunting, in literature and education. Some examples.*

aux deux médias. Peindre des bêtes pour mieux les tuer est une forme de revanche de l'homme sur l'animal. Cet animal, autant craint que convoité, devient par la magie de l'art la chose du préhistorique. En opérant la réification de l'animal, l'art assure à Cro-Magnon sa domination sur lui. La culture est plus forte que la nature, et c'est la magie de la chasse qui le prouve.

L'ART, UN MESSAGE D'HUMANITÉ

Le monde de la Préhistoire, tel qu'il existe dans les manuels scolaires ou les romans de la seconde moitié du xx^e siècle, est celui de la beauté. Bien sûr, c'est une réalité scientifique, mais l'insistance des manuels scolaires et de la littérature, entre autres médias, laisse supposer d'autres explications. On peut en avancer deux.

Les peintures peuvent avoir pour rôle d'adoucir la tonalité très sombre qu'on prête à cette époque. Certes, dans la représentation de la Préhistoire, les temps premiers voient les hommes se déchirer ou périr sous les crocs et les griffes, et la femme, réduite au rang d'objet, subir la loi du mâle. Sans aucun doute, la Préhistoire c'est cela. Mais c'est aussi la parfaite délicatesse d'un dessin au fond d'une grotte obscure ou d'une gravure sur un propulseur en bois de renne. La démonstration est ainsi faite : l'homme, s'il porte en lui le mal et la misère, est également capable d'intelligence et de sensibilité.

L'art fait partie intégrante de l'héritage paléolithique. La Préhistoire ne s'imagine pas autrement, que ce soit

celle de l'école ou de la fiction. Elle ne s'imagine pas autrement parce que personne ne la veut autrement. Sculpter l'ivoire, peindre dans le sein de la terre, voilà autant de preuves que l'homme n'est pas un animal. Pourtant, il en est un. Pourtant, notre espèce appartient au règne animal et à l'ordre des primates. C'est un fait irréfutable, mais un fait qui, décidément, passe bien mal dans l'opinion. Il faut donc saisir toutes les opportunités pour exiler cette évidence. Puisqu'on ne peut la nier, il faut en minorer la portée le plus possible et le plus souvent possible. Faire de l'homme un artiste n'est qu'une des armes utilisées par la représentation de la Préhistoire dans son combat contre notre animalité.

Et c'est une arme très efficace. Les Français de la seconde moitié du xx^e siècle sont très attachés à ces manifestations de l'esprit humain. Ils sont prêts à se contenter d'une copie de Lascaux pour éviter la dégradation irréversible de l'originale, prêts à se tenir aux côtés des Portugais refusant la submersion des gravures de Foz Coa. Il est vrai que ces deux sites, pour ne citer qu'eux, renvoient de notre espèce une image bien flatteuse, car ils prouvent que l'Homme, dès ses balbutiements, atteint un tel degré de conceptualisation. Si la Préhistoire est l'enfance de l'humanité, elle n'est pas celle de l'art puisqu'il accède, dès ses premières manifestations connues, à la perfection. Il naît majeur.

Remerciements : L'auteur remercie Jean Clottes pour lui avoir fourni les photographies des figures n^{os} 1, 4 et 5 ainsi qu'Éric Le Brun pour les dessins des figures n^{os} 2 et 3.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALBA A., DEZ G. (1942) – *L'Orient et La Grèce 6^e*, Paris, Hachette, 265 p.
- A[RCHAMBAULT] DE BEAUNE S. (1995) – *Les hommes au temps de Lascaux*, Paris, Hachette (La vie quotidienne), 316 p.
- A[RCHAMBAULT] DE BEAUNE S. (2007) – La Préhistoire est-elle toujours une science humaine? in J. Évin (dir.), *Un siècle de construction du discours scientifique en préhistoire*, actes du XXVI^e Congrès préhistorique de France (Avignon 21-25 septembre 2004), Paris, Société préhistorique française, vol. 3, p. 13-21.
- BAUMANN H. (1981) – *Le mystère des grottes oubliées*, Paris, Flammarion (Castor poche), 237 p.
- BOROWICE Y., LE BLANC O. et al. (1990) – *Histoire-géographie 6^e*, Paris, Magnard, 240 p.
- BOURGUIGNON P., GRALHON R. (1977) – *L'aventure humaine dans l'espace et dans le temps, 6^e*, Paris, Éd. de l'École, 157 p.
- BREUIL H. (1974) – *400 siècles d'art pariétal*, Paris, Max Fourny (1^{re} éd. 1952), 420 p.
- BRIGNON J. et al. (1981) – *Histoire-géographie 6^e*, Paris, Hatier, 255 p.
- CASTERET N. (1965) – *Muta, fille des cavernes*, Paris, Perrin, 254 p.
- CASTERET N. (1966) – *Dans la nuit des temps*, Paris, Perrin, 249 p.
- CAVANNA F. (1986) – *L'Aurore de l'humanité : Et le singe devint con*, Paris, Livre de poche, 316 p.
- CLOTTES J. (2002) – *La Préhistoire expliquée à mes petits-enfants*, Paris, Seuil, 62 p.
- CLOTTES J. (2003) – *Passion Préhistoire*, Paris, La Maison des Roches, 174 p.
- CLOTTES J., LEWIS-WILLIAMS D. (1996) – *Les chamanes de la Préhistoire*, Paris, Seuil, 120 p.
- CLOZIER R., DEPAIN H., GUYOMARD Y. (1954) – *La France dans l'histoire de la civilisation, préparation au CEP*, Paris, Larousse, 318 p.
- COURTIN J. (1998) – *Le chamane du bout du monde*, Paris, Seuil, 390 p.
- DANIEL-ROPS H. (1951) – *Notre histoire. Préparation CEP*, Paris, Didier, 323 p.
- DELLUC B., DELLUC G. (1993) – Images de la main dans notre Préhistoire, *Les dossiers d'archéologie*, 178 (La main dans la Préhistoire), p. 32-45.
- GARCIA P., LEDUC J. (2003) – *L'enseignement de l'histoire en France de l'Ancien Régime à nos jours*, Paris, Colin (Coll. U), 320 p.
- GONCALVES M. E. (2000) – Les gravures de Foz Côa comme laboratoire d'analyse sociologique, *Les nouvelles de l'archéologie*, 82, p. 57-58.
- GRIMAL H., MOREAU L. (1964) – *Histoire de France, CM 1*, Paris, Nathan, 128 p.
- GRODZYNSKI D. et al. (1970) – *L'Antiquité 6^e*, Paris, Bordas, 190 p.
- GROENEN M. (1994) – *Pour une histoire de la Préhistoire*, Grenoble, Jérôme Millon, 603 p.
- HEGEL F. (2003) – *Esthétique. Textes choisis*, Paris, PUF, 230 p.
- HINNEWINKEL M.-J. et al. (1986) – *CM Histoire*, Paris, Nathan, 158 p.
- LACLAVETINE J.-M. (1995) – *Demain la veille*, Paris, Gallimard (NRF), 198 p.
- LARIGAUDIE G. DE (1975) – *Yug suivi de Yug en terres inconnues*, Paris, Alsatia, 220 p.
- LARTET E. (1861) – Nouvelles recherches sur la coexistence de l'homme fossile et des grands mammifères fossiles réputés caractéristiques de la dernière période géologique, *Annales des sciences naturelles. II. Zoologie*, 4^e série, XV, p. 210-211 et 253
- LE BRUN E. (2013) – *L'art préhistorique en bande dessinée. Deuxième époque. Gravettien et Solutréen*, Grenoble, Glénat, 80 p.
- LEROI-GOURHAN A. (1971) – *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, Mazenod (1^{re} édition 1965), 500 p.
- MARTIN F. (2002) – *L'Antiquité au cinéma*, Paris, Dreamland, 144 p.
- MEININGER P. (1943) – *Histoire ancienne. L'Orient et la Grèce 6^e*, Paris, Delagrave, 172 p.
- MICHON P. (1996) – *La Grande Beune*, Lagrasse, Verdier, 88 p.
- MOLINO J. (1975) – Qu'est-ce que le roman historique?, *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2-3 (Le roman historique), p. 195-234.
- MONNIER J. (1954) – *Histoire. L'Orient, la Grèce, Rome 6^e*, Paris, Nathan, 352 p.
- PESCHIER P. (1999) – *La grotte pour 25 centimes*, Valence, Éditions et Régions, 150 p.
- PEYRAMAURE M. (1963) – *La caverne magique*, Paris, Laffont (1^{re} éd. sous le titre *La fille des grandes plaines*), 278 p.
- PIGEAUD R. (2007) – *Le sacrilège de la main rouge*, Paris, Nathan, 96 p.
- REYNAUD F. (2000) – *Le premier dessin du monde*, Paris, Livre de poche jeunesse, 190 p.
- RICHARD N. (1992) – *L'invention de la Préhistoire. Une anthologie*, Paris, Presses Pocket, 352 p.
- ROSNY AÏNÉ J.-H. (1991) – *Romans préhistoriques*, Paris, Laffont (Bouquins), 720 p.
- ROUAUD J. (2008) – *La femme promise*, Paris, Gallimard, 415 p.
- SEMONSUT P. (2013) – *Le passé du fantasme. La représentation de la Préhistoire en France dans la seconde moitié du XX^e siècle (1940-2012)*, Paris, Errance, 456 p.
- SURGET A. (2000) – *Un cheval pour totem*, Paris, Flammarion, (Castor poche), 118 p.
- VINCENT M. (1985) – *Histoire-géographie 6^e*, Paris, Bordas, 238 p.

Pascal SEMONSUT

docteur en histoire (Paris IV-Sorbonne)

17, route de Sennely, 45510 Vienne en Val

pascal.semonsut@laposte.net